



IX políticas
anais culturais
seminário internacional

Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais

Organização

Lia Calabre
Alexandre Domingues
Eula Cabral

Rio de Janeiro

2018

Seminário Internacional Políticas Culturais (9. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ)

Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais, 15 a 18 de maio de 2018, Rio de Janeiro / Organização Lia Calabre, Alexandre Pires Domingues [e] Eula Dantas Taveira Cabral. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

1 e-book em format pdf (1.552 p.).

ISBN 978-85-7004-383-2

1. Política cultural – Anais. I. Calabre, Lia, org. II. Domingues, Alexandre Pires, org. III. Cabral, Eula D. Taveira, org. . IV Fundação Casa de Rui Barbosa. V. Título.



Sobre o Evento

O Seminário Internacional de Políticas Culturais é um evento que tem por objetivo promover o encontro de especialistas, estudiosos e interessados em questões relativas à área de políticas culturais, a fim de divulgar trabalhos e promover debates no campo de ações políticas, reflexões históricas, teóricas e das práticas.

Ficha Técnica

Realização do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão

Comissão Organizadora do Seminário
Lia Calabre e Alexandre Pires Domingues

Organizadores dos Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais
Lia Calabre
Alexandre Pires Domingues
Eula Dantas Taveira Cabral

Equipe Técnica do Setor de Estudos em Políticas Culturais:
Adélia Zimbrão
Carolina Costa Moreira
Cícera Cidineide Teixeira Vieira
Leonardo Magalhães Firmino
Marcelo Augusto de Paiva
Marina Duarte Martinez
Tânia Vicente

Normatização dos textos
Clarissa Semensato
Marina Duarte Martinez
Raquel Oliveira Moreira

Revisão da normatização
Carolina Costa Moreira

Editoração Eletrônica
Renata Duarte

Capa
Renata Duarte

Parceria Itaú Cultural e Observatório Itaú Cultural Realizado entre os dias 17 a 20 de maio de 2018, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Botafogo, Rio de Janeiro.
Informações politica.cultural@rb.gov.br

Apresentação

Das Utopias

*Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A mágica presença das estrelas!*

Mario Quintana, Poesia Completa

O Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa em parceria com a Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB e com o Observatório Itaú Cultural, realizou dos dias 15 a 18 de maio de 2018, no Rio de Janeiro, o IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. Tivemos, ainda nesse ano, a parceira da área de cultura do SESC Nacional, com a promoção de uma mesa sobre o desenvolvimento de políticas culturais institucionais, na qual também foram apresentadas as experiências regionais de Pernambuco e do Mato-Grosso, além de algumas experiências da área de cultura implementadas pelo Departamento Nacional.

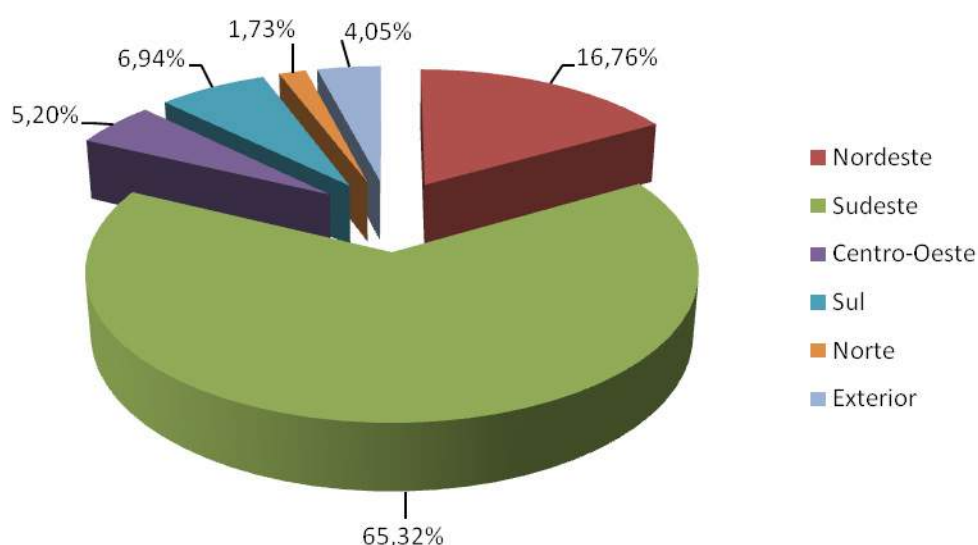
Em 2017, a Casa Rui Barbosa assinou o convênio com a UNESCO para a criação da **Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB**. Dando continuidade a uma série de atividades já desenvolvidas no âmbito da Cátedra, no dia 15 de maio, primeiro dia do IX Seminário, ocorreu o Encontro de Pesquisa da Cátedra, com a apresentação da pesquisa TIC Cultura 2016, em parceria com a UNESCO e com Centro de Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação sob os auspícios da UNESCO (Cetic.br). A pesquisa foi produzida pelo CETIC.br., no âmbito dos projetos do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br). A proposta era a de



aproximar iniciativas diferentes apoiadas ou chanceladas pela UNESCO, tais como a Cátedra e o Centro Regional, permitindo uma maior divulgação das informações produzidas no âmbito do Cetic, em especial na área da cultura, junto à comunidade acadêmica. Seguimos cumprindo assim um dos principais objetivos da Cátedra que é o de promover e provocar o intercâmbio de informações no campo das pesquisas em políticas culturais e gestão.

A presente publicação reúne o conjunto de artigos enviados, aprovados e apresentados no IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. A apresentação das comunicações é considerada como uma atividade fundamental pela equipe organizadora do evento. A possibilidade do diálogo dos 150 autores e co-autores das comunicações, presentes no Seminário, entre si e com um público de 300 ouvintes, espalhados pelos três espaços reservados para as comunicações, nos três dias dedicados às comunicações são o ponto alto do evento. Tivemos, como de costume, participantes de todas as regiões do país e do exterior, como pode ser observado no gráfico abaixo que contém informações sobre a região de origem dos autores e co-autores das comunicações que compuseram a programação.

Distribuição dos participantes por região



Creemos fortemente que é por meio dos diálogos que se estabelecem nas salas de comunicação e conferências, nos corredores, no café e nos jardins da Fundação, que redes de pesquisas são ampliadas, colaborações são acertadas e que novas parcerias são estabelecidas. Promovendo uma intensa troca de informações entre pesquisadores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, graduados, graduandos e gestores da



cultura, o Seminário pretende ser um espaço especial para aqueles que se dedicam a pesquisar ou querem conhecer um pouco sobre a área das políticas culturais – no Brasil e no exterior, seja em seus recortes territoriais locais ou regionais, no campo das linguagens artísticas, ou ainda nas gestões públicas e privadas em suas mais variadas nuances.

A área da cultura, das políticas culturais em especial, vem sofrendo sistemáticos ataques a partir novo governo que se instalou no poder em 2016. Tal fato tem-se dado, seja através da tentativa da extinção dos órgãos de cultura, seja pelo esvaziamento orçamentário da pasta – nos diversos níveis governamentais -, seja pelo redirecionamento das políticas na direção do mercado. Mas podemos afirmar que queremos a utopia, que queremos uma sociedade justa e democrática, que queremos políticas culturais participativas. Esses ecos dos desejos utópicos poderão ser encontrados nas linhas e nas entrelinhas dos trabalhos que foram apresentados.

Desejo a todos uma boa e proveitosa leitura,



Lia Calabre

Rio de Janeiro

Maio de 2018





Programação

Autores

Trabalhos



Sumário

Mesa I • Políticas culturais: direito à cidade I

30• POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS CIDADES: DA ESPETACULARIZAÇÃO À PARTICIPAÇÃO

Alice Saute Leitão

42• “O CARNAVAL É ANÁRQUICO E A GENTE É A CARA DO ANARQUISMO DO CARNAVAL”: O DIREITO AO CARNAVAL COMO DIREITO À CIDADE EM UM ESTUDO DE CASO DO OCUPA CARNAVAL

*Marina Bay Frydberg
Ayla Pinheiro Gomes
Fabiana Santana de Oliveira*

56• A VIRADA CULTURAL COMO EXERCÍCIO DA CIDADANIA

*Vanessa Ester Ferreira Nunes
Célia Menezes de Melo Santinato
Cristina Schmidt Silva Portéro*

70• CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira

Mesa II • Novos cenários: o lugar das tecnologias

83• POLÍTICAS PÚBLICAS E A INDÚSTRIA NACIONAL DE JOGOS ELETRÔNICOS NO SÉCULO XXI: UM BREVE HISTÓRICO

Miguel Bastos Alvarenga



95. CULTURA E TECNOLOGIAS NO BRASIL: UM ESTUDO SOBRE AS PRÁTICAS CULTURAIS DA POPULAÇÃO E O USO DAS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

*Luciana Piazzon Barbosa Lima
Fábio Senne*

Mesa III • Patrimônio material I

141. POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: O PAC-CH EM ALAGOAS

*George Bessoni
Lenice de Sousa Leite
Joelma Farias Silva de Cornejo
Raquel Beatriz Silva*

155. OS PASSOS DO PATRIMÔNIO: VISITAÇÃO PÚBLICA NO IPHAN, O CASO DA SUPERINTENDÊNCIA DO ESPÍRITO SANTO

*Maria Helena Soares Arnaud
Luciane Freitas da Silva*

169. A CAMINHO DE NOSSA HISTÓRIA: REVITALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BICENTENÁRIO DO MUSEU NACIONAL

*Mariáh Martins
João Carlos Nara Jr
M^a Paula van Biene*

181. ESCRITORAS NEGRAS DA BAHIA: RESISTÊNCIA, LITERATURA E POLÍTICAS CULTURAIS PARA ESCRITORAS NEGRAS

Calila das Mercês

Mesa IV • Políticas culturais: problemáticas dos campos técnico e metodológico

192. REPRESENTATIVIDADES E IDENTIDADES EM POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

*Luiz Augusto F. Rodrigues
Marcelo Silveira Correia*

205. POR UMA POLÍTICA CULTURAL DESENVOLVIMENTISTA

Renata Duarte



219. DIMENSÕES MORAL E AFETIVA NOS PROCESSOS DE ESTADO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS

Deborah Rebello Lima

230. CONTRIBUIÇÕES DE ABORDAGENS METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE EM POLÍTICAS CULTURAIS

Clarissa Semensato

Mesa V • Políticas municipais de cultura

247. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO DO CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

Tayane Reis Carvalho Sessa

257. CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA: A CRIAÇÃO DE UMA NOVA POLÍTICA DE PROGRAMAÇÃO CULTURAL EM SÃO PAULO

Fabio Maleronka Ferron

270. AS RELAÇÕES ENTRE ESTADO, CULTURA, MERCADO E CIDADE. POLÍTICAS DE APOIO À CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO DE 1980/2016.

*Luiz Vaz
Lia Calabre*

285. ESTUDOS PRELIMINARES SOBRE O ORÇAMENTO MUNICIPAL PARA A CULTURA NO RIO DE JANEIRO

Veronica Diaz Rocha

Mesa VI • Ativamento de memória

302. MEMORÁVEL SAMBA: A MEMÓRIA COLETIVA DO SAMBA NA WEB E A PRESERVAÇÃO DO SEU ACERVO DIGITAL

Jair Martins de Miranda

317. O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL ARQUIVÍSTICO NO PLANO NACIONAL DE CULTURA E NO CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA BRASILEIRO

*Martha Myrrha Ribeiro Soares
Ana Célia Rodrigues*



328. A RODA-GIGANTE, O CARNAVAL, A AGENDA: ANOTAÇÕES SOBRE POLÍTICAS DE MEMÓRIA

Tiago Coutinho Parente

343. HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL: A CONCEPÇÃO DA SÉRIE MEMÓRIAS FLUMINENSES

*Paula Borges Bastos
Rogério Ribeiro Fernandes
Henrique Barreiros Alves*

Mesa VII • Políticas culturais: direito à cidade II

356. POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E JOGOS DIGITAIS – O CASO DO ESTADO DA BAHIA

*Carmen Lúcia Castro Lima
Lynn Rosalina Gama Alves*

369. CIDADE CONTÍNUA|OCUPADA: ESPAÇO PÚBLICO, INTERVENÇÕES URBANAS E LÓGICA TRANSCULTURAL DIGITAL EM TERRITÓRIOS DESCONTÍNUOS

*Dinah Papi Guimaraens
João Batista da Silva Porto Júnior
Marina Vasconcellos de Carvalho*

386. DISPUTAS DE NARRATIVA NA ERA DA REVOLUÇÃO URBANA: UM ESTUDO SOBRE A CULTURA **HIP-HOP** E FESTAS DE RUA NO ANO DE 2015

Rafael dos Santos Oliveira

399. O HIP HOP E AS POLÍTICAS CULTURAIS: OS CONTRIBUTOS DA ZULU NATION NO BRASIL E EM PORTUGAL

*Márcia Leão
Federica Lupati*

410. LUGARES DE CULTURA EM BELÉM: AÇÃO, EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E POLÍTICA CULTURAL

Elis de Araújo Miranda

Mesa VIII • Múltiplas agendas da política cultural

424. ATIVOS CULTURAIS: SUA INTANGIBILIDADE E VALOR NA CONTEMPORANEIDADE

Daniele Cristina Dantas



436. REFLEXÕES CONCEITUAIS SOBRE DIVERSIDADE CULTURAL: DESAFIOS PARA ELABORAÇÃO DE INDICADORES DE POLÍTICAS CULTURAIS

*Giuliana Kauark
Alexandre Barbalho*

448. POLÍTICAS CULTURAIS, IDENTIDADE E DEMOCRACIA

Sergio de Andrade Pinto

459. FORMAÇÃO DE AGENDA E NOVOS ARRANJOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DO PROJETO DE REESTRUTURAÇÃO DO ACERVO DA PINACOTECA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO

Mayra C. A. Oliveira

Mesa IX • Cultura, ciência e tecnologia

481. A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL COMO PROCEDIMENTO SENSÍVEL DE SALVAGUARDA DA MEMÓRIA DOS HABITANTES DA CIDADE DE PARNAÍBA – PI

Flora Maria Serejo Neves Ribeiro

490. CIÊNCIA & CULTURA: A EXPERIÊNCIA DOS ESPAÇOS DA CIÊNCIA VINCULADOS À FUNDAÇÃO CECIERJ

*Thelma Lopes Carlos Gardair
Mônica Santos Dahmouche
Andréa Fiães*

500. O PROGRAMA ESCOLA E MUSEU DA SME/RJ: O QUE PODEMOS DIZER UTILIZANDO A ABORDAGEM DO CICLO DE POLÍTICAS?

*Priscila Matos Resinentti
Cristina Carvalho*

516. PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL: DO SONHO À POLÍTICA PÚBLICA

*Maria Angélica dos Santos
Angelene Lazzareti
Juliana Vieira Costa*

527. A IMPLANTAÇÃO DO MUSEU CIÊNCIA E VIDA EM DUQUE DE CAXIAS/RJ COMO UMA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL PARA BAIXADA FLUMINENSE.

*Mônica Santos Dahmouche
Simone Pinheiro Pinto
Liliana Coutinho*



Mesa X • Sistemas de cultura

540• POTÊNCIAS E DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NO RECÔNCAVO DA BAHIA

*Laura Bezerra
Érika de Freitas dos Santos
Helio José Viana Ramos Filho
Luiza Santos*

551• ANÁLISE COMPARATIVA DA DESCENTRALIZAÇÃO DE RECURSOS NO SNC, SUS e SUAS

Tony Gigliotti Bezerra

566• A CONSTRUÇÃO, OS DESAFIOS E AS DIFICULDADES NA IMPLANTAÇÃO DOS SISTEMAS DE CULTURA NO ESTADO E NA CIDADE DE SÃO PAULO

Inti Anny Queiroz

579• TRABALHO CULTURAL: DESCRIÇÃO E DESAFIOS TEÓRICOS E EMPÍRICOS

*Frederico Barbosa da Silva
Maria Carolina Vasconcelos Oliveira
Samira Chedid*

Mesa XI • Teatro

605• ANÁLISE DE EFICIÊNCIA NOS EQUIPAMENTOS DE ARTES CÊNICAS NO RIO DE JANEIRO: UMA COMPARAÇÃO METODOLÓGICA

*Andréa Soares Bonifácio Rosa
Daniele Cristina Dantas
Manoel Silvestre Friques*

618• POR UMA ECONOMIA DO TEATRO BRASILEIRO: INDICADORES CULTURAIS E DOENÇA DOS CUSTOS

*Gabriel Catramby
Manoel Silvestre Friques
Vitor Figueiredo da Silva*

634• TEATRO DE GRUPO E SUSTENTABILIDADE: ANÁLISE E CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS

Rosiane Aparecida Nogueira Martins



Mesa XI • Redes, circuitos e formação

647. POR UMA REDE DAS ARTES: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO DE DESENVOLVIMENTO DA REDE ARTE PRESENTE

*Alexandre Koji Shiguehara
Sharine Machado Cabral Melo*

660. POLÍTICAS DA IN(TER)DEPENDÊNCIA: OS ESTANDES COLETIVOS DOS EDITORES INDEPENDENTES NA FEIRA DO LIVRO DE BUENOS AIRES

José de Souza Muniz Jr.

676. CIRCUITOS MUSICAIS DE BRASÍLIA

Claudia Castro

696. PROPOSTA PARA A LONGEVIDADE DE GRUPOS E MUSEUS: IDOSOS COMO PÚBLICO

*O. Susana Costa C. e Araujo
Meire Cachioni*

Mesa XII • Direito e acesso

705. ACESSIBILIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS: BREVE HISTÓRICO

*Patricia Silva Dorneles
Claudia Reinoso Araújo de Carvalho
Vânia Mefano*

719. O DIREITO DE ACESSO E A PROPOSTA DO VALE-CULTURA

Camila Corrêa da Costa

733. VALE CULTURA: UMA POLÍTICA CULTURAL PARA INCLUSÃO DOS TRABALHADORES

*Judite Sanson de Bem
Moisés Waismann
Margarete Panerai Araújo*

Mesa XIII • Conjuntura, política, plano e sistema

750. POLÍTICA CULTURAL EM TEMPO DE CRISE: O MINISTÉRIO DA CULTURA NO GOVERNO TEMER

Alexandre Barbalho



766. POLÍTICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO: A REVISÃO DAS METAS DO PNC E OS PROCESSOS DE ELABORAÇÃO DOS PLANOS DE CULTURA DE BH E MG

*José Márcio Barros
Giordanna Santos
Caroline Craveiro
José de Oliveira Júnior
Renata Nunes Melo*

780. SECRETARIA, SISTEMA E PLANO MUNICIPAL DE CULTURA: A EXPERIÊNCIA PARTICIPATIVA DE POÇOS DE CALDAS-MG.

João Alexandre Moura Oliveira

789. A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA DEFINIÇÃO DO ORÇAMENTO PÚBLICO PARA A CULTURA EM RORAIMA

Selmar de Souza Almeida Levino

Mesa XV • Cultura Viva

804. A ERA DO IMPREVISTO NAS POLÍTICAS CULTURAIS: A PRUDÊNCIA DO PONTO DE CULTURA DE DONA ZULENE, CRATO-CEARÁ

*Rúbia Aurenívea Ribeiro Lóssio
Cesar de Mendonça Pereira*

817. PARTICIPAÇÃO E DIREITO DE ACESSO À CULTURA: OS DISCURSOS IDENTITÁRIOS E AS POLÍTICAS CULTURAIS

Mariana de Araujo Aguiar

832. A TRANSFERÊNCIA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

*Mariana Willmersdorf Steffen
Joana Búrigo Vaccarezza*

847. CLARABÓIAS DO SISTEMA: A PRESENÇA DOS PONTOS DE CULTURA EM FLORIANÓPOLIS

Luciana Mendes dos Santos

859. RELAÇÃO ESTADO-SOCIEDADE CIVIL NO PROGRAMA CULTURA VIVA: ESTUDO DE CASO DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP

Ana Mesquita



Mesa XVI • Políticas culturais: história

874• ACERVO SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE JACAREZINHO (1974-2013): CONSIDERAÇÕES SOBRE PATRIMONIALIZAÇÃO

*Juliana Carolina da Silva
Luciana Brito*

889• DOS LIVROS À REVISTA: PEQUENO ENSAIO SOBRE A REVISTA DO LIVRO E OS PROCESSOS DE MONUMENTALIZAÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA ENTRE OS ANOS 1939-1970

Mariana Rodrigues Tavares

905• POLÍTICA PÚBLICA E PENSAMENTO CRÍTICO: A REVISTA FILME CULTURA

Lina Távora

916• OS SONS DA NAÇÃO E PARA A NAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE DISCOS E DISCOTECA NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XX.

Denise da Silva de Oliveira

932• O PAPEL DE CARLOS GOMES NA POLÍTICA CULTURAL DO SEGUNDO REINADO

Mariana Franco Teixeira

Mesa XVII • Cultura e educação

943• CULTURA E EDUCAÇÃO: NOTAS SOBRE AS CONEXÕES ENTRE OS PLANOS NACIONAIS

Morgana Eneile Tavares de Almeida

959• POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL NO ÂMBITO DA ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

*Jessica Suzano Luzes
Livia Mascarenhas de Paula*

974• A EXTENSÃO E A POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA: VIVÊNCIAS DE UMA PRODUTORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Anna Christina de Queiroz Rodrigues



Mesa XVIII • Experiências internacionais

985• FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA OS MUSEUS NOS GOVERNOS DEMOCRÁTICOS POPULARES DO SÉCULO XXI: ARGENTINA – BRASIL – URUGUAI

Ana Ramos Rodrigues

1000• POLÍTICAS CULTURAIS E REVOLUÇÃO RUSSA

Antonio Albino Canelas Rubim

Mesa XIX • Cultura e economia

1016• MOEDA SOCIAL E EMPREENDEDORISMO CULTURAL E CRIATIVO: ELUCUBRAÇÕES CRIATIVAS EM MEIO ÀS INCERTEZAS

Valcir Bispo Santos

1030• POLÍTICAS CULTURAIS E MAPEAMENTO DA ECONOMIA CRIATIVA: ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

*Margarete Panerai Araújo
Judite Sanson de Bem
Moisés Waismann*

Mesa XX • Museus

1091• MUSEU DA “GENTE SERGIPANA”: A PRÁTICA DE UMA POLÍTICA CULTURAL.

Jean Costa Souza

1101• MUSEU VIVO DO FANDANGO: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA POLÍTICA CULTURAL DE APROXIMAÇÃO ENTRE CULTURA, PATRIMÔNIO E TERRITÓRIO

*Alexandre de Oliveira Pimentel
Edmundo Marcelo Mendes Pereira
Joana Ramalho Ortigão Corrêa*

1115• POLÍTICAS CULTURAIS, POLÍTICAS DE MUSEUS E OS DESAFIOS QUE SE DELINEIAM AOS MUSEUS DE ANTROPOLOGIA NO BRASIL

*Adriana Russi
Juliana Carneiro*

1130• UM MUSEU DA DANÇA NO BRASIL

Liana Vasconcelos



1143. MUSEU-MARCA: UM DIAGNÓSTICO AFETIVO NO PLANO MUSEOLÓGICO
Juliana Bravin
Vladimir Sibylla Pires

Mesa XXI • Patrimônio material II

1159. PATRIMÔNIO & POLÍTICAS CULTURAIS: OS DESAFIOS PARA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA HOSPITALAR NO BRASIL

Tarcísio Pereira Bastos

1174. POLÍTICAS DE TOMBAMENTO: INCLUIR PARA RECORDAR E CUIDAR

Carlos Eduardo Macagi
Hércules da Silva Xavier Ferreira

1184. A DEMOLIÇÃO DO **CINE GUARANY** E A AUSÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS VOLTADAS AO PATRIMÔNIO CULTURAL

Rafael Frank Benzecry

1199. PLANO DIRETOR **VERSUS** NORMATIVAS DE INTERVENÇÃO: DESAFIOS NA GESTÃO PÚBLICA DA ÁREA TOMBADA DE DIAMANTINA/MG

Edilson Borges de Barros Filho

Mesa XXII • Audiovisual

1211. PROGRAMA CINE DE RUA: REVITALIZAÇÃO E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

Silvana Lumachi Meireles
Janaína Guedes Monteiro Evangelista
Oswaldo Luiz Emery

1222. NUEVAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS EN AMÉRICA LATINA. REPENSANDO LA CIRCULACIÓN Y EL ACCESO A CONTENIDOS REGIONALES

Rosario Radakovich
Maria Julia Carvalho

1236. RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: MAPEAMENTO DE POLICY MAKERS

Eloíza Silva



Mesa XXIII • Patrimônio imaterial

1253. CULTURA POPULAR E PROMOÇÃO DA SAÚDE - DIÁLOGO PARA FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS E VALORIZAÇÃO DOS SABERES E PRÁTICAS POPULARES

*Cibele Lima dos Santos
Wellington de Oliveira*

1266. “TOTOTÓ ... É BARCO FURADO”: RELAÇÕES DE PODER NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO “IMEMORIAL”

Roberto Fernandes dos Santos Junior

1280. JONGO: RESPEITO, TRAJETÓRIA E ANCESTRALIDADE

Iran Souza da Conceição

1295. (RE) EXPERIENCIANDO A CULTURA POPULAR: ANÁLISE DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DO XVII FESTIVAL DO SÃO JOÃO DA PARNAÍBA, PIAUÍ, BRASIL

*Amanda Maria dos Santos Silva
Sammea Raíssa de Moura Alves*

Mesa XXIV • Financiamento e leis de incentivo

1313. O REFLEXO DA INTERFACE TECNOLÓGICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NAS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS

*Lucas Peixoto de Lima
Carlos Alberto Máximo Pimenta*

1326. LEI ROUANET: UM OLHAR INSTITUCIONAL

Cynthia Monayra Barbosa de Matos

1340. PERCEPÇÕES DO SETOR DE CAPTAÇÃO DE RECURSOS POR MEIO DO USO DE POLÍTICAS CULTURAIS FEDERAIS INCENTIVADAS.

Carolina Marques Henriques Ficheira

1354. LEI ROUANET NO GOVERNO TEMER: DESREGULAMENTAÇÃO E PRIVATIZAÇÃO DO INVESTIMENTO PÚBLICO EM CULTURA?

*Alexandre Hees de Negreiros
Gustavo Guenzburger*



Mesa XXV • Políticas culturais: direito à cidade III

1372• CULTURA COMO ATO POLÍTICO: JOVENS DO SUBÚRBIO FERROVIÁRIO DE SALVADOR E A DEMANDA POR POLÍTICAS CULTURAIS

Bruna Santos Calasans

1383• VOZES REPRIMIDAS TRANSFORMADAS EM CENA: UMA EXPERIÊNCIA DO PROTAGONISMO JUVENIL ATRAVÉS DA ARTE

Jéssica da Silva Botossi

1396• PRODUZINDO TERRITORIALIDADES NAS RUAS CARIOCAS: OS PRODUTORES POR TRÁS DAS RODAS CULTURAIS

Gabriel Moreno da Silva

1411• MARÉ: TERRITORIALIDADES INVENTIVAS DA ECONOMIA DA CULTURA

*Jorge Luiz Barbosa
Lino Teixeira*

1425• MANGUINHOS EM CENA: DO FAVELA CRIATIVA À CRIATIVIDADE NA FAVELA

*Karen Kristien Silva dos Santos
João Guerreiro*

Mesa XXVI • Políticas culturais e novos arranjos institucionais

1440• POLÍTICAS CULTURAIS E CRISE CAPITALISTA: KEYNESIANAS OU NEOLIBERAIS?

Francisco Ricardo Calixto de Souza

1451• GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA: ALGUMAS REFLEXÕES E ABORDAGENS

Plínio Rattes

1470• REFLEXÕES SOBRE A GESTÃO CULTURAL E AS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS

*Luiz Fernando Zugliani
José do Nascimento Junior*

1485• ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL NA CULTURA: AVANÇOS NA TRANSPARÊNCIA E AVALIAÇÃO DE RESULTADOS?

Álvaro Santi



Mesa XXVI • Políticas culturais e novos arranjos institucionais

1503• O SARAU ARTE BURIKI COMO CATALIZADOR CULTURAL EM BERTIOGA

Elisa Selvo Chaves

1511• O ACESSO É GRATUITO! O QUE MAIS É PRECISO? REFLEXÕES DE UMA INCURSÃO ETNOGRÁFICA NO COMPLEXO CULTURAL TEATRO DO BOI

Nayra Joseane e Silva Sousa

1522• FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: A POLÍTICA DA INCORPORAÇÃO CULTURAL

Bruno Borja

Mayara Destri

1536• ARQUEOLOGIA, POLÍTICA E MEMÓRIA: O CENTRO CULTURAL E RELIGIOSO DE REFERÊNCIA AFRO-BRASILEIRA JOÃOZINHO DA GOMEIA (DUQUE DE CAXIAS/RJ)

Rodrigo Pereira

Yasmin da Silva Pacheco



Índice por autor

<i>Adriana Russi</i>	<i>Carlos Eduardo Macagi</i>	<i>Fabiana Santana de Oliveira</i>
<i>Alexandre Barbalho</i>	<i>Carmen Lúcia Castro Lima</i>	<i>Fabio Maleronka Ferron</i>
<i>Alexandre Barbalho</i>	<i>Carolina Marques H. Ficheira</i>	<i>Fábio Senne</i>
<i>Alexandre de O. Pimentel</i>	<i>Caroline Craveiro</i>	<i>Federica Lupati</i>
<i>Alexandre Hees de Negreiros</i>	<i>Célia Menezes M. Santinato</i>	<i>Flora Maria S. Neves Ribeiro</i>
<i>Alexandre Koji Shiguehara</i>	<i>Cesar de Mendonça Pereira</i>	<i>Francisco Ricardo C. de Souza</i>
<i>Alice Saute Leitão</i>	<i>Cibele Lima dos Santos</i>	<i>Frederico Barbosa da Silva</i>
<i>Álvaro Santi</i>	<i>Cinthia Monayra B. de Matos</i>	<i>Gabriel Catramby</i>
<i>Amanda Maria dos S. Silva</i>	<i>Clarissa Semensato</i>	<i>Gabriel Moreno da Silva</i>
<i>Ana Célia Rodrigues</i>	<i>Claudia Castro</i>	<i>Giordanna Santos</i>
<i>Ana Cristina Bloquiau</i>	<i>Claudia R. A. Carvalho</i>	<i>George Bessoni</i>
<i>Ana Mesquita</i>	<i>Cristina Carvalho</i>	<i>Giuliana Kauark</i>
<i>Ana Ramos Rodrigues</i>	<i>Cristina Schmidt Silva Portéro</i>	<i>Gustavo Guenzburger</i>
<i>Andréa Fiães</i>	<i>Daniele Cristina Dantas</i>	<i>Gustavo Pereira Vidigal</i>
<i>Andréa Soares B. Rosa</i>	<i>Daniele Cristina Dantas</i>	<i>Helio José Viana Ramos Filho</i>
<i>Angelene Lazzareti</i>	<i>Deborah Rebello Lima</i>	<i>Henrique Barreiros Alves</i>
<i>Anna Christina Q. Rodrigues</i>	<i>Diego Santos Vieira de Jesus</i>	<i>Hércules da Silva X. Ferreira</i>
<i>Antonio Albino Canelas Rubim</i>	<i>Dinah Papi Guimaraens</i>	<i>Inti Anny Queiroz</i>
<i>Ayla Pinheiro Gomes</i>	<i>Edilson Borges B. Filho</i>	<i>Iran Souza da Conceição</i>
<i>Bruna Santos Calasans</i>	<i>Edmundo Marcelo M. Pereira</i>	<i>Jair Martins de Miranda</i>
<i>Bruno Borja</i>	<i>Elisa Selvo Chaves</i>	<i>Janaína G. M. Evangelista</i>
<i>Calila das Mercês</i>	<i>Elis de Araújo Miranda</i>	<i>Jean Costa Souza</i>
<i>Camila Corrêa da Costa</i>	<i>Eloíza Silva</i>	<i>Jéssica da Silva Botossi</i>
<i>Carlos Alberto M. Pimenta</i>	<i>Érika de Freitas dos Santos</i>	<i>Jessica Suzano Luzes</i>



<i>Joana Búrigo Vaccarezza</i>	<i>Lia Calabre</i>	<i>Priscila Matos Resinentti</i>
<i>Joana Ramalho O. Corrêa</i>	<i>Lynn Rosalina Gama Alves</i>	<i>Rafael dos Santos Oliveira</i>
<i>João Alexandre M. Oliveira</i>	<i>Manoel Silvestre Friques</i>	<i>Rafael Frank Benzecry</i>
<i>João Batista da Silva Porto Jr</i>	<i>Manoel Silvestre Friques</i>	<i>Raquel Beatriz Silva</i>
<i>João Carlos Nara Jr</i>	<i>Mª Paula van Biene</i>	<i>Renata Duarte</i>
<i>João Guerreiro</i>	<i>Marcelo Silveira Correia</i>	<i>Renata Nunes Melo</i>
<i>Joelma Farias S. Cornejo</i>	<i>Márcia Leão</i>	<i>Roberto F. dos Santos Jr</i>
<i>Jorge Luiz Barbosa</i>	<i>Margarete Panerai Araújo</i>	<i>Rodrigo Pereira</i>
<i>José de Oliveira Júnior</i>	<i>Margarete Panerai Araújo</i>	<i>Rogério Ribeiro Fernandes</i>
<i>José de Souza Muniz Jr.</i>	<i>Maria Angélica dos Santos</i>	<i>Rosario Radakovich</i>
<i>José do Nascimento Junior</i>	<i>Maria Carolina V. Oliveira</i>	<i>Rosiane Aparecida N. Martins</i>
<i>José Márcio Barros</i>	<i>Maria Helena Soares Arnaud</i>	<i>Rúbia Aurenívea R. Lóssio</i>
<i>Judite Sanson de Bem</i>	<i>Mariáh Martins</i>	<i>Samira Chedid</i>
<i>Judite Sanson de Bem</i>	<i>Maria Julia Carvalho</i>	<i>Sammea Raíssa M. Alves</i>
<i>Juliana Bravin</i>	<i>Mariana de Araujo Aguiar</i>	<i>Selmar de Souza A. Levino</i>
<i>Juliana Carneiro</i>	<i>Mariana Rodrigues Tavares</i>	<i>Sergio de Andrade Pinto</i>
<i>Juliana Carolina da Silva</i>	<i>Mariana Willmersdorf Steffen</i>	<i>Sharine Machado Cabral Melo</i>
<i>Juliana Vieira Costa</i>	<i>Marina Bay Frydberg</i>	<i>Silvana Lumachi Meireles</i>
<i>Karen Kristien S. Santos</i>	<i>Marina V. de Carvalho</i>	<i>Simone Pinheiro Pinto</i>
<i>Laura Bezerra</i>	<i>Martha Myrrha Ribeiro Soares</i>	<i>Tarcísio Pereira Bastos</i>
<i>Lenice de Sousa Leite</i>	<i>Mayara Destri</i>	<i>Tayane Reis Carvalho Sessa</i>
<i>Liana Vasconcelos</i>	<i>Mayra C. A. Oliveira</i>	<i>Thelma Lopes Carlos Gardair</i>
<i>Liliana Coutinho</i>	<i>Meire Cachioni</i>	<i>Tiago Coutinho Parente</i>
<i>Lina Távora</i>	<i>Miguel Bastos Alvarenga</i>	<i>Tony Gigliotti Bezerra</i>
<i>Lino Teixeira</i>	<i>Moisés Waismann</i>	<i>Valcir Bispo Santos</i>
<i>Livia Mascarenhas de Paula</i>	<i>Moisés Waismann</i>	<i>Vanessa Ester Ferreira Nunes</i>
<i>Lucas Peixoto de Lima</i>	<i>Mônica Santos Dahmouche</i>	<i>Vânia Mefano</i>
<i>Luciana Brito</i>	<i>Mônica Santos Dahmouche</i>	<i>Veronica Diaz Rocha</i>
<i>Luciana Mendes dos Santos</i>	<i>Morgana Eneile T. de Almeida</i>	<i>Vinicius Ribeiro A. Teixeira</i>
<i>Luciana Piazzon B. Lima</i>	<i>Nayra Joseane e Silva Sousa</i>	<i>Vitor Figueiredo da Silva</i>
<i>Luciane Freitas da Silva</i>	<i>O. Susana Costa C. e Araujo</i>	<i>Vladimir Sibylla Pires</i>
<i>Luiza Santos</i>	<i>Oswaldo Luiz Emery</i>	<i>Wellington de Oliveira</i>
<i>Luiz Augusto F. Rodrigues</i>	<i>Patricia Silva Dorneles</i>	<i>Yasmin da Silva Pacheco</i>
<i>Luiz Fernando Zugliani</i>	<i>Paula Borges Bastos</i>	
<i>Luiz Vaz</i>	<i>Plínio Rattes</i>	



Programação

15 de maio, terça-feira

13h • Credenciamento | Hall do auditório

Atividade 1 – Encontro de pesquisa da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão

14h • Mesa de abertura | Auditório

Marta de Senna – Fundação Casa de Rui Barbosa

Marlova Noletto – Unesco no Brasil

Demi Getschko – Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR

15h • Apresentação da Pesquisa – TIC Cultura 2016 | Auditório

Luciana Piazzon Lima – Cetic.br

Mediação: Lia Calabre – FCRB

15h40 • Lançamento do Livro

16h • Mesa de Trabalho – TIC Cultura

Claudinéli Moreira Ramos – SECULT/SP

Débora Ivanov – Ancine

José Murilo Costa Carvalho Junior – Ibram

Leonardo Athias – IBGE

Mediação: Fabio Senne – Cetic.Br



16 de maio, quarta-feira

8h30 • Comunicações

Mesa I | Auditório

Políticas Culturais: direito à cidade

Mesa II | Sala de Cursos

Novos Cenários: o lugar das tecnologias

Mesa III | Porão do Museu

Patrimônio Material I

10h45 • Intervalo

11h • Comunicações

Mesa IV | Auditório

Políticas Culturais: problemáticas dos campos técnico e metodológico

Mesa V | Sala de Cursos

Políticas Municipais de Cultura

Mesa VI | Porão do Museu

Ativamento de Memória

13h • Intervalo

14h30 • Comunicações

Mesa VII | Auditório

Políticas Culturais: direito à cidade II

Mesa VIII | Sala de Cursos

Múltiplas agendas da política cultural

Mesa IX | Porão do Museu

Cultura, ciência e tecnologia

17h • Conferência I | Auditório

“Arte, Cultura e Educação na América Latina”

Marta Porto – Jornalista, consultora e gestora cultural

Mediação: Luciana Modé – Observatório Itaú Cultural

18h30 • Lançamento da Revista do Observatório do Itaú Cultural



17 de maio, quinta-feira

8h30 • Comunicações

Mesa X | Auditório
Sistemas de Cultura

Mesa XI | Sala de Cursos
Teatro

Mesa XII | Porão do Museu
Redes, circuitos e formação

Mesa XIII | Sala 2 - Mestrado
Direito e acesso

10h45 • Intervalo

11h • Comunicações

Mesa XIV | Auditório
Conjuntura, política, plano e sistema

Mesa XV | Sala de Cursos
Cultura Viva

Mesa XVI | Porão do Museu
Políticas Culturais História

Mesa XVII | Sala 2 - Mestrado
Cultura e educação

13h • Intervalo

14h30 • Comunicações

Mesa XVIII | Auditório
Experiências internacionais

Mesa XIX | Sala de Cursos
Cultura e economia

Mesa XX | Porão do Museu
Museus

Mesa XXI | Sala 2 - Mestrado
Patrimônio Material II

17h • Conferência II | Auditório

“Cultura e Desenvolvimento: dilemas contemporâneos“

Rubens Bayardo - Universidade de Buenos Aires;

Universidade Nacional de San Martín (ARG)

Mediação: Alexandre Domingues - FCRB

18h30 • Lançamento da Coleção Cultura e Pensamento



18 de maio, sexta-feira

8h30 ● Comunicações

Mesa XXII | Auditório
Audiovisual

Mesa XXIII | Sala de Cursos
Patrimônio imaterial

Mesa XXIV | Porão do Museu
Financiamento e leis de incentivo

10h45 ● Intervalo

11h ● Comunicações

Mesa XXV | Auditório
Políticas culturais: direito à cidade III

Mesa XXVI | Sala de Cursos
Políticas Culturais e novos arranjos institucionais

Mesa XXVII | Porão do Museu
Práticas culturais e resistência

13h ● Intervalo

14h30 ● **Mesa Redonda** | Auditório

Desenvolvimento de políticas culturais institucionais e de caráter nacional
A Política Cultural do Sesc: história, avanços e desafios.

Márcia Costa Rodrigues – Sesc Nacional

Política Cultural e territórios de intervenção

José Manoel Sobrinho – Sesc-PE

Política, espaços de experiências e diversidade

Jan Moura – Sesc-MT

A curadoria como processo político de aproximações e distanciamentos

Raphael Vianna Coutinho – Sesc Nacional





Mesa I

**Políticas culturais:
direito à cidade**

POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS CIDADES: DA ESPETACULARIZAÇÃO À PARTICIPAÇÃO

Alice Saute Leitão¹

RESUMO: A elaboração de políticas culturais deve levar em conta as complexidades e particularidades do contexto em que serão aplicadas. No Brasil, país com uma série de resquícios sociais de seu passado colonial, as políticas culturais aparecem como importante meio de fomento à transformação social. Concentrando convivências e conflitos, as cidades constituem o lócus principal dessas mudanças. Contudo, as políticas culturais para as cidades representam, na era da globalização, um desafio: se podem impulsionar um processo de democratização que vise a diminuição das desigualdades, podem também atuar no sentido de “espetacularizar” a cidade, padronizando-a segundo um modelo internacional, desconsiderando a cultura local. Assim, acredita-se na importância de construir políticas culturais para as cidades de forma participativa, afim de abarcar as necessidades e identidades da população.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural, Cidade, Brasil, Participação, Desenvolvimento.

1. INTRODUÇÃO

Contexto e identidade são noções essenciais a serem levadas em consideração na abordagem de qualquer tema. Mas na construção de projetos relacionados à cultura, eles se tornam elementos centrais. A elaboração de políticas culturais² deve ser pensada de acordo com as complexidades do ambiente em que estão sendo aplicadas. Edgar Morin (2003), contemplando a necessidade de um pensamento complexo para a compreensão e ação sobre a realidade, defende que

Compreender a unidade e a diversidade é muito importante hoje, visto estarmos num processo de mundialização que leva a

1 Mestranda do Programa Interdepartamental de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João del Rei. Bacharela em Relações Internacionais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: alicesauteleitao@gmail.com

2 Tomando por política cultural uma definição ampla que abarque um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (COELHO, 1997, p. 292).



reconhecer a unidade dos problemas para todos os seres humanos onde quer que estejam; ao mesmo tempo, é preciso preservar a riqueza da humanidade, ou seja, a diversidade cultural; vemos, por exemplo, que as diversidades não são só das nações, mas estão também no interior destas; cada província, cada região, tem a sua singularidade cultural, a qual deve guardar ciosamente (MORIN, 2003, p. 18).

Tendo a cidade como concentração – de pessoas, convivências e conflitos – acredita-se que essa seja o lócus central onde a implementação de políticas culturais pode atuar sobre o potencial de transformação da sociedade. Dessa maneira, procura-se compreender de que forma tais políticas podem promover a mudança social, especialmente através da criação de consciência e do estímulo à participação ativa da população.

É nesse sentido que o presente trabalho busca abordar a forma como as políticas culturais para as cidades vêm sendo pensadas nas últimas décadas, se propondo não apenas a edificar uma crítica, considerando as necessidades brasileiras, mas também sugerindo soluções que levem a uma possível democratização³ da cidade por meio da cultura.

2. POLÍTICAS CULTURAIS: RUMO AO DESENVOLVIMENTO E À CIDADANIA

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1987), os principais determinantes do poder dentro de uma sociedade seriam os diferentes tipos de capital: econômico, cultural e social, além do capital simbólico, “que é a forma que os diferentes tipos de capital tomam uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos” (BOURDIEU, 1987. p. 4). A cultura aparece, nesse sentido, como um dos principais elementos estruturantes da subordinação de determinados grupos sociais a outros. O capital cultural pode existir sob três formas distintas: incorporado, enquanto disposições duráveis do organismo; objetivado, enquanto bens culturais, que podem incluir quaisquer bens que carreguem em si indícios de ideias, teorias ou problemáticas – sejam obras de arte ou máquinas e equipamentos – e, por fim, institucionalizado, a qual confere ao capital propriedades específicas, legitimando-o – expresso por como diplomas, certificados, entre outros (BOURDIEU, 1979, SILVA, 1995).

O estado institucionalizado do capital cultural tende a privilegiar aquele incorporado pelas elites, de forma que essas têm a legitimidade de sua cultura naturalizada. É essencial, nesse momento, compreender o papel do capital simbólico nesse processo: ao denotar uma ideia de autoridade ou prestígio, aquele que o detém passa a ter o poder de legitimar determinados padrões culturais (BOURDIEU, 1987). Tal análise se mostra

3 Robert Dahl (2012) chama de qualidades democráticas igualdade de acesso à informação, a condições materiais e a oportunidades.



importante para a compreensão da construção das diversas facetas da cultura brasileira, inscrita desde seus primórdios em uma situação de dominação cultural europeia, cujos resquícios a acompanham até a atualidade (RIBEIRO, 1975).

A cultura brasileira se desenvolve da própria natureza exógena e mercantil da colônia na Divisão Internacional do Trabalho, de forma que as elites atuam como defensoras dos interesses europeus. Constituem, então, uma representação local alienada da sociedade dominante, transpondo as modernizações do processo produtivo e do sistema governamental e gestacional ocorridas nos países centrais. Em meio a esse processo, redefinem-se os conteúdos culturais, ideológicos e artísticos, aproximando ainda mais as classes dominantes dos valores importados (RIBEIRO, 1975).

Assim, o grande obstáculo ao desenvolvimento⁴ no Brasil seria a desigualdade, que se perpetua em forma de escassez material, mas também cultural. A falta de acesso à educação, à arte, à leitura e à informação resultariam no aprisionamento das capacidades subjetivas da maioria da população, diminuindo, conseqüentemente, as possibilidades da sociedade civil de influir nos processos de tomada de decisão (SOUZA, 2015).

A construção de um projeto de desenvolvimento para o Brasil necessitaria, desse modo, de uma valorização da cultura popular, assim como do incentivo à criatividade e à participação da população como um todo. As políticas culturais aparecem, portanto, como importante meio para fomentar tal envolvimento da sociedade com o desenvolvimento brasileiro (FURTADO, 2012a; 2012b).

Exaltando a importância da cultura para o desenvolvimento, Celso Furtado (2012a) enfatiza que, entre as fragilidades da abordagem do desenvolvimento no Brasil, encontra-se o fato de ela não refletir sobre a cultura local, apropriando-se de conceitos externos à realidade do país. É nesse sentido que, durante conferência no I Encontro Nacional de Política Cultural, em 1984, o economista defende que “a reflexão sobre a cultura brasileira deve ser o ponto de partida para o debate sobre as opções do desenvolvimento” (FURTADO, 2012a, p. 34).

Quando consideram as características e as dinâmicas locais, as políticas culturais se munem da capacidade de incentivar e colaborar para a criatividade da população, contribuindo para a autonomia de pensamento e ação de diferentes grupos sociais marginalizados. Sobre isso, Furtado aponta que (2012a, p. 31-33):

[...] somente a vontade política é capaz de canalizar as forças criativas para a reconstrução de estruturas sociais avariadas e a conquista de novos avanços na direção de formas superiores de vida. [...] Ora, essa vontade coletiva terá de surgir de um

4 Desenvolvimento aparece aqui como “[...] um processo de mudança social pelo qual um número crescente de necessidades humanas – preexistentes ou criadas pela própria mudança – são satisfeitas através de uma diferenciação no sistema produtivo decorrente da introdução de inovações tecnológicas” (FURTADO, 1964, p. 27).



reencontro das lideranças políticas com os valores permanentes de nossa cultura. [...] Uma reflexão sobre nossa própria identidade terá que ser o ponto de partida do processo de reconstrução que temos pela frente, se desejamos que o desenvolvimento futuro se alimente da criatividade do nosso povo e contribua para a satisfação dos anseios mais legítimos deste. Devemos pensar em desenvolvimento a partir dos fins substantivos que desejamos alcançar e não da lógica dos meios que nos é imposta do exterior.

Depreende-se daí a importância da construção de políticas públicas capazes de engajar a população com a cultura, assim como da elaboração de um projeto de desenvolvimento fundado no contexto nacional⁵, em vez da mera transposição de ideias formuladas no exterior. Ampliar a percepção popular sobre a diversidade cultural e social brasileira, percebendo-a como força e potencialidade, se apresenta imprescindível para a construção de um projeto de desenvolvimento que responda às reais necessidades da população. Isso porque, desde seus primórdios coloniais, a formação cultural da sociedade brasileira se desenvolveu de forma dependente aos países centrais (FURTADO, 2012a; RIBEIRO, 1975).

Marilena Chauí (1995), por outro viés, aponta para a importância da política cultural como transformadora da cultura política e estimuladora de uma cidadania cultural. Compreendendo as particularidades do Brasil enquanto nação fundada na naturalização da violência e das desigualdades proporcionadas por uma sociedade autoritária, assim como a enorme distância entre o aparelho político-burocrático e a população⁶, a autora se pergunta: “Como suscitar nos indivíduos, grupos e classes a percepção de que são sujeitos sociais e políticos? Como tornar evidente que carências, privilégios, exclusões e opressão não são naturais nem impostas pela Providência divina?” (CHAUÍ, 1995, p. 80-81). A resposta para tal questionamento se encontra nas políticas culturais.

Na mesma linha de Chauí (1995), Furtado (2012b, p. 64), ao mencionar a necessidade de coordenação de uma série de políticas em favor do desenvolvimento nacional, afirma que

[...] o desenvolvimento cultural contribui para a tomada de consciência do atraso acumulado na própria satisfação das necessidades básicas e da urgência de que sejam introduzidas mudanças estruturais na matriz do sistema econômico.

5 Esse aspecto é um desdobramento da dicotomia centro-periferia, largamente tratada por clássicos intérpretes do Brasil, como Darcy Ribeiro (1975) e Samuel Guimarães (2007).

6 Para aprofundar a compreensão dos problemas intrínsecos à formação social do Brasil, ver Chauí (1995).



A formulação de políticas culturais que dialoguem com a população local se mostra, então, uma importante forma de transformação social. Isso porque, ao se relacionarem a vivências locais, seriam capazes de aumentar a compreensão da população sobre si mesma e sobre o espaço que ocupa, tornando-a um ator verdadeiramente ativo nas questões de seu entorno.

3. ESPETACULARIZAÇÃO E DEMOCRATIZAÇÃO: DUAS FACES DA CIDADE E DA CULTURA

Aproximadamente 85% da população brasileira vivia em centros urbanos segundo o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010). As cidades aparecem, dessa maneira, como lócus central da ação política, concentrando um acumulado de contradições e convivências cuja percepção é essencial à construção de um potencial transformador na sociedade atual.

A cidade é centralidade: ela compreende em si “a possibilidade de encontro, de aproximação, de simultaneidade, de reunião, de intercâmbio e de relações. Então, a cidade como fenômeno cultural é, sobretudo, uma cidade que centraliza as criações humanas” (SERPA, 2010, p. 29). A cidade é concentração: de poder, dinheiro, atividades, de pessoas e relações. E essa convivência concentrada em um espaço reduzido a torna propícia para a percepção de contradições e conflitos sociais. Aí reside seu potencial de mudança (ALFAYA, 2010). Javier Alfaya (2010, p. 111) afirma que, na atualidade, [...] o processo político transformador, seja ele revolucionário de qualquer tipo, é necessariamente urbano na América do Sul, certamente no Brasil [...]. A cidade tem um papel político fantástico, um papel muito fecundo. As políticas de cultura para as cidades, assim como suas políticas de desenvolvimento, têm que levar em conta tudo isso, dentro de um projeto evidentemente de transformação democrática.

Aqui importa ressaltar que, nas últimas décadas, percebe-se uma crescente correlação entre políticas culturais e urbanas, dentro de um quadro de convergência de diferentes estudos apontando para os benefícios do emprego da cultura enquanto meio para o desenvolvimento. Utilizadas conjuntamente, essas políticas visam revitalizar ou impulsionar determinadas áreas urbanas, paralelamente à promoção da cultura (VAZ, 2004). Contudo, a elaboração de políticas culturais para as cidades não contribui necessariamente para o estímulo às potencialidades culturais da população, sendo essencial compreender de que forma a cultura – e que cultura – está sendo inserida nas políticas urbanas.

Comum na contemporaneidade, frente ao rápido processo de globalização, é a consideração tanto da cultura quanto da cidade como mercadorias estratégicas:



ambas passam a ser manipuladas de forma a construir-se imagens de marca sobre suas especificidades (JACQUES, 2010). Nesse sentido, Milton Santos (2007, p. 24) aponta que, nas sociedades atuais,

[...] reina a propaganda como fazedora de símbolos, o consumismo como seu portador, a cultura de massas como caldo de cultura fabricado, a burocracia como instrumento e fonte de alienação. [...]. Esse quadro, hoje comum a todos os países capitalistas, ganha ainda mais nitidez nos países subdesenvolvidos como o nosso.

Nesse contexto, Chauí (1995) sugere que quatro vieses são comumente utilizados na criação de políticas culturais brasileiras: a liberal, que vê arte e cultura enquanto privilégios de uma elite capaz de consumi-los; a do Estado autoritário, em que o Estado aparece como produtor único de cultura; a populista, que cria uma abstração chamada genericamente de “cultura popular”, sem necessariamente remeter à realidade da população; e a neoliberal, que não apenas tende a tornar privadas as manifestações públicas de cultura como toma por cultura a cultura de massa, padronizada internacionalmente, fato também assinalado por Santos (2007).

No Brasil, quando diferentes ações “tentam acionar e incorporar soluções urbanísticas semelhantes àquelas consideradas as mais atuais, o que ocorre, por um lado, é a incompreensão de que a cópia, sem crítica à importação de modelos, exime o desenvolvimento de soluções mais adequadas às condições locais” (NASCIMENTO, 2009, p. 255-256). Dessa maneira, tais projetos, ao ignorarem o contexto em que estão sendo inseridos, tendem a padronizar a cidade de acordo com valores globais voltados a um turismo-modelo mercantilizado.

Percebe-se, dado esse cenário, em diversas iniciativas de gestão urbano-cultural, uma tendência à espetacularização⁷ urbana. Ou seja, implantam-se políticas culturais visando a mercantilização da cidade – promovendo-a frente ao mercado de turismo internacional. Buscando criar uma “marca cidade”, forja-se uma suposta identidade própria para atrair turistas, a qual, atendendo a padrões internacionais que levam à criação de espaços urbanos genéricos, acabando, paradoxalmente, por homogeneizá-los, uniformizando as cidades segundo um modelo globalizado (JACQUES, 2004).

Paola Berenstein Jacques (2004, p. 24) enfatiza que, nessas situações,

A memória da cultura local – que deveria ser preservada – se perde, e em seu lugar são criados grandes cenários para turistas.

7 “Espetacularização” deriva do conceito proposto por Guy Debord (1992), que, em “A Sociedade do Espetáculo” introduz a ideia de uma espetacularização do mundo intrínseca à sociedade capitalista atual, onde a vida estaria se convertendo em um conjunto de espetáculos, em que a representação do real tem mais valor do que a realidade por si.



Na maior parte das vezes, a própria população local, responsável e guardiã das tradições culturais, é expulsa do local da intervenção, pelo processo de gentrificação.

Esse processo acaba por converter as cidades em grandes museus – ou “shoppings de cultura” – nos quais o cidadão se torna mero espectador, perdendo seu papel transformador. Consumindo a cultura imposta “de cima”, a população, para além de não se identificar com essa, não participa do seu processo construtivo, tornando-se observadora passiva. Ocorre então, em oposição ao estímulo da criatividade da população, a sua alienação, ao ser reduzida ao papel de contempladora da cidade-espetáculo (FERRAN, 2000).

Abordando tal fenômeno, Henri Lefebvre (2008) aponta para a dicotomia entre valor de uso e valor de troca no meio urbano: se a cidade nasce como obra – ou seja, se prevalece seu valor de uso, as relações entre os cidadãos e sua identificação subjetiva com o espaço – o valor de troca vem progressivamente suplantando o valor de uso, transformando-a em produto a ser comercializado. Contudo, o valor de uso não desaparece, passando a ser privatizado e capitalizado. Nas palavras de Lefebvre (2008, p. 20),

O núcleo urbano torna-se, assim, produto de consumo de uma alta qualidade para estrangeiros, turistas, pessoas oriundas da periferia, suburbanos. Sobrevive graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar. Assim, os antigos centros entram de modo mais completo na troca e no valor de troca, não sem continuar a ser valor de uso em razão dos espaços oferecidos para atividades específicas. Tornam-se centros de consumo.

Segundo Ana Fernandes (2010), a cidade vem perdendo seu valor simbólico, frente ao rápido aprofundamento da insignificância e do exibicionismo. Vem ainda perdendo seu valor técnico, perante a utilização das tecnologias de forma mecânica e conservadora, sem uma compreensão aprofundada do contexto em que estão sendo operadas. Dessa maneira, acredita-se que “o entendimento da cidade, como obra ancorada no valor de uso, deveria estar calcado em uma capacidade de problematização da sensibilidade contemporânea, em sua complexidade e multiplicidade, adversidades e abertura à criação” (FERNANDES, 2010, p. 25), ou seja, deve-se pensar a cidade a partir de uma lógica que privilegie o subjetivo e o social.

Contudo, as cidades passam por um processo contínuo de mercantilização, de uma recorrente produção de objetos de consumo. Essa tendência gera um abandono da “ideia mais simples e mais corriqueira de cidade: as relações de troca, de convivência, do encontro do diferente, do coletivo e da possibilidade de solidariedade e de conflitualidade no espaço urbano” (FERNANDES, 2010, p. 27).



A redução da convivência mascara os conflitos intrínsecos ao ambiente urbano, propiciando uma perda de consciência da realidade por parte da população, que não se vê inserida em uma sociedade ou não percebe as complexidades e diversidades dessa. As políticas culturais, portanto, não deveriam contribuir para a alienação da população, mas contrapô-la através do incentivo à criação e à participação, oportunizando uma maior apropriação da cidade. A identificação com a cultura local, assim como a participação ativa em sua construção e difusão, se mostra então um importante meio para a conscientização e a mobilização da sociedade, incluindo-a no processo político e ampliando seu potencial transformador.

4. IDENTIDADE E PARTICIPAÇÃO: CONSTRUINDO UMA CIDADE DEMOCRÁTICA ATRAVÉS DA CULTURA

A construção de uma política cultural capaz de democratizar o acesso à cidade, acarretando sua percepção enquanto valor de uso (LEFEBVRE, 2008), envolve diversas e complexas possibilidades. Contudo, algumas diretrizes básicas para o cenário das cidades brasileiras podem ser supostas.

Marilena Chauí (1995) sugere o alargamento do conceito de cultura por parte dos formuladores de políticas, ultrapassando o conceito de belas-artes e “tomando-o no sentido antropológico mais amplo de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais” (CHAUÍ, 1995, p. 81).

Buscando opor-se a visão neoliberal de cultura, seria necessário salientar o caráter público das políticas culturais promovidas pelo Estado, formulando ações que contraponham a cultura estimulada pela mídia de massa e financiem projetos culturais propostos pela sociedade. Ainda, o Estado, em vez de produzir cultura, deveria atuar como promotor da criação cultural da sociedade. Dessa maneira, a população é incentivada a participar e criar, passando de mera espectadora a integrante ativa (CHAUÍ, 1995).

Os contrastes resultantes da diversidade compreendida no âmbito cidadão não devem ser mitigados: importante para a construção de consciência coletiva, os conflitos evidenciam a desigualdade e permitem uma maior absorção da complexidade urbana. A convivência deve ser estimulada, não limitada. Os espaços públicos – detentores do valor de uso urbano – devem ser ampliados e seu usufruto incentivado. A sociedade deve não apenas estar nesses espaços, mas participar deles, construindo relações e produzindo cultura. Ao Estado cabe a promoção dessa sociabilidade e da criatividade da população, cabe viabilizar a expressão popular e facilitar sua disseminação.

Néstor Canclini (1983), por sua vez, propõe que a mudança de função da produção cultural, visando uma maior satisfação das necessidades da sociedade, não deve ocorrer através de ações isoladas, mas compor um plano estruturado que abarque



[...] a) transformações radicais nas instituições destinadas a produzir cultura; b) a inserção ativa e crítica dos artistas e intelectuais nos organismos que se ocupam da circulação da arte e da cultura [...]; c) a construção de canais alternativos de produção e distribuição, ligados a organizações populares [...], exigindo delas uma atenção específica, não imediatamente pragmática, para o valor do trabalho cultural (CANCLINI, 1983, p. 49).

Evidencia-se assim a importância de uma perspectiva sistêmica das políticas culturais, envolvendo seus atores, formuladores e público alvo, de forma a atingir as diferentes particularidades do contexto em questão e considerar diversas visões possíveis sobre a cultura local e suas possibilidades. Desse modo, o engajamento da população com questões sociais é encorajado, resultado da maior identificação com a cultura e a sociedade proporcionada por ações que remetem à realidade local.

A essa visão soma-se a importância de se construir uma política estruturada nacionalmente, agregando diretrizes gerais para as políticas culturais aplicadas por diferentes órgãos nas cidades. Visa-se, assim, a elaboração de políticas que valorizem a pluralidade cultural, em oposição à lógica mercadológica de incentivar empreendimentos lucrativos – a qual, sem regulação estatal, tende a se sobrepor às demais. Ainda que o apoio privado ao cenário cultural seja essencial, esse deve ocorrer segundo uma lógica inclusiva e participativa, respondendo às necessidades da população local (MACHADO, 1984).

Isto posto, acredita-se na elaboração de políticas culturais de forma participativa e democrática, colaborando para a construção de projetos calcados na cultura local e capazes de incluir a população no processo decisório, mas também na sociedade como um todo, colaborando para sua tomada de consciência sobre as problemáticas dessa e despertando uma vontade de mudança.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos “padrões” que coexistem na cidade” (LEFEBVRE, 2008. p. 22). Se a convivência e os espaços públicos podem ser ampliados e democratizados através da implantação de políticas culturais para as cidades, a mitigação desses conflitos ocasionada pela redução da convivência, por outro lado, aliena a população, reduzindo seu potencial transformador e excluindo-a do processo criativo.

É possível ver, então – no âmbito das políticas culturais para as cidades – a existência de uma dicotomia entre espetacularização e democratização. Enquanto tais projetos podem funcionar de acordo com as demandas locais, de forma a preservar



a identidade e o patrimônio próprios a população e estimulá-la à participação, democratizando o acesso à cultura e à cidade, percebe-se também uma tendência à mercantilização e à globalização da cidade e da cultura, remetendo a um processo de espetacularização, alienando a população nela inserida em vez de incluí-la no processo criativo (VAZ, 2004).

Rumo à democratização da cidade e da cultura, é preciso incluir as diferentes esferas da sociedade no processo construtivo das políticas culturais, elaborando projetos que estejam de acordo com suas identidades e necessidades. A maior participação da sociedade na elaboração de tais políticas permite uma melhor integração da população ao meio em que vive, compreendendo os conflitos e a diversidade nele presentes. As políticas culturais são uma importante alavanca para a transformação social, incentivando a mobilização da sociedade e atrelando-a ao desenvolvimento, além de contribuir para um maior exercício individual da cidadania.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFAYA, Javier. Cultura na política de transformação democrática da cidade In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: Edufba, 2010. p. 23-28. (Coleção Cult).

BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. **Actes de la recherche en sciences sociales**, L'institution Scolaire, v. 30, p.3-6, nov. 1979.

_____. What makes a social class?: On the theoretical and practical existence of groups. **Berkeley journal of sociology**, Regents Of The University Of California, v. 32, p.1-17, 1987.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais na América Latina. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 2, p.39-51, jul. 1983.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p.71-84, 1995.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DAHL, Robert A. **A democracia e seus críticos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.



DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. 3. ed. Paris: Éditions Gallimard, 1992. 224 p. (Folio).

FERNANDES, Ana. Cidade Contemporânea e Cultura: Termos de um impasse?. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: Edufba, 2010. p. 23-28. (Coleção Cult).

FERRAN, Marcia de Noronha Santos. **Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas: o caso das Lonas Culturais**. 2000. 172 f. Dissertação (Mestrado) – PROURB, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FURTADO, Celso. **Dialética do desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964. 173 p.

_____. Que somos? In: FURTADO, Rosa Freire D'aguiar (Org.). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. p. 29-41.

_____. Pressupostos da política cultural. In: FURTADO, Rosa Freire D'aguiar (Org.). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. p. 61-66.

GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. **Quinhentos anos de periferia: uma contribuição ao estudo da política internacional**. 5. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. 205 p.

IBGE. **Tabela 1.4 – População nos Censos Demográficos, segundo as Grandes Regiões e as Unidades da Federação – 1872/2010**. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=4&uf=00> Acesso em: 10 fev. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. **Cadernos PPGAU/FAUFBA**, Salvador, n. especial, v. il, p.23-29, 2004.

_____. Notas sobre Cidade e Cultura. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: Edufba, 2010. p. 23-28. (Coleção Cult).

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

MACHADO, Mario Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: Sergio Miceli, org., **Estado e Cultura no Brasil**, São Paulo, Difel - Difusão Editorial, 1984.



MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Para navegar no século XXI**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina/edipucrs, 2003. p. 13-36.

NASCIMENTO, Adriana G. **(arte) e (cidade):** Ação Cultural e Intervenção Efêmera. 2009. 339 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Planejamento Urbano e Regional, IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **Os Brasileiros:** Teoria do Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 200 p. (Estudos de antropologia da civilização).

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. 176 p.

SERPA, Angelo. A Cidade como fenômeno cultural: apontamentos para uma abordagem geográfica. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: Edufba, 2010. p. 23-28. (Coleção Cult).

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. **Informare: Cadernos do programa de pós-graduação em ciência da informação**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.24-36, jul./dez. 1995.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira:** ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo: LeYa, 2015.

VAZ, Lilian Fessler. A “culturalização” do planejamento e da cidade: novos modelos?. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, n. especial, v. il, p.23-29, 2004.



“O CARNAVAL É ANÁRQUICO E A GENTE É A CARA DO ANARQUISMO DO CARNAVAL”¹: O DIREITO AO CARNAVAL COMO DIREITO À CIDADE EM UM ESTUDO DE CASO DO OCUPA CARNAVAL

Marina Bay Frydberg²
Ayla Pinheiro Gomes³
Fabiana Santana de Oliveira⁴

RESUMO: A crescente politização do carnaval vem trazendo pro festejo um debate sobre a potencialidade da festa carnavalesca como espaço de reivindicações políticas. O carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro estão inseridos na disputa pelos significados simbólicos e políticos da festa. E a partir dessas disputas estão usando a performance carnavalesca - de cortejos e marchinhas - como estratégia para exigir através da luta pelo direito ao carnaval a ampliação para o direito à cidade. A dinâmica do carnaval dos blocos de rua hoje vai ser analisada a partir do estudo de caso do bloco-manifestação Ocupa Carnaval e os significados políticos e simbólicos das suas ações.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval, Política, Cidade.

INTRODUÇÃO

O debate em torno do carnaval vem, cada dia mais, entrando em ebulição. questionamentos sobre politicamente correto *versus* politicamente incorreto, mau uso do dinheiro público *versus* investimento a longo prazo, transtornos vividos durante o período *versus* direito de todo cidadão de acesso a cultura, são temas centrais para pensar a folia momesca. O carnaval dos blocos de rua passou a se relacionar de forma mais intensa com a economia e com o poder público, seja como forma de viabilização da festa

1 BARROSO, Júlio. Ocupa Carnaval. Niterói, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

2 Doutora em Antropologia Social, professora do bacharelado em Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Email: marinafrydberg@gmail.com.

3 Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. Email: pinheirogomes.ayla@gmail.com.

4 Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. Email: oliveirafabiana@id.uff.br



e de sustentabilidade dos blocos, como também de confronto com a lógica imposta por esses mesmos agentes. Inserido no campo econômico, político e cultural (BOURDIEU, 1996⁵), tensionando os significados da festa e da política, nos perguntamos, afinal, o carnaval pode ou não ser visto como espaço de luta política e como uma manifestação do direito à cidade?

David Harvey afirma que:

A globalização e a guinada em direção ao neoliberalismo enfatizaram, ao invés de diminuir, as desigualdades sociais. (...) Os resultados foram indelevelmente gravados nas formas espaciais de nossas cidades, que cada vez mais tornam-se cidades “de fragmentos fortificados”⁶.

Partindo deste pensamento nossa questão sobre a legitimidade do carnaval como espaço de discussão política não pode ser pensado sem apresentar a questão de classe em sua dimensão territorial, claramente demarcada quando se fala em carnaval de rua carioca, onde a maioria dos blocos se encontram no eixo centro-zona sul. A cidade do Rio se divide em um pequena fatia de elite financeira e uma maioria esmagadora de trabalhadores de baixa e média renda, que costumam ser marginalizados cotidianamente, muitas vezes não se sentindo pertencente a determinados territórios da cidade. É no carnaval que essa parcela da população consegue relacionar-se com esses espaços.

(...) O carnaval é transgressão e portanto tem uma relação política de como o carnaval como questionamento político. O segundo passo é a relação entre o poder público e carnaval na conjuntura recente, ela é uma relação política também na medida em que a cidade do Rio de Janeiro é tomada por blocos de carnaval. E aí Você passa por uma tensão entre Associações de Moradores, por exemplo, moradores que sentem seu espaço invadido, que não querem que os blocos desfilem, que acham que a cidade fica muito tumultuada, gente que não gosta de carnaval mesmo; acessando o poder público tentando fazer com que o poder público ordene e controle o carnaval; e os foliões e os blocos de carnaval tentando ter o seu espaço.(...)⁷

O carnaval de rua tornou-se espaço de disputa pela cidade, por seus territórios e suas territorialidades, e também debate e manifestação política: feminista, racial,

5 BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

6 HARVEY, David. *A Liberdade da Cidade*. In: VAINER, Carlos et al., *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.

7 MOTTA, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.



LGBTQ+, e governamental também. É nesse espaço de reivindicações políticas e sociais em que desconhecidos gritam em coro e externam tudo que lhes aflige no cotidiano, quando se sentem amordaçados pela rotina e, muitas vezes, pelo não-pertencimento à cidade. O carnaval transforma-se em um espaço de luta, explícita ou alegórica, onde ocorre apropriação de espaços e denúncias.

A partir do carnaval de 2014, pós jornadas de junho de 2013, há uma crescente onda de manifestações políticas ocorridas em diversos blocos de rua, resposta ao período de crise política e econômica que acarreta o governo em seus três níveis de representação. Compreender os significados destes fatores políticos agregados simbolicamente aos festejos reflete a necessidade de problematizar o carnaval, especificamente os blocos de rua do Rio de Janeiro, como espaço de contestações políticas, no seu sentido específico e ligados ao cenário contemporâneo brasileiro, mas também nas suas mais variadas expressões simbólicas e de disputas por representação. Inserido neste contexto surge no carnaval de 2014 o Ocupa Carnaval, estudo de caso para pensarmos o espaço do carnaval como forma de reivindicação do direito à cidade.

(...) Como, em resumo, poderia o direito à cidade ser exercitado pela mudança da vida urbana? A resposta de Lefebvre é simples em essência: por meio da mobilização social e da luta política/social (...). A governança substituiu o governo; os direitos e as liberdades têm prioridade sobre a democracia; a lei e as parcerias público-privadas, feitas sem transparência, substituíram as instituições democráticas; a anarquia do mercado e do empreendedorismo competitivo substituíram as capacidades deliberativas baseadas em solidariedades sociais (...). Desafiados pela cidade de exceção, pela cidade empresa e pela democracia direta do capital, eles agora as desafiam. Querem outra cidade, outro espaço público. A convulsão social em que o país e suas cidades foram lançados abre extraordinárias possibilidades de interpelação e transformação. Mas nada ainda está decidido. O jogo está aberto. A história nos revisita, nos pisca o olho e nos lembra de que outra cidade é possível (...)⁸

É a partir de então que a discussão começa a mudar, pois o carnaval como espaço de luta política, passa-se a questionar a cidade do Rio de Janeiro como mercadoria que utiliza da sua cultura como potencial para ser vendida e não pelo valor cultural e social que possa ter para a sua população. Em uma entrevista para a pesquisa o vereador Tarcísio Motta do PSOL disse a seguinte frase: “A grande questão é que não existe prefeitura neutra, não existe estado neutro, e se não existe estado neutro toda a política pública

8 HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. In: VAINER, Carlos et al., *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.



que for olhar para o carnaval e tomar alguma atitude ela vai tomar alguma atitude para alguma das posições presente naquele momento.”

(...) É porque tem esse primeiro lado que é pensar o carnaval com um ato político. O carnaval é e é desde sempre um ato de irreverência, de contestação. Não existe desfile de bloco carnavalesco que não tenha algo de transgressor; mesmo durante a Ditadura Militar quando, ou, por exemplo, durante o Estado Novo onde eles tentam tornar o carnaval oficial, mesmo nas frestas daquilo que eram obrigados a fazer, que era o enredo de exaltação ao Estado ainda assim havia transgressão ainda mais no carnaval de rua ele sempre foi um carnaval da cidade tentando domesticar, e o folião na rua tentando transgredir aquilo, inverter a ordem.(...)⁹

Seguindo a ideia de Bakhtin (2010) que compreende a festa como característica primeira e indestrutível da civilização humana por ser isenta de sentido utilitário e por usar de jogos, disfarces, risos, dança e etc. Desta forma, a festa possibilita que se exponha uma visão não oficial da sociedade, que se tenha a abolição, por um período determinado das hierarquias e diferenças. Na mesma linha de interpretação, Burke¹⁰ defende o carnaval como o momento de alteração da hierarquia e do *status*, o que o autor classifica de mundo virado de cabeça para baixo, gerando ambiguidades e ambivalências. DaMatta¹¹ em seu estudo clássico sobre o carnaval no Brasil também parte da ideia da festa como um espaço de inversão, onde a sociedade brasileira nega e reitera a sua organização. Este artigo pretende, desta forma, complexificar essas reflexões através das ações e representações da política no carnaval dos blocos de rua hoje, pensadas como formas de inversão da lógica da luta política presente no tempo do cotidiano, através do estudo de caso¹² com o Ocupa Carnaval.

9 Motta, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

10 BURKE, Peter. O mundo do carnaval. In: Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

11 DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

12 Foram realizados trabalho de campo durante os eventos organizados pelo Ocupa Carnaval em 2018 e entrevistas com dois participantes do Ocupa Carnaval.



OCUPA EU! OCUPA TU! OCUPA GERAL! OCUPA CARNAVAL!: A ORGANIZAÇÃO E AS AÇÕES DO BLOCO-MANIFESTAÇÃO OCUPA CARNAVAL

Ocupa Carnaval é um grupo formado há cinco anos a partir da necessidade de uma mobilização mais integrada que atraísse as pessoas para atos políticos a fim de lutar pelas causas sociais cariocas que têm relação com o direito à cidade, usando como abordagem os cortejos carnavalescos. Desde o início, o movimento realiza dois cortejos por ano, um na quinta-feira anterior ao carnaval e um no domingo depois da quarta-feira de cinzas.

Antes da criação do movimento, seus membros já atuavam em partidos políticos de esquerda, em coletivos militantes, outros faziam parte do bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar, criado em meio às eleições municipais de 2012. Após terem participado ativamente das Jornadas de Junho de 2013, quiseram continuar a manifestar pelas causas levantadas naquele ano buscando manter viva a memória das lutas por uma cidade mais justa e igualitária. Organizando-se sempre em praças públicas e pelo Facebook, o grupo foi aumentando a rede de articulação com blocos oficiais, como o Orquestra Voadora, o Cordão do Boitató, Céu na Terra, não oficiais, como o Cordão do Boi Tolo, e também com ativistas, militantes, artistas e coletivos com intuito de unificar o movimento, definir seus objetivos e formas de usar a arte como instrumento de atuação política.

Os participante do Ocupa Carnaval não reconhecem uma nomenclatura específica para defini-lo: não é um coletivo, nem um movimento, mas uma rede de coletivos e movimentos. Tomás Ramos, um dos criadores do Ocupa, define o movimento como “uma frente ampla que agrega todos aqueles e aquelas que congregam que outro Rio é possível, que lutam, lutas em torno de cidade, e que apostam na arte como ferramenta, como instrumento principal de todas essas lutas.”¹³. Os participantes dessa frente ressaltam que o Ocupa não possui uma liderança, as decisões são tomadas por meio de consenso ou por voto, mantendo seu o caráter horizontal. Ao mesmo tempo, os membros podem se desligar dos cortejos e das discussões com facilidade, fazendo com que a articulação possa ser dificultada pela redução do engajamento dos participantes.

Os cortejos possuem focos diferentes em cada uma de suas edições. Concebidos de maneira coletiva, seus temas partem de fatos da política do momento que eles julgam não poder passar despercebidos. O sustento do bloco é feito de forma colaborativa pelas pessoas que participam do movimento. Segundo os entrevistados, durante as reuniões, os membros dividem os custos para a confecção dos materiais dos cortejos. Cada um

13 RAMOS, Tomás. Ocupa Carnaval. Rio de Janeiro, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.



oferece o que pode tanto em questão monetária quanto em mobilização para produzir os produtos, como a impressão dos panfletos com as marchinhas adaptadas que são cantadas no bloco e dos adesivos do Ocupa Carnaval¹⁴. Além disso, a frente conta com ajuda financeira de entidades e sindicatos¹⁵ que conheçam o trabalho do grupo e de doações de materiais para os cortejos.

No primeiro ano do Ocupa Carnaval, em 2014, o cortejo de abertura do carnaval, intitulado de Cabralhada, falava sobre os escândalos que envolviam o governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, e sua decisão de sair do governo antes do fim do mandato. Já o cortejo que fechava o carnaval daquele ano, Copa que Pariu, falava sobre a Copa do Mundo que estava prestes a acontecer. Paspalhada, cortejo de 2015, teve como tema o ex-prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Paes e lutava contra as políticas voltadas para um modelo de cidade-mercadoria (VAINER, 2000¹⁶). Em 2016, o primeiro cortejo partiu em defesa dos camelôs, que tiveram suas mercadorias confiscadas pela Guarda Municipal à mando da prefeitura e foi nomeado de Camelato. A manifestação seguinte ao término do carnaval daquele ano, Olim...piada, denunciava os Jogos Olímpicos Rio 2016 cujo planejamento realizado através de uma série de parcerias público privadas trouxe consigo gentrificação e obras superfaturadas. Para abrir o carnaval de 2017, o Ocupa Carnaval escolheu Luiz Fernando Pezão, atual governador como principal homenageado, no cortejo intitulado Caçadores de Pé Grande, enquanto o aniversário de cem anos da Revolução Russa foi escolhido para o segundo cortejo do ano, cujo cortejo foi nomeado Pagode Russo. Crivellada, realizado em fevereiro deste ano, o atual prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella foi o homenageado. Censura Nunca Mais, segundo cortejo de 2018, está previsto para o domingo pós carnaval.

14 Os produtos do bloco serão abordados mais a frente neste artigo.

15 Os entrevistados não citaram quais entidades colaboram financeiramente com o bloco.

16 VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia et al., *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Conceitos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.



Figura 1 - Capa do evento Crivellada no Facebook.



Fonte: Evento do Ocupa Carnaval no Facebook.¹⁷

Como um movimento social, o Ocupa tem lutado contra questões que rodeiam o país e, mais especificamente, o Rio de Janeiro. Devido à sua formação no período entre os megaeventos sediados na cidade e da maneira como aconteceram, lutam contra a ideia de cidade-mercadoria (VAINER, 2000), processo que se desdobrou com mais força com a gestão de Paes na prefeitura. Lutam contra a dominação do capital econômico sobre o bem-estar dos moradores da cidade, a redução de direitos dos cidadãos. Outras bandeiras levantadas são antirracismo, a favor da causa feminista e LGBTQ+, contra a violência policial, contra os escândalos da corrupção a nível municipal, estadual e federal.

Figura 2 - Chamada para o ato Carnaval Contra o Golpe



Fonte: Página do Ocupa Carnaval no Facebook.¹⁸

17 Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1989529807986696/>>. Acesso em: 18 fev. 2018

18 Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/204096353305579/>>. Acesso em: 17 fev. 2018.



Durante a extinção do Ministério da Cultura, em 2016, o Ocupa Carnaval participou do Ocupa MinC. O movimento durou setenta e sete dias e promoveu palestras, aulas, rodas de conversa, oficinas no palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio. Vale ressaltar que esse movimento de ocupações também foi articulado em outros estados do país e contava com a participação de profissionais do setor cultural.

Segundo os entrevistados, o Ocupa Carnaval é um grupo completamente desligado do poder público, entendido por eles como a atual gestão municipal e estadual. Contudo, alguns dos membros possuem ou já possuíram relação com partidos políticos de esquerda como o PSOL, PCB e PT e outros já participaram de mandatos no poder legislativo, como o entrevistado Tomás Ramos. Embora haja uma negação da relação direta do movimento com as instâncias de poder de forma direta, o movimento Ocupa Carnaval só acontece a partir de uma rede política fortemente estabelecida.

Com relação aos desfiles, o Ocupa não pede autorização para realizar nenhum dos seus cortejos e também não faz parte dos blocos oficiais do carnaval do Rio. Ao mesmo tempo, seus cortejos não sofrem repressão policial com frequência e possuem um bom relacionamento com a Guarda Municipal e a CET-Rio por conta de relações pessoais dos seus membros. Durante o trabalho de campo realizado no cortejo do dia 8 de fevereiro de 2018, não houve em momento algum presença da polícia militar ou algum tipo de impedimento à realização do ato. Assim, o movimento anárquico definido por Júlio Barroso segue realizando suas manifestações e levando suas pautas adiante na luta a favor do direito à cidade e “de disputa por um modelo de cidade que tá colocado”¹⁹, como aponta Tomás Ramos.

Também na pesquisa de campo, foi observado o caráter horizontal e de recursos limitados do bloco-manifestação. Havia apenas um carro de som, onde também comercializavam cerveja artesanal. Vários membros distribuíram panfletos que continham as marchinhas cantadas naquela noite juntamente com o manifesto. Embora o evento na rede social do bloco tivesse oitocentas e três pessoas confirmadas e três mil e quatrocentas interessadas, já as pessoas que estavam presentes não passavam de trezentas. Os foliões demoraram a chegar para a concentração, que estava marcada para 18h. O cortejo seguiu da Cinelândia até a Praça Tiradentes, no centro do Rio. Era nítida a dificuldade de fazer com que o som do carro alcançasse quem acompanhava o cortejo. Todavia, os foliões que já conheciam as paródias cantavam com empolgação enquanto outros tentavam aprender as letras para se unirem aos cantos do cortejo. Durante a troca de músicas, gritos de “Fora Temer” e “Fora Crivella” preenchiam o vazio deixado.

19 RAMOS, Tomás. Ocupa Carnaval. Rio de Janeiro, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.



Por ser um bloco-manifestação, o Ocupa Carnaval possui algumas estratégias de atuação que fazem com que suas mobilizações e pautas continuem com visibilidade durante o ano. Na página do Facebook, o grupo posta informações sobre a situação dos assuntos pelos quais se engaja. Ainda é possível encontrar os resultados dos produtos criados pela frente, entre eles: todos os vídeos com as marchinhas adaptadas, o manifesto do Ocupa Carnaval e as letras das paródias que compõem os cortejos.

As paródias fazem parte das ações do Ocupa desde o primeiro ato. Foram criadas porque os participantes do bloco perceberam a necessidade de atrair multidões para as manifestações de uma maneira diferente dos protestos não artísticos. Porque o bloco-manifestação sai em cortejos e cantar marchinhas tradicionais politizadas foi a solução encontrada para fazer com que as pessoas facilmente se identificassem com a pauta e cantassem com facilidade. Outro fato importante sobre a escolha de parodiar as marchinhas é que por elas já serem conhecidas, a organização do bloco não precisa realizar ensaios antes da saída do bloco.

As paródias contêm o humor característico do movimento e assumem um forte tom crítico, passando as mensagens com clareza. Não é necessário ter grandes conhecimentos sobre política para entender as referências, falam sobre fatos da política municipal, como a paródia da canção Jardineira, denunciam a violência policial como é o caso de Bola Preta, manifestam em prol da luta feminista, com As Águas Vão Rolar e, em especial, sobre o direito à cidade, foco central do Ocupa Carnaval, com Mamãe Eu Quero.

Até o momento, foram escritas dezessete marchinhas parodiadas. Elas são escritas por compositores da rede do Ocupa Carnaval. Os organizadores do bloco se preocupam com o lugar de fala de quem irá compor, como aponta Júlio Barroso: “às vezes, assim, quando a gente vai fazer uma música pra falar da mulher, a gente sempre chama uma mulher pra escrever, se for uma música pra falar de um negro, é um negro que escreve. Pra não ter essa coisa de estar falando no local, no lugar de fala do outro.”²⁰ Além disso, o entrevistado, que já fazia parte de blocos carnavalescos antes da criação do Ocupa Carnaval, argumenta que nos dias atuais tocar algumas marchinhas, como por exemplo O Teu Cabelo Não Nega²¹, se torna um constrangimento para o bloco e também para os foliões, pois se trata de uma música machista e racista. Contudo, Barroso (2018) argumenta que: “(...) a gente tem uma memória afetiva com elas muito grande também, aí o que que a gente resolveu fazer, a gente resolveu botar teor político nessas letras, nessas

20 BARROSO, Júlio. Ocupa Carnaval. Niterói, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

21 Música composta em 1931, pelos Irmãos Valença.



letras mais problemáticas, digamos assim.”²² Dessa forma, as releituras ressignificam as marchas tradicionais e permitem que se adequem às discussões políticas atuais.

DIREITO AO CARNAVAL COMO DIREITO À CIDADE

Vamos analisar agora o carnaval como o direito à cidade em um contexto onde festa e cultura enfrentam noções mercadológicas aplicadas a cidade e seus eventos. Para iniciar o pensamento a respeito temos os dois fragmentos do mesmo autor, David Harvey:

(...)O direito à cidade, como comecei a dizer, não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe, mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito. (...)

(...)afirma Mitchell, [...] o direito à cidade é um grito, uma demanda, então é um grito que é ouvido e uma demanda que tem força apenas na medida em que existe um espaço a partir do qual e dentro do qual esse grito e essa demanda são visíveis. No espaço público – nas esquinas ou nos parques, nas ruas durante as revoltas e comícios – as organizações políticas podem representar a si mesmas para uma população maior e, através dessa representação, imprimir alguma força a seus gritos e demandas. Ao reclamar o espaço em público, ao criar espaços públicos, os próprios grupos sociais tornam-se públicos(...).²³

Carnaval é em síntese ocupação do espaço público por qualquer grupo de indivíduos, para o carioca essa definição vai além; se trata de uma celebração universal onde ocorre a transgressão aos limites impostos, no carnaval de rua, e uma intensa troca de conhecimentos. Carnaval é dança, é canto, é indumentária, é conversa com desconhecidos que podem virar amigos; é interação humana de modo genuíno e espontâneo.

(...) Os Blocos têm tudo isso, os Blocos têm uma manutenção de memória, de tradição, ou seja, na marchinha; isso portanto significa que a prefeitura que investir nisso ela vai ter um retorno para os seus cidadãos do ponto de vista do tipo de cultura e de

22 BARROSO, Júlio. Ocupa Carnaval. Niterói, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

23 HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. In: VAINER, Carlos et al., *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.



acesso a todo esse universo cultural que o cidadão carioca e o turista têm. (...).²⁴

Não à toa o professor Carlos Vainer diz que essas manifestações públicas, não só necessariamente o carnaval, “(...) Trazem para nossas cidades e para a esfera pública o frescor do que ainda não foi contaminado pela ideologia do empreendedorismo e do individualismo competitivo que pretendem a totalidade da vida social (...)”²⁵. Mas o carnaval não pode ser pensado só como um negócio porque carnaval é cultura e portanto deveria ser fomentado pelo poder público como meio de valorização destas expressões. Mas a realidade carnavalesca carioca se transfigurou de uma brincadeira conjunta para um cenário mercadológico acirrado onde lucro muitas vezes se sobrepõe a folia.

(...) trata-se de abandonar a pretensão compreensiva e dirigista dos planejadores racionalistas e submeter a intervenção do Estado às lógicas, dinâmicas e tendências de mercado. Trata-se, portanto, de adotar, seguindo a fórmula do Banco Mundial, o “planejamento amigável ao mercado” (market-friendly planning), ou o “planejamento orientado para/pelo mercado” (market-oriented planning). (...).²⁶

Esse é o cenário global hoje, onde países e cidades competem entre si, numa grande competição de autopromoção e venda, são “neoliberais, mas adoram um monopólio”²⁷. E o mais instigante nessa questão é que ao se perguntar como se vende uma cidade, a resposta se adequa de acordo com quem vai comprar essa cidade. Assim sendo seus governantes costumam ter um plano de ação para cada grupo em potencial, como casais, jovens, idosos, estudantes, etc.; deixam de ser governantes de uma cidade ou país para se tornarem gestores de uma empresa.

(...) Na prefeitura Eduardo Paes assim como o projeto de cidade dele era o projeto de cidade que a gente chama de “cidade balcão de negócios”, era a cidade do mega evento, a cidade portanto da Olimpíada, da Copa etc., o carnaval também era visto como

24 Motta, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

25 Vainer, Carlos. Quando a cidade vai às ruas. In: Vainer, Carlos et al., *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.

26 Vainer, Carlos. Quando a cidade vai às ruas. In: Vainer, Carlos et al., *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, jul.2013, p.62-72.

27 Vainer, Carlos. Quando a cidade vai às ruas. In: Vainer, Carlos et al., *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, jul.2013, p.62-72.



um megaevento. E ele olha carnaval como negócio, como um negócio para cidade, (...).²⁸

(...) O Paes começa com o choque de ordem né Paes vira prefeito em 2009, no carnaval de 2010 é quando ele primeiro tenta organizar os blocos, colocar essa coisa do registro, de, enfim uma espécie de choque de ordem no carnaval e que transforma o carnaval num outdoor, um projeto (...), projeto do balcão de negócios que a gente viu entre o Pan Americano e as Olimpíadas, são laboratório vivo desse modelo de cidade balcão de negócios, cidade mercadoria, cidade voltada para os megaeventos, voltada pra produção de mais valia urbana, a cidade voltada pra produção de valor e não um lugar pra se viver, como um laboratório do capital. (...)²⁹

Quando aplicamos essa lógica ao Rio de Janeiro suas ações e reações se tornam explícitas, principalmente no carnaval. O desfile do sambódromo é um dos produtos culturais utilizados para vender a cidade para o mundo, mesmo o carnaval não se resumindo a isso; esse é inclusive um ponto de tensão entre a atual gestão da cidade com a população.

Quando, segundo a estimativa da Riotur³⁰ são esperados cerca de 6 milhões de foliões durante a festa que conta com 464 blocos em mais de 500 desfiles, tentar reduzir o valor simbólico dessa parte tradicional da festa é esquecer um importante parte da sua manifestação. Até porque para que as medidas necessárias sejam tomadas é preciso analisar cuidadosamente este universo de modo que a experiência seja a mais completa possível, tanto para os moradores da cidade que participem ou não dos festejos, quanto para os turistas.

(...) de dar o suporte para que os blocos possam viver a cidade, é um momento em que a cidade é toda ela é subvertida. Sem que esse seja um controle, uma censura, um engessamento; mas dar a possibilidade de que isso aconteça portanto significa estrutura para desviar o trânsito, orientar o trânsito, garantir a segurança da cidade enquanto está acontecendo; são todas elas políticas

28 Motta, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

29 Ramos, Tomás. Ocupa Carnaval. Rio de Janeiro, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

30 RODRIGUES, Renan. “Rio deve reunir 6 milhões de foliões no carnaval de 2018”. O Globo, 11 jan. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/rio-deve-reunir-6-milhoes-de-folhoes-no-carnaval-de-2018-22276804>>. Acesso em: 18 fev. 2018.



públicas que poderiam ser pensadas para o carnaval, para os blocos e a partir disso serem muito positivas para a cidade. (...) ³¹

Quando o vereador fala isso ele ainda completa dizendo que “não é controle que a prefeitura tem que fazer, ela tem que garantir o direito das pessoas e pra isso não é um controle sobre o carnaval”; é enxergá-lo como o todo e representá-lo, atendendo ao máximo possível da população que habita a cidade. Na gestão anterior do município, com o ex-prefeito Eduardo Paes, foi onde se aprimorou a visão de cidade balcão de negócios, onde um dos principais produtos disponíveis para venda era o carnaval, no entanto os blocos não eram excluídos desse sistema.

(...) Foi nesse período que com o Paes o carnaval passou a ser esse grande outdoor da antártica né, então eu vi isso acontecer, eu vi o carnaval antes de ter tudo azul, depois eu vi tudo ficar azul depois eu vi a resistência a tudo ficar azul, esse azul, essas batalhas todas, acompanhei isso bem de perto, sei lá desde 2002, 2003 e nunca consegui sair, então eu vi realmente todas essas coisas acontecendo. (...) ³²

(...) carnaval de rua tinha que se encaixar nesse modelo daí a lógica dos cadernos de encargo, a lógica do monopólio da venda das cervejas uma lógica que portanto até havia algum tipo de incentivo pros blocos existissem mas eles tinham que estar a serviço de uma grande jogada da cidade a serviço dos negócios. (...) ³³

Tratar apenas como mercadoria turística a maior festa do mundo segundo o Guinness Book, é um recorte complicado por remover da equação o fator humano, onde ocorrem interações sociais, troca de saberes, manutenção de tradições, etc. É indispensável “(...) lembrar que carnaval não é só turismo carnaval é mais, carnaval não é uma questão de atração de turistas, carnaval é algo que a cidade tem que viver plenamente (...)”, diz Tarcísio. Ou como defende o Ocupa Carnaval em seu manifesto:

“O carnaval é o mais belo grito do povo! Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é

31 MOTTA, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

32 RAMOS, Tomás. Ocupa Carnaval. Rio de Janeiro, 24 jan. 2018. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.

33 MOTTA, Tarcísio. Sede do PSOL. Rio de Janeiro, 15 dez. 2017. Entrevista concedida à pesquisa “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”: cultura, economia e política no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.



nosso: suas colombinas e pierrôs estão vivos e pulsam. Abaixo as catracas que transformam a cidade num grande negócio, onde o lucro prevalece sobre a vida, onde o dinheiro é mais livre que as pessoas. Enquanto capitalizarem a realidade, nós socializaremos o sonho. Viva a energia da rebeldia! Viva a criatividade das fantasias! Viva o Zé Pereira e o Saci Pererê! A cidade não está a venda e nossos direitos não são mercadoria. Foliões, univos! **Ocupa eles, ocupa eu, ocupa tu, ocupa geral. OCUPA CARNAVAL!**³⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Brasília: Ed. da UnB, 1993.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. O mundo do carnaval. In: Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. In: VAINER, Carlos et al., *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia et al., *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Conceitos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. Quando a cidade vai às ruas. In: VAINER, Carlos et al., *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL; Carta Maior, 2013.

34 Manifesto Ocupa Carnaval. Rio de Janeiro. 2014.



A VIRADA CULTURAL COMO EXERCÍCIO DA CIDADANIA

Vanessa Ester Ferreira Nunes¹
Célia Menezes de Melo Santinato²
Cristina Schmidt Silva Portéro³

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de demonstrar que o direito à cultura é reconhecido como um direito natural do indivíduo. Reconhecido pela Declaração Universal dos Direitos Humanos e Constituição Federal Brasileira. A necessidade cultural está intrínseca na sociedade, logo, cabe ao poder público facilitar o acesso à cultura através de ações que possibilitem ao maior número de pessoas exercerem as mais variadas formas de expressão cultural, seja ela musical, teatral, artística, entre outras. Será estudada a política pública sobre a Virada Cultural usando como exemplo o Município de Mogi das Cruzes no Estado de São Paulo, por meio de estudos dos dados fornecidos no site da Prefeitura Municipal de Mogi das Cruzes, bem como artigos, que permitam verificar como os artistas locais, os cidadãos e o município se beneficiam de sua realização.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Política Cultural, Virada Cultural.

1 Mestranda em Políticas Públicas na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC). Pós-graduada em Direito do Trabalho e Processo do Trabalho pela Faculdade Legale (2016). Licenciada em História pela Faculdade Mozarteum de São Paulo - FAMOSP (2016). Pós-graduada em Direito Previdenciário e Seguridade Social pela Universidade Cândido Mendes (2017). Graduada em Direito pela Faculdade Unida de Suzano - UNISUZ / UNIESP (2014). Advogada Coordenadora no escritório Denis Nunes Sociedade de Advogados. Professora de Direito na Faculdade Unida De Suzano - UNISUZ / UNIESP e na FUNENSEG Fundação Escola Nacional de Seguros. E-mail: vanessa@dnsa.com.br

2 Advogada. Economista. Professora. Mestranda em Políticas Públicas na Universidade de Mogi das Cruzes. Especialista em Direito Do Trabalho E Processual Do Trabalho pelo INESP. Graduada em Direito pela Universidade Braz Cubas. Graduada em Ciências Econômicas pela Faculdade IMES. E-mail: celiammelo@gmail.com

3 Pós doutora pela Cátedra UNESCO/Umesp. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), e mestre em Teoria e Ensino da Comunicação pela UMESP (Universidade Metodista de São Paulo). É jornalista, graduada pela Metodista, com atuação no ensino, na pesquisa, na assessoria de imprensa. Pesquisadora e sócio-fundadora da Rede Folkcom. Rede Brasileira de Estudos e Pesquisas em Folkcomunicação, vinculada a Cátedra UNESCO/Metodista. Coordenou o Grupo de Pesquisa em Folkcomunicação da Intercom. Atualmente é Coordenadora do Mestrado em Políticas Públicas da UMC (Universidade de Mogi das Cruzes - SP), é pesquisadora no Núcleo de Pesquisa em Ciências Sociais na UMC como bolsista Faep. Atua também como professora nos cursos de Comunicação e Design nesta mesma instituição. É líder do Grupo de Pesquisa Políticas Públicas em Comunicação, Diversidade e cidadania - UMC/CNPq. Também leciona na Faculdade Bertioga. Consultora ad hoc do INEP/MEC, e parecerista em revistas científicas na área da comunicação e interdisciplinares. Tem experiência em: Coordenação de Cursos (Políticas Públicas, Jornalismo, Publicidade, Radialismo, Fotografia e Administração); e em desenvolvimento de projetos pedagógicos e culturais.. E-mail: cris_schmidt@uol.com.br



INTRODUÇÃO

A cultura nasce com o ser humano, por meio de experiência, costumes, hábitos e vivência em sociedade, logo, a manifestação cultural faz parte de forma intrínseca do indivíduo compondo uma necessidade básica.

Cada indivíduo faz parte de um grupo, comunidades e classes, com isso a cultura obtém diversas formas de manifestação, tendo em vista ser decorrente da vivência de cada grupo. Sendo assim, surge a diversidade cultural e com ela torna evidente a necessidade de todos os indivíduos vivenciarem experiências culturais diversificadas ao longo da vida.

A cultura se apresenta sob várias formas de expressão e através da cultura se reconhece um povo, seu modo de vida, seus interesses e sua capacidade de aproximação entre o popular e o elitista, ou seja, uma possibilidade de enxergar através da cultura as desigualdades sociais existentes ou não.

Seja na periferia ou nos bairros mais nobres a cultura se identifica com o ambiente em que surgiu garantindo à população o exercício da cidadania, seja na forma de uma música, de uma dança, de uma encenação teatral ou de uma pintura. Não existe cultura superior ou inferior, mas sim diferenças, diversificações, experiências múltiplas, costumes e hábitos decorrentes da bagagem de cada indivíduo.

Neste estudo demonstra-se como o exercício do direito à cultura, representado pela Virada Cultural, usando a experiência obtida no Município de Mogi das Cruzes, política cultural facilitadora ao acesso à cultura nas suas mais variadas formas, utilizando espaços públicos, criando oportunidades para os artistas locais e levando a população local até a cultura, a arte e o lazer, já que na grande maioria das vezes, a maioria não teria acesso sem essa disponibilidade maciça e gratuita.

1. CULTURA E DIVERSIDADE CULTURAL

Para definir o conceito da palavra cultura de forma ampla, deve-se buscar diversas fontes e interpretações, por exemplo, na língua portuguesa segundo Houaiss (2008, p. 204) “cultura é o conjunto de padrões de comportamento, crenças, costumes, atividades etc. de um grupo social. Forma ou etapa evolutiva das tradições de um lugar ou período específico, civilização”. Na definição do dicionário virtual Michaelis (2017) cultura é o: “Conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social. Conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual; instrução, sabedoria. Requite de hábitos e conduta, bem como apreciação crítica apurada.” (MICHAELIS, 2017)



Para Taylor (1871, apud FERRÉOL, NORECK, p.148) “[...] é essa totalidade complexa que compreende o saber, a crença, a arte, o direito, a moral, o costume e todos os outros hábitos e aptidões adquiridos por um homem na condição de membro de uma sociedade”. Segundo Forde (1942, apud FERRÉOL, NORECK, p.148) “a cultura consiste em modos tradicionais de resolver os problemas, respostas aceitas porque oferecem solução aos problemas.”

Já Maquet (1949, apud FERRÉOL, NORECK, p.148) conceitua “A cultura é a maneira de viver de um grupo”. Na definição de Coelho (1997) cultura é remete a ideia da caracterização de estilo de vida de uma comunidade, conforme transcrito:

“Em sua conceituação mais ampla, cultura remete à ideia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante. Num sentido mais estrito, como anota Raymond Williams, cultura designa o processo de cultivo da mente, nos termos de uma terminologia moderna e cientificista, ou do espírito, para adotar um ângulo mais tradicional.” (COELHO,1997, p. 102)

Parafraseando Chauí (2008) originalmente “cultura” advém do latim *colere*, inicialmente remetia ao cultivo, cuidado com a terra, voltado para a agricultura, culto ao que era sagrado. Com o passar do tempo, a partir do século XVIII, a palavra ressurgiu com outro significado, sinônimo de civilização. No iluminismo a cultura é o padrão que media a civilização de uma sociedade.

A cultura passou a ser entendida como um conjunto de fatores artes, técnicas, ciência, ofícios, filosofia entre outros. Chauí continua explicando que o conceito de cultura remete a ideia de tempo, evolutivo até chegar a um termo específico: progresso.

O conceito iluminista de cultura, político e ideológico, ressurgiu no século XIX, quando nasce um ramo da ciência, a antropologia. No conceito de Malinowski (1931) a cultura na visão da antropologia trata-se de uma herança social, compreendem técnicas, os objetos fabricados e processos de fabricação, ideias, costumes e valores herdados.

Para Chauí (2008) no século XIX com a filosofia alemã, a ideia de cultura sofre uma mudança decisiva porque é elaborada como a diferença entre natureza e história, a cultura é o rompimento da adesão imediata à natureza, adesão própria aos animais, e inaugura o mundo humano propriamente dito. A ordem natural ou física é regida por leis de causalidade necessária que visam o equilíbrio do todo.

Para a autora a ordem natural ou física é regida por leis de causalidade necessária que visam o equilíbrio do todo. A ordem vital ou biológica é regida pelas regras de adaptação do organismo ao meio ambiente. A ordem humana, porém, é a ordem simbólica, isto é, da capacidade humana para relacionar-se com o ausente e com o possível por meio do trabalho e da linguagem.



A compreensão humana da cultura é um movimento de transcendência, que põe a existência como o poder para ultrapassar uma situação dada graças a uma ação dirigida àquilo que está ausente. Por isso mesmo somente nessa compreensão é que se poderá falar em história.

Pela linguagem e pelo trabalho o corpo humano deixa de agregar imediatamente ao meio, como o animal adere. A partir da segunda metade do século XX essa concepção foi recepcionada pelos antropólogos europeus, segundo Chauí (2008):

A partir de então, o termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a idéia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano. (CHAUÍ 2008, p. 57)

Esse entendimento sobre cultura conflita nas sociedades modernas, tendo em vista que o fato de serem sociedades e não comunidades. Sendo assim, segundo Chauí (2008, p.57) [...] “o mundo moderno desconhece a comunidade: o modo de produção capitalista dá origem à sociedade, cuja marca primeira é a existência de indivíduos, separados uns dos outros por seus interesses e desejos”. Somos uma sociedade dividida em classes e a sociedade de classes cria a divisão cultural. Chauí (2008) dispõe que:

[...] esta recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular, que corre espontaneamente nos veios da sociedade. (CHAUÍ, 2008, p.57)

Como vimos, a cultura recebe vários nomes com a influência da divisão da sociedade em classes. A cultura é uma bagagem histórica de uma classe que integra uma sociedade, são fatores de comportamentos, experiências, relacionamentos, formas



de sobrevivência, crenças, costumes, aparências e identidades. Essa divisão não pode trazer conotação pejorativa, por exemplo, na visão da sociologia não há cultura superior ou inferior, somente culturas diferentes, conforme Camargo (2017):

Cultura é tudo aquilo que resulta da criação humana. Não existe cultura superior ou inferior, melhor ou pior, mas sim culturas diferentes. Aos olhos da Sociologia, cultura é tudo aquilo que resulta da criação humana. São ideias, artefatos, costumes, leis, crenças morais, conhecimento, adquirido a partir do convívio social. Só o homem possui cultura. Seja a sociedade simples ou complexa, todas possuem sua forma de expressar, pensar, agir e sentir, portanto, todas têm sua própria cultura, o seu modo de vida. Não existe cultura superior ou inferior, melhor ou pior, mas sim culturas diferentes. (CAMARGO, 2017)

Por estarmos divididos em uma sociedade em classes, naturalmente, a expressão da cultura é diversificada de acordo com cada grupo. No tocante a diversidade cultural das pessoas envolvidas nessa sociedade existirá produção múltipla e expressões culturais das mais sortidas. Sendo assim, a expressão cultural de cada grupo poderá diversificar-se de acordo com seus costumes, hábitos, origem regional, e caberá ao poder Público respeitar, proteger e amparar essa diversidade cultural.

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, em sua 33ª reunião, celebrada em Paris, de 03 a 21 de outubro de 2005, enfatizou a relevância da diversidade cultural, dispondo que é uma característica fundamental da humanidade.

Reconhece que a diversidade cultural contempla um patrimônio da humanidade, devendo ser valorizado e protegido em benefício da sociedade, sabendo que a diversidade cultural gera um mundo abastado e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutrem às capacidades e valores humanos, constituindo, dessa forma, um dos fundamentais papéis do desenvolvimento das comunidades, povos e nações.

Destacou-se a importância da diversidade cultural tanto para os direitos humanos quanto para as liberdades fundamentais, proclamados na Declaração Universal dos Direitos do Homem e outros instrumentos universalmente reconhecidos. O artigo 4º, da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, dispôs sobre as definições de “diversidade cultural” Paris (2005):

Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante



a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (PARIS, 2005)

Nessa conferência foram expostos os termos e expressões culturais, quais, serão parafraseados a seguir com a explanação de cada significado: Conteúdo cultural refere-se ao caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais.

Expressões culturais são resultadas da criatividade de pessoas, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural. Já as atividades, bens e serviços culturais referem-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter.

Indústrias culturais referem-se às indústrias que produzem e distribuem bens e serviços culturais. No tocante a proteção trata-se da adoção de medidas que focam na preservação, guarda e valorização da diversidade das expressões culturais.

Interculturalidade refere-se à existência e interação entre diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo entre os envolvidos e a sociedade.

Políticas e medidas culturais referem-se às políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura como tal, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o acesso aos mesmos. Inclusive a análise da Virada Cultural que será explanada a seguir se enquadra nesse campo de políticas e medidas culturais.

2. CULTURA, DIREITOS HUMANOS E CIDADANIA

Parafraseando CHAUI (2008) cultura abrange a produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, da culinária, da música, do vestuário, das expressões de lazer, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte de cada sociedade.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos visa a proteção do homem em sua vida, dignidade, família, igualdade, liberdade, religião entre outros fatores, sendo



esses, frutos da cultura em que o indivíduo está inserido, logo, o respeito à cultura e a diversidade cultural constituem direito fundamental do cidadão.

A Constituição Federal (BRASIL, 1988) no artigo 4º, inciso II, dispõe que regerá as relações internacionais pelo princípio da prevalência dos direitos humanos, dessa forma, recepciona a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Os Direitos Humanos nascem com a observação das culturas, por isso, para uma proteção efetiva, os direitos humanos devem guiar-se da amplitude cultural de cada povo, segundo a UNESCO (2005):

Os direitos humanos emanam do tecido das próprias culturas, como os reconhecem os países signatários dos instrumentos sobre direitos humanos. Desse ponto de vista, a diversidade cultural e o diálogo intercultural constituem meios essenciais para reforçar o consenso da fundamentação universal dos direitos humanos. (UNESCO, 2005, p. 27)

Conforme UNESCO (2005, p.27) “Uma compreensão total da diversidade cultural contribui para o exercício efetivo dos direitos do homem, para uma coesão social reforçada e para a governança democrática”.

Para o reconhecimento e exercício de cidadania se faz necessário garantir a igualdade e respeito do homem, conforme parte final do preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos: A Assembleia Geral proclama a presente Declaração Universal dos Direitos Humanos como ideal comum a atingir por todos os povos e todas as nações, a fim de que todos os indivíduos e todos os órgãos da sociedade, tendo-a constantemente no espírito, se esforcem, pelo ensino e pela educação, por desenvolver o respeito desses direitos e liberdades e por promover, por medidas progressivas de ordem nacional e internacional, o seu reconhecimento e a sua aplicação universais e efectivos tanto entre as populações dos próprios Estados membros como entre as dos territórios colocados sob a sua jurisdição. (BRASÍLIA, 1948)

No Brasil a Constituição Federal (BRASIL, 1988) dispõe em seu artigo 1º, inciso II, como fundamento a cidadania. Segundo Pena (2017): “A cidadania é o conjunto de direitos e deveres exercidos por um indivíduo que vive em sociedade [...]”.

Dentre os direitos abrangidos para o exercício da cidadania, consta no artigo 5º, inciso IX, da Constituição Federal (BRASIL, 1988) que é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

O caput do artigo 215, da Constituição Federal (BRASIL, 1988) estabelece que o Estado garantirá a todos os cidadãos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso



às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a diversidades das manifestações culturais.

Concebida a liberdade de expressão e garantindo os direitos culturais, a Constituição Federal confere ao brasileiro a proteção cultural, assim, algumas políticas públicas são inseridas como meio de incentivo à cultura, conhecida como política cultural.

Entende-se como política cultural a intervenção realizada pelo poder estatal ou iniciativa privada com a finalidade da promoção cultural para a população, segundo Coelho (1997):

[...] a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO,1997, p. 293) Grifo nosso.

Quais são essas necessidades culturais da população? Coelho (1997) explica que para alguns autores, as necessidades culturais fazem parte intrínseca da natureza humana e deve ser incluída entre as necessidades básicas como alimentação, reprodução, entre outras, o que faria da necessidade cultural uma necessidade natural.

Somente para ratificar o conceito da necessidade cultural, abaixo colacionada parte da letra da música gravada pelo grupo musical Titãs, “Comida”, composta por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sérgio Britto em 1990:

Bebida é água. Comida é pasto. Você tem sede de que?
Você tem fome de que?
A gente não quer só comida,
A gente quer comida, diversão e arte.
A gente não quer só comida,
A gente quer saída para qualquer parte.
A gente não quer só comida,
A gente quer bebida, diversão, balé.
A gente não quer só comida,
A gente quer a vida como a vida quer [...] (ANTUNES, 1990)
Grifo nosso.

Diante desta necessidade natural do ser humano e as políticas culturais já desenvolvidas, abordaremos a Virada Cultural Paulista, replicada por alguns municípios do Estado, em caso, especificamente, será analisada a experiência da Virada Cultural



no município de Mogi das Cruzes/SP como meio de acesso e inclusão cultural dos munícipes.

3. HISTÓRICO DA VIRADA CULTURAL NO MUNICÍPIO DE MOGI DAS CRUZES/SP

A ocupação dos espaços públicos pela cultura demonstra que um município não prescinde de grande equipamento cultural para promover o acesso à cultura de seus munícipes. Nas palavras de Coelho (1997), entende-se por equipamento cultural:

Sob o aspecto da macrodinâmica cultural, por equipamento cultural entende-se tanto edificações destinadas a práticas culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, centros de cultura, filmotecas, museus) quanto grupos de produtores culturais abrigados ou não, fisicamente, numa edificação ou instituição (orquestras sinfônicas, corais, corpos de baile, companhias estáveis, etc.). Numa dimensão mais restrita, equipamentos culturais são todos os aparelhos ou objetos que tornam operacional um espaço cultural (refletores, projetores, molduras, livros, pinturas, filmes, etc.). (COELHO 1997, p. 165)

Prova disso é a Virada Cultural Paulista como uma forma de ocupação dos mais variados espaços públicos levando cultura aos locais, arte e lazer em todas as suas formas de expressão. A Virada Cultural Paulista ocorre desde o ano de 2005 na capital, promovendo 24 horas ininterruptas de eventos culturais, espalhados pela cidade e com atividades diversificadas para cada público.

Na capital paulista o evento ocupa espaços como a [Avenida São João](#), [Praça da República](#), [Largo do Arouche](#) e a [Estação Júlio Prestes](#). Durante toda a realização, o [Metrô de São Paulo](#) permanece aberto em tempo integral para que os participantes possam se deslocar entre os diversos palcos e assistir às apresentações espalhadas por toda a cidade.

A disseminação da Virada Cultural Paulista por outros municípios do estado proporciona às populações locais acesso à cultura, nas suas mais variadas linguagens como: música, dança, circo, artes cênicas, arte para crianças, dentre outras. Conforme exposto no site da Prefeitura Municipal de Mogi das Cruzes, a Virada Cultural é uma realização do Governo do Estado de São Paulo, correalizado pelos municípios:

A Virada Cultural Paulista é uma realização do Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria da Cultura, que investe na programação artística principal. Os municípios são correalizadores, ficando responsáveis pela montagem da infraestrutura de palco, som, segurança e limpeza, além de reforço à programação artística. Pela primeira vez, a Virada terá



apoio do Ministério da Cultura, por meio do Fundo Nacional de Cultura e da Lei Rouanet. Além do SESC-SP, também apoia o evento o festival Risadaria, que contribui com a participação dos artistas de stand up comedy. O evento é produzido pela APAA - Associação Paulista dos Amigos da Arte, organização social de cultura parceira da Secretaria. Criada em 2007 pelo Governo do Estado de São Paulo, a Virada Cultural Paulista tornou-se o mais relevante evento cultural do interior e litoral paulistas, com a proposta de promover um grande festival gratuito e simultâneo em cidades de médio e grande porte. Desde o princípio, a Virada tem buscado proporcionar ao público o acesso às melhores produções artísticas do País, nas mais variadas linguagens: música, dança, circo, artes cênicas, arte para crianças, dentre outras (MOGI DAS CRUZES, 2017)

Na região do Alto Tietê, composta por 10 municípios: Arujá, Biritiba Mirim, Ferraz de Vasconcelos, Guararema, Itaquaquetuba, Mogi das Cruzes, Poá, Salesópolis, Santa Isabel e Suzano, com uma população total estimada em 1.511.078 habitantes, o evento acontece no município de Mogi das Cruzes.

O evento é realizado no município desde 2007 promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, numa parceria com o governo do estado. A Virada Cultural de Mogi das Cruzes é a maior depois da capital.

Conforme site da Prefeitura Municipal de Mogi das Cruzes, no Portal transparência (2017), um orçamento estimado para o ano de 2017 de R\$ 8.776.160,00 a Secretaria Municipal de Cultura gastou R\$ 148,2 mil com a realização da Virada Cultural este ano, ou seja, menos de 2% do orçamento são destinados ao evento, para custear cachês e infraestrutura.

Segundo dados do site da Secretaria Municipal de Cultura os recursos municipais utilizados giram em torno de 95% dos gastos com a realização do evento, destinados à infraestrutura e contratação dos artistas locais, o estado, por sua vez, custeia os cachês dos artistas que envia para o palco principal.

Os cachês pagos variam entre R\$ 300,00 – apresentação solo – e R\$ 1.100,00 – apresentações de 05 ou mais pessoas -, com duração dessas apresentações de até 1 hora e meia.

A Secretaria Municipal de Cultura lança um Edital de Cadastro em seu site para que os artistas interessados em participar preencham o cadastro e manifestem o interesse na participação dos eventos culturais do município.

A Virada Cultural se espalha pela cidade nos mais variados espaços Teatro Vasquez, Centro Cultural, praças, coretos, ginásio de esportes (parte externa) entre outros. De um modo geral, todas as Secretarias Municipais são envolvidas na organização



e desenvolvimento do evento cuidando do transporte, alimentação, segurança, saúde e limpeza pública.

Os parceiros na realização de evento, montagem e desmontagem de palcos, por exemplo, são selecionados a partir de um registro de preços que a Prefeitura mantém, onde, todos os participantes passaram pelo processo licitatório e apresentaram os melhores preços.

A Virada Cultural de Mogi das Cruzes fomenta a cultura local, pois, cerca de 70 a 80% dos artistas participantes são do município. O evento se torna uma vitrine para os artistas.

De outra parte, entre as atrações oferecidas na Virada Cultural de Mogi das Cruzes estão teatro, música, artes visuais, encontro literário, saraus, espetáculos de dança e cinema, etc. A preparação do evento leva em torno de 03 a 04 meses, e a realização acontece geralmente no mês de maio de cada ano, sendo que o calendário é fornecido pelo estado. A data procura não coincidir com a realização do evento na capital.

A estimativa de público é feita pela Polícia Militar. Segundo levantamento o público total presente nas variadas modalidades de cultura, nos últimos 07 anos, período que consta da sistematização do site da Prefeitura de Mogi das Cruzes (2017) são: 2011 – 59.000 pessoas; 2012 – 44.500 pessoas; 2013 – 58.000 pessoas; 2014 – 35.000 pessoas; 2015 – 25.000 pessoas; 2016 – 45.000 pessoas; 2017 – 40.000 pessoas. (MOGI DAS CRUZES, 2017)

A faixa etária do público varia entre 20 e 40 anos de idade, sendo que o maior público se concentra nas apresentações de shows musicais, com destaque para o ritmo rock que, independentemente do horário, madrugada, por exemplo, sempre atrai um grande público.

Outro ponto é a logística de realização do evento que distribui as atrações conforme as apresentações destinadas ao palco principal, sendo que estas atrações patrocinadas pelo governo do estado, com a participação de artistas renomados e conhecidos do grande público.

Exemplo disso é que já passaram pelo palco principal nos últimos anos artistas como: Guilherme Arantes em 2014, Titãs em 2015, Almir Sater em 2016, Arnaldo Antunes e Daniela Mercury em 2017.

As questões climáticas influenciam na frequência do público, sendo que a chuva e o frio são grandes desmotivadores da participação, mesmo em ambientes fechados. Após a realização do evento a Secretaria realiza reuniões com os artistas para que façam uma avaliação do evento, recebendo elogios, críticas e sugestões para as próximas.

Entre outras coisas, além de promover a cultura local a Virada Cultural de Mogi das Cruzes, movimenta a economia local, pois, mesmo locais privados se beneficiam da realização do evento de ação cultural. Nas palavras de Coelho (1997) ação cultural é o



conjunto de procedimentos: [...] envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural. (COELHO, 1997, p. 32)

Como vimos a Virada Cultural se apresenta como uma ação cultural que propaga a cultura pelo município para a sociedade, inserindo os cidadãos no contexto cultural de sua região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como exposto, a cultura é intrínseca aos seres humanos, seus hábitos, suas experiências e seus costumes, exercer cultura faz parte dos direitos humanos fundamentais de uma pessoa. A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e o Estado Democrático de Direito instituído a partir da Constituição Federal de 1988, asseguraram os valores supremos da sociedade e o direito de acesso à cultura não foi preterido.

O caput do artigo 215, da Constituição Federal (BRASIL, 1988) estabelece que o Estado garantirá a todos os cidadãos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a diversidades das manifestações culturais.

Todavia, o caminho a percorrer é longo para que mais pessoas exerçam plenamente este direito, por isso, a Virada Cultural Paulista se apresenta como uma forma de propiciar este acesso ao maior número de pessoas possíveis.

O evento é do Governo do Estado e reproduzido pelos municípios, assim, ao expandir esse evento para outros municípios do Estado desperta-se no cidadão a consciência de que a cultura é um direito a ser plenamente exercido.

A realização da Virada Cultural no Município de Mogi das Cruzes se tornou um evento consagrado que fomenta a cultura local, despertando na população da cidade e da região do Alto Tietê uma necessidade, atendida por uma variedade de eventos culturais, como: música de diversos gêneros, espetáculos de dança, teatro, cinema, artes visuais, literatura, ofertados por 24 horas gratuitamente.

Conforme já exposto, palavras de Coelho (2011), sobre necessidade cultural o autor explica que as necessidades culturais fazem parte da intrínseca necessidade humana, como alimentação, reprodução entre outras necessidades básicas.

Assim, ao aumentar a oferta cria-se a demanda por mais e mais cultura, inserindo a sociedade em um ambiente cultural, integrando a população para satisfazer sua necessidade cultural, exercendo o direito constitucional a cultura e a liberdade de expressão.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. FROMER, Marcelo. BRITTO, Sérgio. **Comida**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=129> Acesso em 19/11/2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/politicas5/-/asset_publisher/WORBGxCla6bB/content/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/10913> Acesso em 19/11/2017

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** – Vade Mecum RT. 14. ed., rev., ampl. e atual até 30.12.2016. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2017.

BRASÍLIA. **Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948**. Unesco, 1998. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>> Acesso em 07/11/2017.

CAMARGO, Orson. **“Cultura”**. Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/cultura-1.htm>> Acesso em 19/11/2017.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciências Social*. Ano 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008. ISSN 1999-8104. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>> Acesso em 19/11/2017.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: Cultura e Imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CYRIL, Forde. (1942). In: FERRÉOL, Gilles. NORECK, Jean-Pierre. **Introdução à sociologia**. Tradução Ana Montólia. São Paulo: Ática, 2007.

FERRÉOL, Gilles. NORECK, Jean-Pierre. **Introdução à sociologia**. Tradução Ana Montólia. São Paulo: Ática, 2007.

HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro de Salles. FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MAQUET, Jacques. (1949). In: FERRÉOL, Gilles. NORECK, Jean-Pierre. **Introdução à sociologia**. Tradução Ana Montólia. São Paulo: Ática, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. (1931). In: FERRÉOL, Gilles. NORECK, Jean-Pierre. **Introdução à sociologia**. Tradução Ana Montólia. São Paulo: Ática, 2007.

MICHAELIS. **Dicionário virtual**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cultura/>> Acesso em 19/11/2017.



PREFEITURA DE MOGI DAS CRUZES. Portal da Transparência. **LOA nº 7.256 de 29/12/2016**. Disponível em <<http://www.transparencia.pmmc.com.br/lei-orcamentaria-anual>> Acesso em 17/11/17.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MOGI DAS CRUZES. Secretaria da Cultura. **10º edição da Virada Cultural em Mogi das Cruzes acontece neste final de semana**. Disponível em:<http://www.cultura.pmmc.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2470:10o-edicao-da-virada-cultural-em-mogi-das-cruzes-acontece-neste-final-de-semana&catid=3:noticias&Itemid=168> Acesso em 20/11/2017

TAYLOR, Edward (1871). In: FERRÉOL, Gilles. NORECK, Jean-Pierre. **Introdução à sociologia**. Tradução Ana Montólia. São Paulo: Ática, 2007.

PENA, Rodolfo F. Alves. **O que é cidadania?** Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/geografia/o-que-e-cidadania.htm>>. Acesso em 19 /11/ 2017.

UNESCO. **Relatório mundial da UNESCO**. Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural. ISBN nº 978-92-3-104077-1. Paris, France: 2009.



CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira¹

RESUMO: Este artigo busca levantar quais são as principais questões que estão postas, sobretudo, para o poder público, no que se refere à organização e realização do carnaval de rua de São Paulo. Para tanto, reflete-se acerca das particularidades urbanas e da vida cultural da cidade, bem como quais são os símbolos e significados mobilizados nessa época do ano no território. Por fim, debate-se a relação público-privada presente na realização do evento na cidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval de São Paulo, Cidadania Cultural, Cultura Popular, Diversidade Cultural, Política Cultural

1. INTRODUÇÃO

A temática do carnaval de rua se insere no espectro da discussão acerca da identidade nacional, da cultura popular brasileira e também da cultura urbana. Pode-se afirmar que a origem deste debate mais amplo está em Sílvio Romero, ainda no século XIX, e atravessa todo pensamento social brasileiro do século XX, até chegar à contemporaneidade, passando por Gilberto Freyre e chegando aos estudos mais recentes de Renato Ortiz, por exemplo. O que se pretende mostrar inicialmente, apoiado justamente nos escritos de Ortiz, é que a análise da construção da identidade nacional, bem como a observação das manifestações culturais, passa pela mediação dos intelectuais, “são eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende.” (ORTIZ, 1985). Dessa maneira, a ressalva que se faz desde logo, considerando os limites e limitações do presente trabalho, é de que o texto a seguir é uma dentre tantas interpretações possíveis sobre o carnaval de rua de São Paulo, mesmo porque está ancorado em uma bibliografia que por si só define o sentido da elaboração teórica, bem como é resultado de um processo de observação da manifestação bastante datado.

A partir do caro debate nas ciências sociais acerca da noção de cultura, desdobram-se dois conceitos que valem a breve análise aqui. O primeiro é o conceito de “diversidade

1 Mestre em Sociologia da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Pesquisador do Grupo de Estudos de Práticas Culturais Contemporâneas (GEPRACC – PUC-SP). E-mail: vini90@gmail.com



cultural” que nada mais é do que a convivência dos diversos (olhares, costumes, origens, ações) dentro de uma mesma delimitação geográfica. O segundo é o conceito de “cultura popular”, aqui, o “popular” é normalmente definido por aqueles que se colocam fora dele, podemos dizer então, que há uma cultura que se impõem, que se auto-qualifica como dominante e a cultura popular que não está atrás ou a parte daquela, e sim, como parte integrante, mas que questiona, resiste, e se coloca em prática sob uma outra ótica.

“Por esses motivos, não trataremos a Cultura Popular, no Brasil, pelo prisma de uma totalidade que se põe como antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência.” (CHAUÍ, 1986, pg. 25).

As cidades não são apenas espaços ocupados por edificações onde seus habitantes fazem trocas materiais, são também territórios de processos culturais e figurados. Os espaços urbanos da modernidade são profundamente marcados, para além das observações demográficas e sócio-econômicas, pela complexidade da esfera social e pelas representações simbólicas que evidenciam a diversidade cultural, sobretudo, nas grandes cidades (DAVIES, 2008).

2. POLÍTICA CULTURAL NA CIDADE

A cidade a partir da segunda metade do século XX deixa de ser uma intencionalidade e de ser tida como um movimento natural da humanidade, para dar lugar à uma percepção mais apropriada, de que é, em realidade, um projeto resultante de desejos e disputas. Tradicionalmente, esse projeto teve suas bases ancoradas em aspectos quase que exclusivamente econômicos, no entanto, mais recentemente, na virada do século, aspectos simbólicos, ou seja, aspectos culturais passaram a ocupar espaço cada vez mais amplo dentro do ordenamento da administração pública (COELHO, 2007).

A definição de política cultural expressa na “Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Manifestações Culturais” amplamente aceita e difundida pelo globo deixa bastante evidente o caráter complexo do campo das políticas culturais. A Convenção adota uma perspectiva abrangente acerca dos elementos que compõem as políticas culturais da contemporaneidade. São contemplados, por exemplo, os produtos culturais materiais e simbólicos, considerados enquanto produtores os indivíduos, os grupos e/ou as comunidades, cuja produção pode estar ligada ao setor público ou ao setor privado.



Em sociedades urbanas multiculturais, como é o caso da cidade de São Paulo, o ponto de partida para a elaboração de políticas públicas voltadas para a cultura deve ser a diversidade cultural. Tratar a diversidade cultural significa considerar as diferenças étnicas, lingüísticas, religiosas, de gênero e sociais.

“A percepção de diversidade vai além do simples registro da variedade das aparências, porque o olhar, ao mesmo tempo em que percebe, atribui um valor e, claro, determinada orientação de conduta.” (SODRÉ, 2006, p.08).

Nesse sentido, é preciso pensar nos espaços de encontro e diálogo das diferenças culturais, é preciso desenvolver políticas apropriadas, integradas e que atendam às demandas das diferentes culturas, é imperioso ainda que se crie canais de interlocução entre os diversos núcleos da sociedade civil e o poder público, bem como não se pode furtar à tarefa de estimular e fomentar as redes culturais onde as trocas entre seus agentes sejam valorizadas e constantes. Em suma, faz-se necessário pensar e repensar as práticas públicas e ações públicas para que o próprio debate público não pare de se desenvolver e fique aquém da realidade tecnológica do mundo de hoje, a fim de que o acesso e a participação de toda sociedade sejam permanentemente garantidos.

A autora Bettina Heinrich (2008) destaca três agentes cruciais na dinâmica cultural da contemporaneidade: “o governo local/autoridades públicas, o cenário cultural autônomo/terceiro setor e os empresários culturais”. Além destes, há ainda inúmeros outros agentes independentes e não-organizados que fazem parte dessa dinâmica e, muitas vezes, invisíveis para os que detêm o controle seja da máquina pública ou do capital.

A política cultural, então, começa a se desenvolver de forma mais autônoma, com contornos legais mais claros e com campo de atuação maior. Dois enunciados são fundamentais para a compreensão dessa realidade que começou a se conformar em meados dos anos 1980 e 1990, o primeiro deles diz respeito à dimensão antropológica de cultura, a qual promove o alargamento do conceito de cultura, entendido não apenas pelo viés da produção cultural em sentido restrito ou apenas no âmbito das belas artes, da dita alta cultura e do artesanato, não trata somente das produções do espírito, mas, a vida social é compreendida em sua totalidade, tanto material, quanto simbólica, isto é, os modos de ser, de fazer e viver são contemplados. Outro conceito importante para a compreensão do movimento que ocorre no final do século XX no âmbito da cultura se refere ao de “cidadania cultural”, definido pela filósofa Marilena Chauí da seguinte maneira: “a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2006, p. 67). A partir dessa noção, tem-se mais claramente o que são os direitos culturais, definidos enquanto o direito ao acesso à produção, à fruição e à participação cultural da população.



A distinção entre a concepção antropológica e sociológica de cultura elucidada por Isaura Botelho (2001) ajuda na reflexão acerca do que está posto para o poder público e também para a sociedade civil no que se refere aos conflitos que se verificam no debate sobre o carnaval de rua na cidade de São Paulo. Enquanto a dimensão antropológica de cultura trata da produção do ser humano tanto no seu aspecto simbólico, quanto material, bem como dos modos de pensar e sentir; a concepção sociológica concentra-se, por assim dizer, no campo organizacional, isto é, trata das “demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas”, o viés sociológico refere-se, então, aos sistemas organizados. Dessa maneira, as políticas públicas de cultura têm no espectro sociológico espaço privilegiado de ação, em razão das características citadas, as quais permitem formulação de planejamento e a busca de resultados previsíveis.

Na avaliação de Botelho (2001), para tratar a cultura em seu sentido antropológico a partir da administração pública, a ação deve ser empreendida prioritariamente na instância municipal, isto porque é através das prefeituras que se chega mais próximo da vida cotidiana das pessoas, é o ente federativo mais diretamente ligado ao fazer cultural da população.

Assim como em outras grandes cidades do mundo, em São Paulo, a dinâmica artística-cultural dos mais diversos atores colocou o simbólico no centro da vida coletiva urbana. Na cidade, em um mesmo fim de semana, é possível acompanhar um número sem fim de atividades artístico-culturais, desde apresentações de escola de samba do Rio de Janeiro em algum bar da Vila Madalena até à uma exposição de Toulouse-Lautrec no MASP, passando por uma mostra no Instituto Tomie Ohtake sobre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e a apresentação de um grupo de Maracatu em uma escola pública, dentre tantas outras possibilidades existentes e espalhadas pela cidade. O que esse argumento pretende mostrar é a efervescência da vida cultural paulistana, a sua diversidade e como está concatenada à dinâmica da cidade.

Segundo Heinrich (2008), as cidades globais estão em constante competição “para atrair turistas globais, o investimento global e a classe criativa global”, um dos principais instrumentos dessa competição é a cultura pura simplesmente. Dessa maneira, metrópoles como São Paulo, Buenos Aires, Cidade do México, Nova York, Paris, Londres e outras tantas, reivindicam e trabalham no sentido de serem reconhecidas enquanto metrópoles culturais. Para tanto, as cidades se valem de muitos subterfúgios, desde a criação de marcas e símbolos, como o “I Love NY” ou o “IAMsterdam”, até o incentivo e promoção de eventos, como as semanas de moda, os circuitos de Fórmula 1, as paradas do orgulho LGBT ou pleiteiam ser sede de Olimpíadas, por exemplo. Essas medidas aprofundam a circulação de bens, serviços e pessoas, conferindo maior centralidade e visibilidade aos municípios que investem em ações como às supracitadas.



O carnaval, então, insere-se nessa lógica do que pode ser chamado de eventos-chave do Brasil, na busca de visibilidade, de investimento e de reconhecimento do fazer e da vida artística-cultural. Essa discussão será aprofundada mais a frente.

A cultura no centro da construção urbana permite que desenvolvimento humano, econômico e social estejam correlacionados e caminhem juntos, posto que o campo da cultura, como já discutido, é amplo, flexível e híbrido. Uma cidade culturalmente vibrante atrai novas ideias, novas pessoas, promove o encontro das diferenças, fomenta a diversidade e produz um campo imenso de possibilidades. Nesse sentido, uma cidade como São Paulo deve proteger e promover todo e qualquer tipo de arte, do clássico ao pop, da arte de rua à alta cultura, da cultura tradicional à cultura tradicional popular, pois há espaço e possibilidades.

Partindo da perspectiva de que a política cultural é também um dos tipos de política urbana, entende-se que a cultura é um meio possível para a realização de políticas de mobilidade urbana, de saúde pública, de educação, de lazer e turismo, em suma, é uma política essencialmente transversal que não se reduz à sua pasta, por assim dizer, superando-se assim, as divisões de tratamento com cultura e a encara como parte inseparável da vida. Reitera-se, com isso, a sua função cidadã, mais do que isso, humana.

Invariavelmente, a cultura é utilizada como principal instrumento para recuperar áreas degradadas, por vezes, até cidades inteiras, como é o caso de Bilbao na Espanha. Em São Paulo, esse tipo de ação pode ser percebida na região da Luz, onde houve uma forte intervenção estatal a fim de revitalizar a área, a administração pública valeu-se, por exemplo, da Pinacoteca, da Sala São Paulo, do Museu da Língua Portuguesa. É verdade que muitas vezes essas medidas são implementadas visando um processo deliberado de gentrificação, essa discussão é muito cara para a própria região da Luz, onde o debate é cada vez mais vivo e não parece estar próximo do fim, até em razão dos inúmeros conflitos ali presentes. Convém, ainda que brevemente, destacar que algumas das iniciativas culturais residentes do bairro da Luz não estão vinculadas a qualquer ente governamental, isto é, são independentes e muitas vezes fazem um grande trabalho de resistência, como é o caso do Teatro de Contêiner, da Cia Munguzá de Teatro que abriga além de seus espetáculos, repertórios de outros grupos independentes de teatro.

Tais ações permitem verificar como a cultura é capaz de alterar a dinâmica urbana, de movimentar as pessoas e o capital pela cidade e promover o desenvolvimento econômico, humano e social. O entendimento, portanto e, em suma, do presente trabalho é de que a cultura é um importante instrumento e meio de melhoria das condições humanas, sociais e econômicas da cidade, tanto no que tange aos aspectos relacionais, entre os próprios cidadãos ou entre as pessoas e a cidade, como no que concerne às profundas diferenças sócio-econômicas de São Paulo.



Conforme nos mostra Canclini (2008) através de Fernández-Galiano, o desafio que se impõe aos atuais gestores públicos das cidades é o de promover um ajuste entre a “sociedade da informação” e a “sociedade do espetáculo”, significa buscar um equilíbrio entre o crescimento urbano, o desenvolvimento científico-tecnológico e o que pode ser chamado de desenvolvimento cultural sustentável. A conjugação desses fatores promove uma reorganização das práticas urbanas e cria novas redes audiovisuais que podem aproximar ou afastar os cidadãos das vivências urbanas. Nesse sentido, a provocação feita por Canclini (2008) se estaríamos “transformando a cidade mediante o conhecimento e a cultura” ou se, em verdade, não estaríamos convertendo “as cidades em espetáculo cultural sem modificar as desordens estruturais”, dá uma pista do que está em disputa hoje nesse debate. De forma sofisticada e de pano de fundo, o que está posto nada mais é do que o persistente embate entre o capital/material e a cultura/simbólico. A questão se apresenta para o autor a partir da avaliação de que atualmente ocorre a hipertrofia da espetacularização do social, isto é, dos ritos massivos, como são as missas, por exemplo. O risco, segundo ele, está na possibilidade “de nos desviarmos da satisfação de necessidades sociais”, posto que “no âmbito urbano, a redução da cidade a espetáculo se associa ao predomínio do marketing e à captação de investimentos sobre o sentido social dos bens materiais e simbólico” (CANCLINI, 2005, pg. 19).

Esse argumento abre a primeira chave possível de compreensão do carnaval de rua de São Paulo, posto que no cerne do debate está a relação existente entre os meios de comunicação, os tipos de investimento captados e aplicados no evento, bem como os modelos de uso do espaço público.

3. O CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO: ENTRE A FESTA E A POLÍTICA

Interessa olhar para o carnaval também pela ótica da relação existente entre cultura pública e a vida pública, na medida em que nesse momento as ruas se transformam em palcos artísticos, os carros dão lugar às milhares de pessoas, bandas, carros de som, confete, glitter e espuma. Ocorre, por assim dizer, a estetização da vida pública. Tal movimento é carregado de símbolos e significados, os quais fornecem uma gama imensa de interpretações possíveis do balé que se conforma nessa época do ano.

O carnaval coloca também em questão a relação e a percepção por parte do Estado no que concerne ao campo cultural. Tradicionalmente, o poder público brasileiro tratou da esfera da cultura, de maneira geral, pelo viés da preservação de patrimônio, pelo zelo dos elementos de “pedra e cal”, pelo cuidado dos valores cristãos, pelo fomento da chamada “alta cultura”, por outro lado, pouco tratou ao longo da história das manifestações



tradicionais populares², como é o caso do próprio carnaval, de inúmeras expressões artística-culturais negras, como o jongo, o maracatu, o candomblé, de manifestações indígenas e outras, enfim, este quadro começa a mudar no final do século XX, início do século XXI.

É importante fazer uma ressalva acerca do tratamento dado por parte do Estado em relação às expressões supracitadas e ao carnaval na medida em que foram tratamentos diferentes. O carnaval foi entendido historicamente pelo Estado como uma desordem autorizada, mais regulada por forças externas do que internas à máquina pública, em verdade, muitas vezes os governos se abstiveram de atuar direta e efetivamente no evento, eximindo-se muitas vezes de suas responsabilidades. No entanto, observa-se uma maior complacência no tratamento dado ao carnaval, possivelmente, muito em virtude de ser uma manifestação que atravessa todas as classes e setores sociais.

Durante o carnaval, signos “estáveis” e “consagrados” são questionados, confrontados, por outros signos que insurgem, significa dizer que, ao menos nesses dias, há toda uma subjetividade que é reposicionada, estereótipos e estigmas podem, e são invariavelmente, aprofundados ou ridicularizados. Esta discussão perpassa por questões relativas ao racismo, à homofobia, ao machismo, enfim, às diversas formas de opressão tão presentes na realidade brasileira. Toda essa subjetividade é operada de inúmeras formas, seja pelas músicas- marchinhas, por exemplo-, seja pelas vestimentas – fantasias, seja pelo tema das festas, dos blocos, dos grupos de carnaval.

Nos últimos anos, a cena cultural brasileira se complexificou, as demandas historicamente reprimidas encontraram vazão por diversos meios em diferentes frentes, a sociedade civil passou a reivindicar novas ações, novos espaços, passou-se a exigir descentralização e regionalização, universalização da expressão artística, “correspondendo ao acesso à representação e à participação cultural”, conforme argumentou o ex-secretário de cultura, Carlos Augusto Calil, “há uma sede de cultura no ar” (CALIL, 2008, pg. 161).

Um divisor de águas na vida simbólica e cultural da cidade de São Paulo no que tange à ocupação e apropriação do espaço público por parte da sociedade civil paulista é a Virada Cultural. Inspirada na “*Nuit Blanche*” francesa, o evento teve sua primeira edição no ano de 2005, surgiu com o propósito de promover o encontro e o convívio entre classes, gerações e gêneros, isto é, desde o princípio tem como amálgama ser um evento múltiplo e inclusivo, além disso, há todo um esforço dos gestores públicos, dos agentes culturais envolvidos na organização do festival de forjar uma identidade

2 Destaca-se e excepciona-se, evidentemente, o trabalho de Mário de Andrade que é um marco na história da política cultural, onde se encontra a base de toda uma fundamentação progressista de política pública no âmbito da cultura, o qual, anos depois será recuperado e retomado por outros agentes.



paulistana inerente à Virada, ao passo que se tenta contemplar inúmeras linguagens culturais e amplamente a diversidade artístico-cultural própria da cidade de São Paulo.

Evidentemente, a Virada Cultural, ao longo dos anos, tornou-se objeto de disputa entre políticos, gestões e gestores. Quando pensada e implementada, em 2005, objetivava uma espécie de reurbanização simbólica, sobretudo, do centro da cidade, dado o esvaziamento da região e todos os dilemas que tal esvaziamento provocou, dessa maneira, a Virada possibilitava levar a população de volta ao centro para um momento de lazer, bem como despertar a curiosidade e o interesse por parte da juventude de São Paulo pelo centro, naquele momento, distante desse pedaço da cidade.

Nos períodos mais recentes, especialmente a partir de 2017, primeiro ano da gestão Dória, o embate acerca da necessidade de descentralizar a Virada Cultural se enrobusteceu, seja em razão das proporções atuais do evento, seja em virtude das dimensões da cidade, isto é, levar a Virada Cultural para a franja da cidade, para os lugares periféricos e distantes do centro entrou na ordem do dia. Além da atualidade do debate, há toda uma disputa política, simbólica e discursiva em torno da questão que, certamente, ainda terá outros capítulos.

O que a experiência da Virada Cultural revela, em resumo, é que há uma demanda por parte dos paulistanos de tomar posse das ruas, das avenidas, das praças, dos parques, enfim, dos espaços públicos, através da cultura e de forma participativa, para poderem apropriar-se da cidade. É no bojo dessa conjuntura que o carnaval de rua de São Paulo começa a ser pensado e reivindicado por determinados grupos artísticos de São Paulo. No entanto, só encontra terreno para se realizar organizada e efetivamente a partir do momento que o Estado resolve assumir uma postura indutora desses processos, se não regulando propriamente em um primeiro momento, abrindo-se ao debate e adotando uma postura de interlocutor.

Entende-se por carnaval de rua aqui, resumidamente, o carnaval organizado e praticado pelos chamados blocos de carnaval, os quais diferem na essência das escolas de samba, por exemplo, dessa maneira, o carnaval de rua distingue-se do carnaval apresentado no sambódromo, mas, também, das festas de carnaval organizadas pelos clubes. No carnaval de rua, o espaço urbano é reinventado, o ritmo acelerado e nervoso é substituído por uma dinâmica leve e festiva, os carros dão lugar às pessoas que tomam boa parte da cidade e muitas das principais vias, o caminhar apressado do trabalhador se converte em uma peregrinação despreocupada e comunitária da casa para o bloco, de um bloco para outro bloco, assim segue o cortejo até o final do dia ou raiar do sol, a relação com o espaço e com o tempo é outra. Há, em suma, um movimento próprio e singular, completamente divergente do corriqueiro.

Conforme demonstrou DaMatta (1979), a regra durante o carnaval entre os foliões é não ter regra, é praticamente um momento de suspensão dos ordenamentos que regem



a vida cotidiana dos cidadãos. É sobretudo neste aspecto que o impasse entre Estado e os blocos carnavalescos se impõe. Os blocos, em geral, são formados em condições e elementos mais espontâneos, a informalidade é um dado da sua organização, os recortes que o fazem se tornar bloco são inúmeros e variam de um grupo para outro, podem ser de classe, gênero, étnico, sócio-político, enfim, são condições gerais de existência social que os levam à união. Curioso atentar para o fato de que na própria semântica da palavra bloco aparecem as ideias de unidade, homogeneidade, semelhança, que são justamente os elementos que possibilitam a conformação e existência de um bloco carnavalesco. Para colocar o bloco na rua é preciso se criar uma rede de cooperação entre amigos, vizinhos, conhecidos e parceiros dispostos a realizá-lo, salvo exceções, sem qualquer tipo de remuneração, a não ser o prazer de brincar o carnaval com seus pares. Portanto, os blocos, em oposição à estrutura governamental, são pouco burocratizados e muito informais, acarretando, dessa maneira, o imbróglie entre seus idealizadores e a gestão pública, no caso desse estudo, a prefeitura de São Paulo.

O debate que está posto hoje na cidade de São Paulo no que concerne às disputas existentes em torno do carnaval de rua trata justamente da maneira como é gerido, como é financiado, como é regulado. A discussão ganha ainda mais substrato na atual gestão do prefeito João Dória, dado que privilegia ações junto à iniciativa privada, transferindo muitas vezes competências tidas como estatais para as empresas, em oposição à gestão anterior de Fernando Haddad, que embora também tenha recorrido às parcerias público-privadas para realizar a festa, buscou enquadrar o carnaval no espectro das políticas públicas voltadas para o campo da cultura.

No primeiro ano da gestão Haddad, isto é, 2013, o poder público começou a tratar diretamente da organização do carnaval de rua, atendendo reivindicações de muitos blocos e agentes de cultura, posto que até aquele momento a prefeitura paulistana intervinha muito pontualmente na organização do evento e, em geral, adotando medidas restritivas, um caso bastante emblemático foi a proibição do bloco Baixo Augusta de circular pelas ruas pela região da Augusta pelo então prefeito Gilberto Kassab.

Em 2013, o prefeito petista e o seu secretário Juca Ferreira discursavam muito abertamente no sentido de ocupar as ruas com a cultura e o carnaval, evidentemente, era um ótimo alibi para sair do plano do discurso e passar para o da ação. Dessa maneira, o governo municipal passou a fazer o cadastramento dos blocos que quisessem participar do que chamaram de “Plano de Apoio da Prefeitura para o Carnaval de Rua”. Este plano teve como objetivo mapear os blocos e assim buscar formas de disponibilizar infraestrutura, tais como: banheiros químicos, segurança, isenção de taxas, ambulâncias etc. A organização, desde então, conta com um chamamento público para empresas privadas interessadas em “investir” no carnaval, esta parceria público-privada discrimina



encargos e contrapartidas , a fim de que a prefeitura e os patrocinadores tenham as condições de cumprir os compromissos firmados com os blocos.

É curioso atentar para o fato de que desde 2015 a empresa Dream Factory é contemplada pelo chamamento e, portanto, responsável pela realização do carnaval junto à prefeitura de São Paulo. Esta mesma agência participa da organização do carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro há oito anos. No último ano, o valor repassado pela empresa, contratada pela Ambev, foi por volta de quinze milhões de reais.

De 2014 para 2018, o número de bloco inscritos saltou de cerca de 200 blocos para pouco mais de 500. Uma mudança observada, ao longo desses anos, é a descentralização dos blocos, antes muito restritos ao centro e à zona oeste, com destaque para o bairro da Vila Madalena, onde a concentração ainda hoje é bastante elevada, repleta de conflitos e o poder público segue com dificuldade para organizar, no entanto, é preciso ressaltar que em outras partes da cidade, a organização teve avanços significativos, em outras, blocos surgiram e/ou ressurgiram.

Como brevemente mencionado, com a mudança da gestão na prefeitura de São Paulo, algumas mudanças no carnaval de rua já foram percebidas, no entanto, quase todo processo de elaboração se deu na antiga gestão, o que impossibilita uma apreciação mais consistente de como a gestão Dória atuará na questão. Contudo, se observadas as últimas declarações e medidas do prefeito, a tendência é que a parceria público-privada seja ainda mais incentivada, com a possibilidade de que se inverta a lógica de que prefeitura tem maior autonomia e responsabilidades na realização da folia. O prefeito João Dória já deu declarações também dizendo que pretende exigir maiores contrapartidas dos próprios blocos, não só das empresas, no que tange aos custos de limpeza, segurança e saúde.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as cidades como territórios de processos culturais, percebemos os espaços urbanos marcados pela complexidade da esfera social, e pelas representações simbólicas que evidenciam a diversidade cultural. Segundo o relatório da UNESCO (2009), a diversidade cultural converteu-se em uma questão social de primeira ordem vinculada à maior diversidade dos códigos sociais que operam no interior das sociedades e entre estas. Diante dessa variedade de códigos e perspectivas, os estados nem sempre encontram respostas apropriadas, nem logram colocar a diversidade cultural ao serviço do bem comum (2009, p. 3). Diante disso, o relatório propõe investir no diálogo intercultural como elo e, ao mesmo tempo, fortalecedor da diversidade das expressões culturais mediante processos de interação mútua, apoio e reforço da autonomia.

Em uma sociedade urbana multicultural, como é o caso da cidade de São Paulo, é preciso desenvolver políticas integradas que atendam às demandas das diferentes culturas. Como visto ao longo deste trabalho, a cultura no centro da construção urbana



permite que o desenvolvimento humano, econômico e social estejam correlacionados e caminhem juntos, posto que o campo da cultura é amplo, flexível e híbrido. Nesse sentido, o carnaval de rua se insere nessa lógica na medida em que coloca em questão a relação e a percepção do Estado no que tange ao campo cultural.

A cultura enquanto concepção ampliada significa o conjunto de produção e elaboração, simbólica e material, do ser humano: artefatos, comportamentos, práticas; formas de expressão, organização, de percepção e apropriação do cotidiano. Significa também os modos como o ser humano se reconhece, como ele vê e se relaciona com a natureza. Nessa perspectiva, portanto, cultura pode se definir como um espaço de compreensão da realidade. Dessa forma, o carnaval de rua representa uma grande importância pois alimenta o enriquecimento do patrimônio comum da humanidade, na medida em que tradições de um grupo social e suas formas de expressão, e suas consequentes hibridizações, são seus meios de afirmar sua presença no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo em perspectiva, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

CALIL, Carlos. A. *Sede de Cultura*. COELHO, T. A Cultura Pela Cidade. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 161-172, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento*. IN: COELHO NETTO, José Teixeira (org). A cultura pela cidade. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, p. 15-30, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. Fundação Perseu Abramo, São Paulo: 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Editora Brasiliense 1986

COELHO, Teixeira. *A cidade e os avatares da cultura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CUCHE, Denys; PEREIRA, Miguel Serras; GANDRA, Fernando. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 1999.

DAVIES, Rita. *A cultura é o futuro das cidades*. COELHO, Teixeira. A Cultura Pela Cidade. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 71-86, 2008.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, Porto Alegre: 1997.



HEINRICH, Bettina. *Mudando Cidades: um novo papel para a política cultural urbana*. COELHO, Teixeira. *A Cultura Pela Cidade*, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 87-101, 2008.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense 1985.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. São Paulo: SMC, 2017. Disponível em: <http://carnavalderua.prefeitura.sp.gov.br/>

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. DP&A, 2005

SODRÉ, Muniz. *Diversidade e diferença*. Sevilla: Revista Científica de Información y Comunicación, 2006.

UNESCO. *Relatório Investir no Diálogo Intercultural*. UNESCO, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.





Mesa II

**Novos cenários:
o lugar das novas
tecnologias**

POLÍTICAS PÚBLICAS E A INDÚSTRIA NACIONAL DE JOGOS ELETRÔNICOS NO SÉCULO XXI: UM BREVE HISTÓRICO

Miguel Bastos Alvarenga¹

RESUMO: O presente artigo trata das políticas públicas no contexto do mercado nacional de jogos eletrônicos e tem como objetivo traçar um panorama geral do mercado e da indústria de *games* no cenário brasileiro, bem como fazer um breve histórico e análise das políticas de fomento ao setor adotadas pelo Estado nos últimos anos. A análise tem por base documentos oficiais, relatórios e estudos sobre o segmento de jogos digitais. Conclui-se que, apesar da intensificação das políticas voltadas para o setor na última década, a concretização de uma iniciativa estatal efetiva para o crescimento desse segmento ainda carece da construção de um consenso entre os entes públicos interessados sobre o tratamento jurídico a ser dispensado aos *games* e da criação de políticas mais integradas e coesas para o setor.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual, jogos eletrônicos, políticas públicas, *software*.

1. INTRODUÇÃO

Os jogos eletrônicos (também chamados de jogos digitais, *videogames* ou somente *games*), apesar de relativamente recentes enquanto mídia, constituem um mercado em constante crescimento, movimentando, anualmente, bilhões de dólares em todo o mundo e engajando um público de diversas idades e gêneros.

No Brasil, também se observa uma importante participação no consumo de jogos digitais, seguindo a tendência mundial. Contudo, a indústria nacional de jogos ainda se encontra em um estágio de baixo grau de amadurecimento, encontrando problemas de ordem financeira, econômica e jurídica que dificultam seu crescimento e inserção no mercado nacional e internacional.

Diante deste cenário e considerando o grande potencial econômico e cultural demonstrado pelos *games*, questiona-se qual a situação atual desse segmento industrial e de mercado no mundo, de que forma o Estado brasileiro trata a questão e quais medidas vêm sendo tomadas nos últimos anos para fomentar o crescimento do setor.

O presente artigo busca investigar tais questionamentos por meio de análise de dados, relatórios, textos jurídicos e outros documentos. Para tanto, este trabalho será dividido da seguinte maneira: primeiramente, será traçado um panorama geral do

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. E-mail: miguel.alvarenga33@gmail.com.



mercado e da indústria de *games* no mundo e no Brasil, utilizando o exemplo do mercado dos EUA como referencial para comparação. Este passo é importante na medida em que permite contrastar análises sobre o mercado de *games* a nível mundial (SUPERDATA, 2017; PRICEWATERHOUSECOOPERS, 2018) e nacional (CORDEIRO et al, 2014; ANCINE, 2016; IBOPE, 2016) com desenvolvimentos recentes a nível nacional. Em seguida, será exposto um breve histórico das políticas públicas de fomento ao setor adotadas no Brasil, a fim de contextualizar a evolução do campo no âmbito institucional do Estado. Finalmente, será feita uma breve análise da evolução destas políticas e dos desafios a serem enfrentados pelo governo.

Conclui-se o trabalho com a constatação de que, embora se observe o crescimento, em quantidade e variedade, de políticas e de atores estatais envolvidos em iniciativas de fomento ao setor, ainda se constata a necessidade de um maior diálogo entre tais entes estatais no sentido de definir consensos sobre a melhor forma de tratar os jogos eletrônicos, de forma a viabilizar a concretização de uma iniciativa coesa e integrada que estimule um crescimento efetivo da indústria nacional de *games* e sua inserção no mercado mundial.

2. O MERCADO E A INDÚSTRIA DE *GAMES* NO MUNDO E NO BRASIL

Nos últimos anos, o mercado de *games* tem demonstrado considerável crescimento econômico, ocupando um espaço cada vez mais relevante na indústria do entretenimento. Conforme aponta a Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2016), em 2015, o segmento movimentou cerca de US\$ 91,5 bilhões², contra US\$ 88,3 bilhões de receitas geradas pela indústria cinematográfica no mesmo ano. Já em 2016, segundo relatório da Superdata (2017), o mercado global de *games* movimentou 93,8 bilhões de dólares, com projeção para US\$ 104,6 bilhões em 2017, representando um crescimento de cerca de 12%. Nota-se que o mercado de *mobiles* assume cerca de metade desse faturamento, com uma participação de US\$ 43,6 bilhões em 2016 e projeção de US\$ 50,3 bilhões em 2017. A PriceWaterhouseCoopers (2018) indica dados similares, com faturamento global superando os 90 bilhões de dólares em 2016. A empresa estima que, até 2021, estes números superem a marca de US\$ 120 bilhões, dos quais US\$ 74,3 bilhões seriam atribuídos ao segmento casual (que não envolve grande dedicação ao hobby).

Uma análise mais específica, voltada para o mercado de jogos nos Estados Unidos, revela ainda outros dados. Segundo relatório da Entertainment Software Association (2017), o mercado de *games* no país gerou cerca de 30,4 bilhões de dólares em 2016. Em termos demográficos, observa-se que o jogador norte-americano padrão tem, em média, 35 anos, e 41% dos jogadores são do sexo feminino. Destaca-se, ainda, que mulheres

2 O cálculo dos valores do mercado de jogos eletrônicos, de forma geral, adota o dólar dos Estados Unidos (US\$ ou USD) como moeda de referência.



acima de 18 anos representam 31% da população de jogadores nos EUA, enquanto garotos menores de 18 anos representam apenas 18%.

Já no Brasil, depara-se com uma escassez de material a respeito do tema. Um estudo realizado pelo CONECTA, iniciativa do IBOPE Inteligência (2016), mostra que 69% dos internautas brasileiros jogam *games*. Desses, 61% jogam online (40% sozinhos e 21% com outras pessoas) e 33% jogam off-line. CORDEIRO et al (2014) apontam outras pesquisas realizadas pelo IBOPE, as quais apontam que, em 2011, do universo de 35,1 milhões de internautas, 54% jogavam online. Já em 2012, o instituto constatou que, dos 80 milhões de internautas no país, 61 milhões jogavam algum tipo de jogo, sendo que 47% eram do sexo feminino.

Contudo, os autores apontam que a expressividade do mercado consumidor de jogos eletrônicos no Brasil encontra, paradoxalmente, uma indústria nacional de *games* com pouca expressividade no cenário internacional: a maior parte das empresas desenvolvedoras nacionais são “jovens”, têm baixa expectativa de vida e baixo crescimento, além de encontrarem dificuldade em reter profissionais experientes e se voltarem em grande parte à produção de jogos de baixa complexidade. O resultado é um segmento com baixa maturidade e uma imagem negativa de sua produção junto ao público interno (CORDEIRO et al, 2014).

A ANCINE (2016), em relatório de Análise de Impacto Regulatório, aponta diversos fatores potencialmente inibitórios para o desenvolvimento da indústria de jogos eletrônicos no Brasil, dentre os quais a existência de uma pesada carga tributária sobre o consumo de jogos, que inibe o consumo e arrecadação. Desta forma, a indústria se beneficiaria de ações no sentido de reduzir essa carga tributária.

Outra questão complicadora é a dúvida acerca da natureza jurídica dos jogos eletrônicos. Por normalmente conter imagens em movimento, sons, texto e outros elementos normalmente considerados obras artísticas ou literárias, um jogo eletrônico poderia ser considerado uma obra audiovisual. Nesse sentido, o artigo 5º, VIII, alínea i da Lei nº 9.610/98 (a Lei de Direitos Autorais, ou LDA) define obra audiovisual da seguinte maneira:

Audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação (BRASIL, 1998).

Entretanto, também vale ressaltar que jogos eletrônicos também são formados a partir de um código, uma programação, inserindo-se, portanto, na definição de programa de computador dada pelo art. 1º da lei 9.609/98 (a Lei de *Softwares*):



Programa de computador é a expressão de um conjunto organizado de instruções em linguagem natural ou codificada, contida em suporte físico de qualquer natureza, de emprego necessário em máquinas automáticas de tratamento da informação, dispositivos, instrumentos ou equipamentos periféricos, baseados em técnica digital ou análoga, para fazê-los funcionar de modo e para fins determinados (BRASIL, 1998).

ABRAMS et al. (2013) afirmam que a interpretação usual entre especialistas em propriedade intelectual no Brasil é a de que *videogames* são obras audiovisuais, uma vez que contém diversos elementos que podem ser protegidos por direito autoral, como imagens, sons e texto. No entanto, os autores comentam que a proteção como programa de computador também é possível, e jogos eletrônicos já foram tratados como tal em juízo.

Tal dualidade acarreta em uma série de consequências que envolvem os meios de que o poder público dispõe para intervir no fomento aos mesmos: obras audiovisuais são elegíveis para diversos programas e iniciativas estatais de incentivo à cultura; outro lado, programas de computador podem se beneficiar de programas de incentivo à tecnologia. Ao mesmo tempo, o tratamento tributário dado ao gênero audiovisual é distinto do conferido a *softwares*. Como será visto posteriormente, há precedentes para ambos os casos, o que leva a questionamentos sobre qual a forma mais adequada de tratar os *games* no ordenamento jurídico brasileiro.

Diante de todos esses desafios, aponta-se a pertinência de uma atuação do Poder Público no sentido de implementar políticas de fomento ao setor, em diversos sentidos: financiamento, questões tributárias e de mão-de-obra, dentre outras que sejam capazes de alavancar a indústria e gerar um ambiente interno crescente e competitivo (CORDEIRO et al, 2014; ANCINE, 2016). Nesse sentido, destaca-se a realização de esforços a nível local e nacional com o objetivo de implementar políticas que promovam este crescimento, algumas das quais serão analisadas a seguir.

3. POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO AOS *GAMES*: UM BREVE HISTÓRICO

Embora o interesse do Poder Público nos jogos eletrônicos pareça relativamente recente, a pujança da indústria de jogos eletrônicos no mundo e seu potencial de crescimento no Brasil têm atraído esforços por parte do Estado no sentido de fomentar a produção e o comércio dessa mídia no país, por meio de múltiplos ângulos de operação.

A nível nacional, já se notava o interesse governamental sobre o tema em 2004, quando o então Ministro da Cultura Gilberto Gil iniciou um movimento de aproximação com o setor, fazendo-se presente na abertura do *Electronic Game Show*, evento que reunia empresas e consumidores de jogos. Na ocasião, o ministro propôs o reconhecimento dos *games* como um universo cultural e falou do andamento do Concurso Jogos BR,



iniciativa do Ministério da Cultura (MinC) com o propósito de fomentar ideias para jogos nacionais (BRASIL, 2004).

Em 2011, o Ministério da Cultura, através da Portaria nº 116, de 29 de novembro de 2011, passou a considerar jogos eletrônicos como obras audiovisuais para efeitos de captação de recursos por meio da Lei nº 8.313/1991, a Lei Rouanet:

Art. 1º Ficam assim distribuídos os segmentos culturais integrantes das áreas de representação da CNIC, para os efeitos do § 3º do art. 18 e do art. 25 da Lei nº 8.313, de 1991:

(...)

II - audiovisual:

(...)

k) jogos eletrônicos; e

(...) (BRASIL, 2011).

Em um âmbito mais restrito, no Estado do Rio de Janeiro, destacam-se dois editais de desenvolvimento de jogos lançados pela Secult-RJ em 2012: um, voltado para jogos em consoles, internet e computador, disponibilizou o valor de R\$ 161.625,00, a ser dividido entre três projetos; outro, focado em jogos para celular, distribuiu R\$ 107.224,00 entre quatro projetos (ANCINE, 2016).

Em 2013, houve um aparente distanciamento do MinC em relação ao setor: na ocasião do lançamento do Vale-Cultura, benefício de R\$ 50,00 mensais voltado para trabalhadores que recebem menos de cinco salários mínimos, a Ministra da Cultura à época, Marta Suplicy, afirmou que os *games* não se inseriam nas prioridades buscadas por essa política (ORRICO, 2013), ficando tal mídia à margem das iniciativas do Ministério.

Por outro lado, em 2015, a inclusão dos *games* na Lei Rouanet começou a render frutos: o jogo “Toren”, o primeiro a contar com recursos aprovados pela Lei, foi lançado e saudado como um marco da indústria nacional e uma vitória dos estúdios independentes (ALBUQUERQUE, 2015).

Em 2016, o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), através do Programa BNDES para Economia da Cultura, aprovou, pela primeira vez, o financiamento a uma empresa do setor de jogos eletrônicos. Tratou-se da aprovação de financiamento no valor de R\$ 1,5 milhão à Aquiris Games Studio S.A., de Porto Alegre (RS), para implantação de seu plano de negócios. Naquele mesmo ano, durante o *Brazil's Independent Games Festival* (BIG Festival), maior evento de negócios do setor da América Latina, o jogo *Horizon Chase*, desenvolvido pela empresa, havia ganho o prêmio de Melhor Jogo (BNDES, 2016).

O BIG Festival em si também é outro exemplo de medidas de fomento adotadas pelo Estado. Tanto o BNDES e o MinC são patrocinadores ou realizadores do evento, que serve de meio para reunir produtores independentes, investidores, jornalistas,



consumidores e outros membros da indústria em um grande “*hub* de negócios”, com trocas de experiências e relacionamentos (BIG FESTIVAL, 2018)

Há, ainda, outra questão que, nos últimos anos, parece se sobressair nas discussões sobre políticas públicas voltadas ao mercado de *games*: a situação tributária dos jogos. Conforme anteriormente mencionado, a ANCINE (2016) aponta a existência de uma pesada carga tributária sobre jogos e consoles no Brasil, incoerente com a implementação de uma política geral de desenvolvimento do setor. Assim, defende a redução dos tributos cobrados sobre esses produtos, em especial o IPI e o ICMS ou, alternativamente, sugere que parte dessa carga tributária, especialmente a nível federal, poderia ser convertida ao Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, a título de CONDECINE (o estudo cita, como exemplo, a Lei nº. 12.485, de 12 de setembro de 2011), de forma a garantir que parte da tributação retornasse diretamente para o setor em ações de fomento.

Já o entendimento do Poder Judiciário, embora alcance conclusões parecidas, parece abordar a questão predominantemente por outro viés. Conforme dito anteriormente, a jurisprudência brasileira adota o posicionamento de que *games* devem ser tratados como software, inclusive para fins tributários: Maranhão Junior (2017) cita o caso de uma decisão de 2017, no processo nº 5007448-54.2017.03.6100 da 9ª Vara Federal Cível em São Paulo, na qual a juíza Cristiane Farias Rodrigues dos Santos entendeu que jogos eletrônicos seriam programas de computador e, portanto, deveriam ser tributados como tal. A decisão se baseou em um relatório do Instituto Nacional de Tecnologia (INT), unidade do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), que se posicionou no sentido de que, por serem construídos a partir de instruções feitas em um código de programação, jogos digitais seriam *softwares* como outros quaisquer. A partir deste parecer, a juíza entendeu que a definição do valor aduaneiro de software gravado em meio físico deve considerar apenas o custo do suporte em si (acarretando em uma carga tributária menor para jogos eletrônicos), o que se alinha com o disposto no art. 81 do Decreto nº 6.759/2009:

Art. 81. O valor aduaneiro de suporte físico que contenha dados ou instruções para equipamento de processamento de dados será determinado considerando unicamente o custo ou valor do suporte propriamente dito (Acordo de Valoração Aduaneira, Artigo 18, parágrafo 1, aprovado pelo Decreto Legislativo nº 30, de 1994, e promulgado pelo Decreto nº 1.355, de 1994; e Decisão 4.1 do Comitê de Valoração Aduaneira, aprovada em 12 de maio de 1995) (BRASIL, 2009).

Embora tenha se tratado de decisão liminar e sem efeitos *erga omnes*, o caso acima é indicativo do modo como o Judiciário encara a matéria, distinguindo-se da abordagem adotada pelo MinC ou, em nível local, pelo Estado do Rio de Janeiro.



No poder Legislativo, há ainda uma terceira abordagem no âmbito tributário. Também em 2017, foi proposta a Ideia Legislativa nº 73.119, que propunha reduzir os impostos sobre *games* dos atuais 72% para 9%. Esta se transformou na Sugestão nº 15 de 2017, que, por sua vez, em parecer do senador Telmário Mota, da Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Senado, foi transformada em uma Proposta de Emenda à Constituição, passando a propor a inclusão de uma nova alínea ao inciso VI do art. 150 da Constituição Federal, instituindo imunidade tributária sobre os consoles e jogos para *videogames* produzidos no Brasil (SENADO, 2017).

Os casos mencionados acima, embora não abarquem exhaustivamente o escopo das políticas públicas de incentivo à indústria de jogos digitais no país, servem de exemplo para ilustrar o posicionamento e a atuação do Estado perante o setor ao longo dos anos, possibilitando algumas constatações.

4. POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO AOS *GAMES*: PROGRESSOS E DESAFIOS

Com base no histórico acima apresentado, algumas considerações acerca do processo de evolução das políticas públicas direcionadas ao crescimento da indústria e do mercado de jogos eletrônicos no Brasil, bem como os desafios a serem enfrentados, podem ser traçadas.

A primeira delas é a de que o Estado, embora já houvesse manifestado interesse no assunto em meados da década passada, passou a atuar em prol do setor de forma mais contundente a partir desta década. De forma geral, o apoio dado à indústria de jogos tem se dado primariamente pelo Poder Executivo, através de órgãos estatais de incentivo à cultura (destaca-se a atuação do MinC no âmbito federal, em que pese o breve distanciamento da questão em 2013), posteriormente despertando o interesse de outros entes, como a ANCINE e o BNDES, e, eventualmente, recebendo a atenção do Judiciário e do Legislativo, em face das demandas trazidas por membros da própria indústria nacional de jogos.

Este aumento do interesse estatal na questão também implica em um aumento quantitativo e qualitativo das políticas de fomento ao setor. Embora o foco inicial tenha sido o financiamento direto de projetos através de editais, verifica-se, nos últimos anos, uma diversificação no teor das medidas: de incentivos para investidores privados (ex.: Lei Rouanet) a investimentos em empresas, criação de ambientes de negócios e, mais recentemente, iniciativas de cunho tributário, com o propósito de estimular o crescimento e a competitividade do mercado interno de *games*.

Contudo, em que pese o aumento da atuação do Estado em favor deste mercado, a mesma ainda revela alguns obstáculos para o seu sucesso. Primeiramente, ainda se constata a inexistência de uma política pública unificada e consistente para o setor



(ANCINE, 2016). Embora o MinC e o BNDES pareçam ter iniciado uma atuação mais conjunta nos últimos anos, ainda se observa a adoção de políticas isoladas e a falta de um diálogo maior entre entes e órgãos estatais interessados. Prova disto é a forma como o posicionamento do MinC e da ANCINE, que atuam sobre os jogos enquanto obras audiovisuais, diverge da posição adotada pelo Judiciário, com o apoio do MCTIC, que se restringe aos jogos enquanto programas de computador. Com a intervenção adicional do Poder Legislativo, vislumbram-se iniciativas oriundas de diversos *fronts* que não parecem se comunicar, trazendo ainda mais dúvidas sobre quais os próximos passos a adotar.

Outro fator complicador que se revela nesse contexto é a falta de um posicionamento unificado sobre o tratamento jurídico que deve ser dispensado aos jogos digitais, o que traz impactos em diversas esferas. A tributária é a mais evidente: obras audiovisuais e *softwares* recebem tributação de formas diferentes, e a indecisão acerca do assunto gera o risco de cobranças indevidas, dúvidas quanto à destinação dos recursos, entre outras questões. A PEC nº 51 (SENADO, 2018), mencionada anteriormente, traz uma possível solução para jogos e consoles produzidos internamente, mas não resolve completamente a questão, tendo em vista a persistência do problema para produtos nacionais até a eventual aprovação da proposta (que pode demandar tempo e esforços consideráveis) e a continuidade da incerteza quanto a *games* e aparelhos importados.

Ainda dentro desta questão, outra dúvida diz respeito à proteção da propriedade intelectual desses jogos. Embora seja pacífico que sejam obras de cunho intelectual (carregando elementos de obra audiovisual e de *software*), o fato de combinarem obras intelectuais com tratamentos distintos em uma só requer alguns ajustes. O mais evidente diz respeito ao tempo de proteção: o art. 44 da LDA dispõe que os direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas são protegidos por até 70 (setenta) anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação. Já o art. 2º, § 2º da Lei de *Softwares* estabelece que a proteção sobre programas de computador durará 50 (cinquenta) anos contados a partir de 1º de janeiro do ano seguinte ao de sua publicação ou, alternativamente, de sua criação.

Embora se possa arguir, nesse aspecto, que jogos poderiam receber um tratamento dividido, com aspectos audiovisuais e de *software* sendo tratados e fiscalizados separadamente, ou mesmo com cada parte da obra – vídeo, áudio, programação – sendo protegida à parte, questiona-se o quão separável cada uma dessas partes é em relação ao todo. Uma obra audiovisual resulta da combinação de esforços para produzir uma obra coletiva, autônoma em relação às suas partes, conforme o art. 5º, VIII, alínea ‘h’ da LDA. No mesmo sentido, pode-se dizer que esses elementos só puderam ser exteriorizados por meio do *software* usado como linguagem para o jogo, ao mesmo tempo em que este é desprovido de sentido sem esses elementos audiovisuais.



Questões como essas precisam ser abordadas no futuro e contar com a participação de todos os interessados no setor, como produtoras, consumidores e o próprio governo. Neste último, destaca-se a importância do diálogo entre os diversos entes e órgãos estatais engajados nessas discussões, a exemplo do MinC, MCTIC, ANCINE, magistrados, legisladores, dentre outras, a fim de que se estabeleça um consenso sobre como tratar os jogos eletrônicos em termos políticos e jurídicos e, a partir daí, sejam criadas políticas públicas coesas, integradas e organizadas de fomento ao setor.

5. CONCLUSÃO

O presente artigo buscou traçar um panorama geral da situação do mercado de *games*, tanto nacional como internacionalmente, e, em seguida, fazer um breve histórico da atuação do Estado no sentido de estimular o crescimento do setor no âmbito nacional.

Em termos globais, observa-se que a indústria de jogos eletrônicos se encontra em franca expansão, com projeções crescentes para os próximos anos. Tanto nos EUA como no Brasil, uma porcentagem significativa da população consome *games*, hábito esse presente entre homens e mulheres com importância praticamente equivalente. Apesar disto, a indústria brasileira de jogos ainda se encontra em fase incipiente, com baixo grau de crescimento e padecendo de diversos males, como a dificuldade para obter financiamento, fuga de mão-de-obra e diversos entraves jurídicos, com destaque para a pesada carga tributária que incide sobre o setor.

A partir desta constatação, observa-se que, nos últimos anos, o Estado tem dirigido sua atenção ao crescimento do mercado de jogos digitais no mundo e ao potencial a ser explorado no Brasil, adotando, a nível local e nacional, políticas com o propósito de fomentar o crescimento da indústria nacional de jogos: de iniciativas de financiamento público e privado à organização de eventos de negócios e medidas voltadas a questões tributárias.

Contudo, constata-se que a concretização de uma iniciativa bem-sucedida de fomento à indústria nacional de jogos eletrônicos ausência ainda carece, em grande parte, de um diálogo entre as diversas esferas estatais interessadas no tema quanto ao tratamento jurídico dos jogos eletrônicos e à adoção de políticas coesas e integradas entre si. Isto envolve o enfrentamento de questões a serem investigadas em futuros trabalhos, tais como a dissociabilidade entre obra audiovisual e *software* no contexto dos jogos digitais e o estabelecimento de regimes de tratamento tributário (envolvendo produtos importados e os de fabricação nacional) e prazos de proteção de propriedade intelectual definidos para *games*.

Diversos são os tópicos a serem discutidos para uma compreensão completa dos problemas teóricos e práticos que envolvem os *games*. Entretanto, a resolução dessas questões necessariamente perpassa a discussão e a formação de um consenso entre



os agentes públicos interessados (e entre estes e os demais setores envolvidos) para a construção de políticas coordenadas, capazes de fomentar um crescimento efetivo da indústria nacional de jogos digitais e uma inserção mais substancial do Brasil no mercado mundial de *videogames*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Stan; LÓPEZ, Laura; MENG, Tim; RAMOS, Andy; RODRÍGUEZ, Anxo. *The Legal Status of Video Games: Comparative Analysis in National Approaches*. WIPO, 2013. 98 p. Disponível em: <http://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/en/creative_industries/pdf/video_games.pdf>. Acesso em 12/02/2018.

ALBUQUERQUE, Carlos. Primeiro game feito com recursos da Lei Rouanet, ‘Toren’ é saudado como um marco: Produtores independentes celebram o lançamento, mas chamam a atenção para as limitações do incentivo dado aos jogos. *O Globo*, 03 jul. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/primeiro-game-feito-com-recursos-da-lei-rouanet-toren-saudado-como-um-marco-16644048>>. Acesso em 03/02/2018.

ANCINE. Análise de Impacto Regulatório nº 1/2016/SEC. ANCINE, 2016. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/consultas-publicas/AIR-JogosEletronicos_0.pdf>. Acesso em 11/01/2018.

BIG FESTIVAL. O que é o BIG Festival? Disponível em: <<http://www.bigfestival.com.br/sobre.html>>. Acesso em 09/02/2018.

BNDES. Programa BNDES para Economia da Cultura aprova 1ª operação a uma empresa do setor de *games*. 01 jul 2016. Disponível em: <<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/programa-bndes-para-economia-da-cultura-aprova-1-operacao-uma-empresa-do-setor-de-games>>. Acesso em 06/02/2018.

BRASIL. Decreto nº 6.759, de 5 de fevereiro de 2009. Regulamenta a administração das atividades aduaneiras, e a fiscalização, o controle e a tributação das operações de comércio exterior. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6759.htm>. Acesso em 07/02/2018.

BRASIL. Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9609.htm>. Acesso em 15/01/2018.



BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em 15/01/2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na abertura oficial do Electronic Game Show. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-abertura-oficial-do-electronic-game-show-37017/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fdiscursos%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_keywords%3D%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_delta%3D20%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_cur%3D17%26_101_INSTANCE_DmSRak0YtQfY_andOperator%3Dtrue>. Acesso em 03/02/2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. PORTARIA Nº 116, DE 29 DE NOVEMBRO DE 2011 (com atualizações da Portaria nº 5 de 26/01/2012 – DOU de 30/01/2012). Regulamenta os segmentos culturais previstos no § 3º do art. 18 e no art. 25 da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10895/939065/Portaria+n%C2%BA%20116.pdf/de16dd3e-113f-461d-b0b5-56598889a562>>. Acesso em 03/02/2018.

ENTERTAINMENT Software Association. 2017 Essential Facts About the Computer and Video Game Industry. Estados Unidos, abr. 2017. 20 p. Disponível em: <http://www.theesa.com/wp-content/uploads/2017/09/EF2017_Design_FinalDigital.pdf>. Acesso em 08/01/2018.

CORDEIRO, José H. D.; FLEURY, Afonso; NAKANO, Davi (Coord.). Mapeamento da Indústria Brasileira e Global de Jogos Digitais. São Paulo, jul. 2014. 267 p. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/produtos/download/aep_fep/chamada_publica_FEP0211_mapeamento_da_industria.pdf>. Acesso em 08/11/2018.

IBOPE Inteligência. 69% dos internautas brasileiros jogam *games* eletrônicos. IBOPE Inteligência, 13 mai. 2016. Disponível em: <<http://www.ibopeinteligencia.com/noticias-e-pesquisas/69-dos-internautas-brasileiros-jogam-games-eletronicos/>>. Acesso em 11/01/2018.

MARANHÃO JUNIOR, Magno de Aguiar. Jogos Eletrônicos: audiovisual ou software? O ponto ótimo da exegese legal para viabilizar a implementação de políticas públicas de regulação e fomento. Disponível em: <<https://magnomaranhao.jusbrasil.com.br/artigos/477757999/jogos-eletronicos-audiovisual-ou-software>>. Acesso em 07/02/2018.



ORRICO, Alexandre. “Jogos não são prioridade para Vale-Cultura”, reafirma ministra Marta Suplicy. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2013/08/1324457-jogos-nao-sao-prioridade-para-vale-cultura-reafirma-ministra-marta-suplicy.shtml>>. Acesso em 03/02/2018.

PRICEWATERHOUSECOOPERS. Video *Games*: Social and casual gaming is transforming the global video *games* market. Disponível em: <<https://www.pwc.com/gx/en/industries/entertainment-media/outlook/segment-insights/video-games.html>>. Acesso em 08/01/2018.

SENADO FEDERAL (Brasil). Parecer nº __, de 2017. Da COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS E LEGISLAÇÃO PARTICIPATIVA, sobre a Sugestão nº 15, de 2017, do Programa eCidadania, que propõe reduzir os impostos sobre *games* dos atuais 72% para 9%. Relator: Senador Telmário Mota. Brasília, 2017. 7 p. Disponível em: <<http://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=5343115&disposition=inline>>. Acesso em 07/02/2018.

SENADO FEDERAL (Brasil). Proposta de Emenda à Constituição nº 51, de 2017. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/132049>>. Acesso em 12/02/2018.

SUPERDATA. Trends and Insights on *Games* and Interactive Media. Nova York, 2017. 22 p. Disponível em: <<https://www.superdataresearch.com/market-data/market-brief-year-in-review/>>. Acesso em 08/01/2018.



CULTURA E TECNOLOGIAS NO BRASIL: UM ESTUDO SOBRE AS PRÁTICAS CULTURAIS DA POPULAÇÃO E O USO DAS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

*Luciana Piazzon Barbosa Lima¹
Fábio Senne²*

RESUMO: Compreender como as tecnologias de informação e comunicação (TIC) modificam as práticas culturais da população é objetivo da pesquisa TIC Cultura, realizada pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), ligado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). O artigo apresenta os resultados do estudo qualitativo conduzido por meio de grupos focais com indivíduos de diversos perfis etários e socioeconômicos em todas as regiões do país. Com base nas quatro dimensões analíticas adotadas (de acesso, econômica, da diversidade e criativa), as conclusões do estudo buscam subsidiar o desenvolvimento de políticas públicas que alinhem a perspectiva da inclusão digital à promoção dos direitos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Tecnologias de informação e comunicação (TIC), práticas culturais, diversidade cultural, políticas culturais.

APRESENTAÇÃO

A disseminação das tecnologias de informação e comunicação (TIC) tem revolucionado os modos como vivemos em sociedade, gerando impactos não só de ordem econômica como também simbólica. Não por acaso, esse tema tem feito parte do debate sobre o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, consolidada, em especial, na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Segundo a Convenção, a diversidade cultural:

[...] se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção,

1 Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br).
E-mail: luciana@nic.br

2 Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br).
E-mail: fsenne@nic.br

difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005, p. 4).

No que se refere especificamente às TIC, o documento constata ainda que os processos de globalização, facilitados pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação, apesar de proporcionarem condições inéditas para que se intensifique a interação entre culturas, constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres. (UNESCO, 2005, p. 2).

Trata-se, assim, de uma clara preocupação com as diferenças de poder econômico entre o Norte e o Sul globais, que se refletem, de algum modo, em poder simbólico, impondo limites à diversidade cultural também no ambiente digital.

Tal cenário representa um conjunto de novos desafios e possibilidades para aqueles que desenvolvem reflexão em torno da pesquisa e da formulação de políticas culturais. De que modo a Internet influencia o acesso a bens e serviços culturais? De que forma contribui para a ampliação da diversidade de conteúdos produzidos e difundidos? Quais os limites das ferramentas tecnológicas para a promoção da diversidade cultural e ampliação do direito à cultura?

Tendo em vista esses questionamentos, o Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), vinculado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), concebeu a pesquisa TIC Cultura, que tem como objetivo investigar a interface entre as tecnologias de informação e comunicação e a cultura, tanto no que diz respeito às práticas culturais da população quanto à sua adoção por equipamentos culturais. Para dar início ao projeto, um primeiro estudo qualitativo sobre as práticas culturais da população foi realizado a partir de grupos focais com indivíduos de diversos perfis etários e socioeconômicos em diferentes municípios brasileiros. O resultado dessa investigação é o que aqui se apresenta.

O texto parte do referencial teórico e metodológico adotado na pesquisa e aborda as tendências gerais observadas nas práticas culturais individuais a partir das dimensões analíticas adotadas, quais sejam: de acesso, econômica, da diversidade e criativa. Finalmente, a conclusão aponta para uma agenda de políticas públicas que considere os potenciais e limites do uso das TIC no estímulo às práticas culturais da população brasileira e na promoção da diversidade cultural.



REFERENCIAL TEÓRICO

Dada a multiplicidade de aspectos que podem ser estudados na interface entre as TIC e a cultura, a pesquisa que aqui se apresenta tem como recorte a identificação de como as transformações resultantes da emergência das TIC potencialmente afetam as políticas públicas de cultura. Historicamente as políticas públicas de cultura estiveram voltadas à preservação do patrimônio e à promoção das artes, tendo incorporado, em meados do século passado, também o fortalecimento das indústrias culturais.

No entanto, justamente o impacto trazido pelas indústrias culturais – notabilizado em especial por Adorno e Horkheimer (1985) –, bem como a ampliação das trocas em âmbito internacional trazida pelo processo de globalização geraram o receio de uma eventual padronização e homogeneização cultural (principalmente pelas culturas ditas “de massa”). Por outro lado, tais processos acabaram por acirrar também os discursos de afirmação das diferenças, com a valorização das culturais locais, das identidades minoritárias, entre outras, que reverberaram, mais recentemente, na agenda da promoção da diversidade cultural – que abarca tanto o tema das identidades culturais, modos de vida e representações de diferentes grupos sociais quanto, mais especificamente, as práticas artísticas e a produção de bens simbólicos.

A emergência das tecnologias de informação e comunicação encontra-se imbricada nesse contexto, tendo gerado novos desafios para as investigações no campo da cultura, “na medida em que elas tiveram um impacto profundo sobre as formas de produção, circulação e consumo de bens culturais” (SUNKEL, 2015, p. 172).

No Brasil, o Plano Nacional de Cultura – elaborado pelo Ministério da Cultura (Minc) com a participação da sociedade civil e aprovado em 2010 –, define o conjunto de diretrizes para a formulação e implementação de políticas públicas e reverbera as preocupações expostas na Convenção da Unesco. Na Lei nº 12.343/2010, que institui o plano, consta entre as atribuições do poder público, conforme o Artigo 3º, parágrafo IV: “proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional.” (MINC, 2010).

Mais especificamente no âmbito das TIC, a diversidade cultural é considerada um dos princípios para a governança e uso da Internet no Brasil – conforme estabelecidos pelo Comitê Gestor da Internet (CGI.br, 2009) –, devendo esta ser respeitada, preservada e estimulada também no ambiente digital.

Nesse contexto, a preocupação com a promoção da diversidade cultural frente aos novos modelos de produção e circulação de conteúdos culturais é o que orienta esse



estudo sobre as relações entre as tecnologias de informação e comunicação e as práticas culturais da população.

METODOLOGIA

A pesquisa TIC Cultura tem como objetivo investigar como o acesso às tecnologias de informação e comunicação e os seus usos influenciam práticas culturais da população brasileira. A primeira etapa qualitativa do projeto, realizada em março de 2016, teve como objetivos específicos:

- Investigar os hábitos dos indivíduos em relação ao consumo de cultura na Internet;
- Investigar processos de criação e difusão de conteúdos culturais pelos indivíduos na Internet.

Ao todo, foram realizados 24 grupos focais em diferentes regiões do país. Para a seleção dos participantes, foram levadas em consideração variáveis que, segundo a literatura da área (BOURDIEU; DARBEL, 1969), influenciam fortemente os hábitos culturais da população – como classe social, escolaridade, faixa etária e região geográfica – tendo em vista verificar suas implicações também nas práticas *on-line*.

Cada grupo focal teve entre sete e nove participantes, sendo requisito prévio para participação ser usuário de Internet, definido segundo recomendação internacionalmente aceita como aquele que usou a rede nos três meses anteriores à pesquisa (UIT, 2014). O quadro abaixo sintetiza o desenho da formação dos grupos focais, de acordo com os critérios estabelecidos:

Quadro 1 – Composição dos grupos focais do estudo qualitativo da pesquisa TIC Cultura

Região	UF	Município	Idade	Escolaridade		
Norte	Capital	AM	Manaus	15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	C
				30 a 40 anos	Ensino Superior	AB
	Interior próximo	AM	Presidente Figueiredo	45 a 60 anos	Ensino Superior	C
				22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	DE



Noroeste	Capital	PE	Recife	22 a 26 anos	Ensino Superior	C
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	DE
	Interior próximo	PE	Vitória de Santo Antão	15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	AB
				30 a 40 anos	Ensino Superior	C
Centro-Oeste	Interior distante	PE	Arcoverde	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	DE
				45 a 60 anos	Ensino Superior	AB
	Capital	GO	Goiânia	22 a 26 anos	Ensino Superior	C
				15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	AB
Interior próximo	GO	Anápolis	30 a 40 anos	Até Ensino Médio completo	DE	
			45 a 60 anos	Ensino Superior	AB	
Sudeste	Interior distante	GO	Jaraguá	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	C
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	DE
	Capital	SP	São Paulo	15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	DE
				30 a 40 anos	Ensino Superior	AB
Sul	Interior distante	SP	Avaré	22 a 26 anos	Até Ensino Médio completo	C
				30 a 40 anos	Ensino Superior	AB
	Capital	RS	Porto Alegre	22 a 26 anos	Ensino Superior	AB
				45 a 60 anos	Até Ensino Médio completo	C
Interior distante	RS	Cachoeira do Sul	15 a 17 anos	Até Ensino Médio completo	C	
			30 a 40 anos	Até Ensino Médio completo	DE	

Além dos recortes sociodemográficos, o contexto específico de cada município onde os grupos ocorreram foi considerado relevante para a compreensão das práticas culturais de seus moradores, dadas as correlações entre as práticas *on-line* e aquelas *off-line*. A premissa de que a maior ou menor disponibilidade de opções de lazer, eventos e



equipamentos culturais delinea diferenças – sobretudo entre capitais, cidades de interior próximo e de interior distante³ – orientou essa escolha metodológica.

A pesquisa realizada buscou indagar o papel exercido pela Internet no acesso a bens culturais (dimensão de acesso), as estratégias utilizadas pelos indivíduos ao escolher por adquirir ou não bens culturais na Internet (dimensão econômica), como a Internet influencia na diversidade dos conteúdos disponíveis e acessados (dimensão da diversidade) e de que forma os indivíduos percebem a Internet como espaço para a criação e compartilhamento de conteúdos (dimensão criativa).

Com base nessas questões, o roteiro para realização dos grupos focais procurou identificar e contextualizar as atividades culturais que os participantes realizam na Internet, abarcando perguntas sobre a frequência, tipos de conteúdo acessados, plataformas e redes sociais utilizadas, dispositivos empregados, entre outras, visando identificar a produção e consumo de bens culturais *on-line* por parte da população brasileira.

RESULTADOS

O estudo qualitativo da pesquisa TIC Cultura revelou que, seja em capitais, seja em cidades do interior próximo ou distante, a Internet se destaca na ampliação de acesso a bens e produtos culturais, principalmente nos territórios da música e do audiovisual.

O consumo de filmes, séries e música são atividades realizadas de forma cotidiana pelos entrevistados de todos os perfis e o advento das TIC parece efetivamente ter ampliado esse acesso, tanto pela diversificação de conteúdos disponíveis e ampliação das possibilidades de escolha quanto pela maior flexibilidade das práticas culturais, as quais independem de horários definidos ou do acesso a determinados locais.

Assim, o acesso a conteúdos digitais constitui-se como alternativa à baixa oferta cultural nas cidades, ampliando as possibilidades de fruição para além dos equipamentos e eventos culturais, a partir da experiência do consumo individual no ambiente doméstico. De modo geral, foi possível observar que a incorporação da Internet no cotidiano das pessoas e a disseminação do seu uso também em dispositivos móveis faz com que sejam minimizadas algumas carências culturais locais em cidades não cobertas pelos grandes circuitos comerciais e desprovidas de equipamentos culturais:

“– É porque a maioria das coisas não tem aqui. No caso, cinema, essas outras coisas, não tem.

– Aí tudo depende da Internet.”

(Presidente Figueiredo, 22 a 26 anos, classes DE)

3 Os municípios localizados a cerca de 100 km de distância da capital de seus respectivos estados e com população de mais de 100 mil habitantes foram classificados como “interior próximo”. Já os municípios localizados a mais de 100 km da capital e com população de até 100 mil habitantes foram considerados como “interior distante”.



Além disso, na comparação que os participantes dos grupos fizeram com a televisão, os resultados apontam ainda que a fruição cultural pela Internet se dá também pela flexibilidade de horário e pela comodidade e conforto de acessar de casa ao que se quer assistir, que leva à preferência pelo consumo *on-line*:

“A Netflix você escolhe o que você quer ver, o horário que você quer ver, né, você tem lá um catálogo de ofertas e você faz o seu horário. Nessas outras [TV por assinatura] você tem que se adequar ao horário deles.”

(Presidente Figueiredo, 45 a 60 anos, classe C)

Entretanto, ainda que a Internet se caracterize como um meio que propicia o acesso à cultura, é comum entre os entrevistados de várias idades o discurso de que a opção *on-line* por vezes não substitui a vivência *in loco*, considerada mais completa. Nesse caso, as novas tecnologias seriam um braço que expande (e muitas vezes estimula) a vivência presencial, mas que é, de algum modo, mais limitada do que ela:

“[Moderadora: Vocês acham que essas atividades que vocês gostariam que tivesse aqui, o acesso a essas atividades poderia ser por Internet, ou não? Assistir a um show pela Internet?]”

– Na minha opinião tem como fazer isso. Hoje já tem como fazer. [...] Mas acho que não seria tão legal como se tu tivesse lá.”

(Cachoeira do Sul, 15 a 17 anos, classe C)

Ao mesmo tempo, a difusão de informações sobre atividades e eventos culturais aparece também como dimensão relevante do impacto das TIC nas práticas culturais. As redes sociais, bastante utilizadas pelos usuários de Internet, configuram-se como importantes fontes de informação, com destaque para as ferramentas do Facebook, Instagram e Whatsapp. Nesse caso, parece se verificar o princípio do acúmulo (DI MAGGIO, 2000 e BOTELHO; FIORE, 2003), com as práticas *on-line* se somando às *off-line* e, por vezes, as intensificando.

A dimensão do acesso, por sua vez, apareceu de forma bastante conectada à questão econômica, tendo em vista que a decisão sobre a plataforma utilizada para o consumo, ou ainda a escolha de ir presencialmente a um evento cultural, são muito influenciadas pelo custo financeiro que essas ações acarretam. Ou seja, como o consumo cultural *off-line* envolve gastos com transporte, alimentação e ingressos, isso implica em um cálculo econômico da parte dos praticantes:

“[Moderadora: Vocês tem o hábito de ir a shows de música ao vivo?]”

– Sim, sim, sim.

– Sempre que dá. [...] Porque o acesso é muito caro.

– Não vale a pena você pagar, tipo, 400 reais...”

(Manaus, 30 a 40 anos, classes AB)



Especificamente no que diz respeito aos conteúdos audiovisuais, foram bastante mencionados os serviços de vídeo sob demanda, em especial a Netflix. O que parece prevalecer na escolha do consumo, em todos os casos, é o cálculo dos custos e benefícios trazidos por cada uma das opções, sobretudo no que se refere à diversidade de conteúdos disponíveis comparados ao preço cobrado:

“*[Sobre vídeo sob demanda na TV a cabo]* Nunca aluguei, porque qual é o sentido de pagar R\$ 12 para alugar um filme, sendo que Netflix é R\$ 30 por mês e você tem um acervo todinho de filmes.”
(Vitória de Santo Antão, 15 a 17 anos, classes AB)

De qualquer modo, verifica-se tendência à maximização do consumo de conteúdos gratuitos, ainda que não sejam poucos os casos – o que ocorre em todas as classes sociais – em que se decide pela compra, regida também pelo apreço pelo artista ou produto:

“Geralmente quando eu quero ouvir uma música, por exemplo, um lançamento, principalmente lançamento que ninguém não tem, nem a rádio está tocando ainda, eu quero ouvir ela, eu pago pelo crédito que eu tenho, [*que*] é descontado do valor.”
(Jaraguá, 45 a 60 anos, classes DE)

Se por um lado o uso das TIC parece intensificar as práticas culturais da população pela ampliação do acesso a bens e diminuição das barreiras de preço, por outro a diversidade de conteúdos disponíveis e acessados pela rede pode ser questionada. Ainda que a Internet tenha ampliado as possibilidades de fruição cultural, as formas de circulação dos conteúdos *on-line* e a manutenção de barreiras clássicas que incidem nas práticas culturais da população parecem limitar a realização do potencial efetivo de estímulo à diversidade cultural.

A dimensão da diversidade, no recorte estabelecido pela pesquisa, teve como enfoque a origem dos conteúdos culturais, tendo em vista a difusão de bens e produtos de origem nacional, regional e independente. Aqui, ainda que haja diferenças regionais significativas, os depoimentos revelaram que o consumo está, em geral, centrado em conteúdos estrangeiros:

“– Eu não gosto de produção nacional, de jeito nenhum. Eu acho que está melhorando, mas, realmente eu não gosto, eu não gosto muito dos cenários que eles usam, não tem muita coisa mais *science fiction*...”
(São Paulo, 30 a 40 anos, classes AB)

A exceção esteve por conta de alguns entrevistados das regiões Norte o Nordeste, que demonstraram maior apreciação das culturas de matriz popular e mencionaram com maior frequência artistas locais. Nesses casos, foi possível observar, inclusive, de que modo as tecnologias contribuem para a valorização e difusão da produção cultural local:



“O Museu do Frevo, digitalmente, ele é o máximo, mas o engraçado [é] que está a cultura de Recife, está a cultura pernambucana ali dentro da tecnologia. Eu acho que o que precisa é você avançar nas condições nessa área e não esquecer o que você lembrou aqui; a cultura, as nossas origens, a gente tem que estar dentro disso daí.”

(Recife, 45 a 60 anos, classes DE)

Além disso, o estudo buscou investigar o impacto das aplicações e plataformas utilizadas para o consumo cultural nas escolhas dos usuários. Nesse aspecto, pode-se verificar que as pessoas buscam, em *sites* como YouTube, em *playlists* do Spotify ou iTunes, ou mesmo nas redes sociais, artistas que já conhecem ou admiram. O “novo” é, em geral, descoberto em listas indicadas por essas plataformas, com base em algoritmos advindos do consumo prévio, que são consideradas práticas do ponto de vista dos usuários:

“– É assim, é que ele [*Netflix*] segue mais ou menos o seu raciocínio, e ele é muito bom nisso, porque tem um monte de filmes e um monte de séries.

– Se você gosta de comédia, drama.

– Então, às vezes, você tá lá morrendo de sono, você quer assistir a alguma coisa, você não vai procurar, você vai ali ao automático.

– Você assistiu a esse daí, você tem esse [*outro*] que é bom.

– Até porque tem uma base do que você procura.”

(Avaré, 22 a 26 anos, classe C)

Destacam-se aqui, no entanto, as limitações à circulação de produções independentes ou de fora do circuito comercial nos grandes conglomerados *on-line*, que concentram grande parte da audiência e constituem elemento-chave para a compreensão do consumo cultural pela Internet, delimitando o potencial de difusão da diversidade de expressões culturais no contexto digital.

No entanto, como assinalado anteriormente, a Internet de fato proporcionou maiores possibilidades para a criação e difusão de conteúdos culturais. A expansão do uso do *smartphone*, com recursos audiovisuais cada vez mais acessíveis, e todas as ferramentas disponíveis nos aplicativos de redes sociais – como WhatsApp e Facebook, com maior frequência, e Snapchat, Twitter e Instagram, com menor frequência – criaram condições tanto para a produção de conteúdo quanto para sua reprodução e difusão.

O surgimento da chamada web 2.0, fundamentada na cooperação entre os próprios usuários (O'REILLY, 2009), e o desenvolvimento da cultura participativa no ambiente da Internet diminuíram as barreiras para a expressão e deram estímulo à criação e ao compartilhamento de conteúdos *on-line* (JENKINS et al, 2009; SCHÄFER, 2011). Termos como *pro-am* (LEADBEATER; MILLER, 2004), *produsage* e *user-generated*



content (BRUNS, 2007) refletem parte deste fenômeno, que revela a diminuição das fronteiras entre produtores profissionais e amadores e a ampliação da participação dos usuários na produção de conteúdos.

No Brasil, dados da pesquisa TIC Domicílios 2015 revelam que 38% dos brasileiros usuários de Internet afirmaram ter publicado na Internet textos, imagens ou vídeos de sua criação (CGI, 2016), sendo este percentual ainda maior entre os mais jovens e os de maior escolaridade e classe social.

As narrativas nos grupos focais revelaram, entretanto, que a produção e compartilhamento de conteúdo estão, em geral, circunscritos às redes de sociabilidade dos participantes e se constituem de fotos ou vídeos que versam sobre suas vidas pessoais e situações cotidianas:

- Eu gosto também de postar foto.
 - Eu posto.
 - Muita coisa da minha menina, que ela está descobrindo o mundo ainda, eu coloco.
- (Arcoverde, 22 a 26 anos, classes DE)

É importante ressaltar que a pesquisa não foi realizada especificamente com artistas ou produtores de conteúdo, mas sim com a população no geral. Alguns participantes, no entanto – principalmente entre os mais jovens –, descreveram algum tipo de produção própria, disponibilizada em *blogs*, canais na plataforma YouTube ou em páginas do Facebook:

- “[Moderadora: *Algum de vocês faz isto? Faz produções individuais?*]
 - Eu já fiz, já participei de algumas coisas, tem alguns vídeos meus no YouTube, tem alguma coisinha lá.
 - [Moderadora: *Do quê?*]
 - Eu fiz parte de uma banda, e aí essa banda criou uma página no Facebook.”
- (São Paulo, 30 a 40 anos, classes AB)

Ainda assim, apareceram poucas indicações de produções próprias de conteúdos culturais, segundo a percepção dos participantes. Há menções à publicação de pequenos vídeos ou textos nas redes sociais, mas esse material, em geral, não é considerado pelos entrevistados como formas de expressão cultural. Nota-se, assim, a necessidade de reforço de políticas de literacia digital, para que a população possa ser estimulada tanto a usar os canais e ferramentas *on-line* para realizar produções culturais próprias quanto a compreender que suas criações amadoras são formas de ver o mundo e, por isso, devem também ser valorizadas como conteúdos culturais, no sentido amplo do termo.



CONCLUSÕES: AGENDA PARA POLÍTICAS PÚBLICAS

As práticas culturais da população e suas variáveis determinantes são objeto de investigação desde meados do século passado, sendo alvo de discussão de pesquisadores e gestores de políticas culturais. Entretanto, a abordagem do tema ainda está restrita, em grande medida, a práticas culturais mais convencionais, que envolvem, em especial, a frequência a equipamentos culturais (como museus, teatros, cinemas, entre outros) e, em alguns casos, o acesso à mídia tradicional (rádio e TV).

Estudos que buscam compreender a relação entre as práticas culturais e as TIC, no entanto, são ainda bastante incipientes. Por meio da realização de 24 grupos focais com participantes de diversas faixas etárias, graus de instrução e status socioeconômicos em todas as regiões do país, o presente estudo se propôs a realizar uma primeira abordagem desse tema, a fim de subsidiar tanto o debate acadêmico como a agenda de políticas públicas no campo da cultura.

Os resultados sugerem que, do ponto de vista da fruição, a escolaridade e a renda seguem sendo variáveis determinantes das práticas culturais (BOURDIEU; DARBEL, 1969), com as atividades *on-line* seguindo de algum modo os padrões relativos aos hábitos culturais mais amplos da população. Ainda assim, essas distâncias parecem diminuir quando são comparados, por exemplo, o acesso a salas de cinema e *shows* com o acesso a filmes e músicas pela Internet. Além disso, o surgimento e a disseminação das tecnologias digitais diminuem também o impacto da localização domiciliar, permitindo o acesso remoto a bens culturais a partir do consumo doméstico pela Internet⁴.

No que diz respeito à produção cultural, destaca-se a ampliação do acesso às ferramentas de produção e difusão de conteúdos, diminuindo as fronteiras entre produtores profissionais e amadores e possibilitando a circulação dos conteúdos criados com a pulverização dos intermediários, o que revela outro aspecto da democratização do campo por meio das TIC.

No entanto, limitações a essas potencialidades foram também evidenciadas nos grupos focais realizados. Ainda que as TIC tenham contribuído para a ampliação das possibilidades de criação e fruição, isso não resultou, necessariamente, na extinção das estruturas de poder no âmbito da produção e difusão de conteúdos culturais. A presença de grandes plataformas, como Netflix, YouTube e Spotify, aponta para uma concentração dos canais de difusão que, a partir da lógica dos algoritmos, incide de maneira bastante relevante na mediação das práticas culturais *on-line*. Do ponto de vista da produção de conteúdo, os dados apontam ainda que a Internet é pouco percebida como um espaço

4 O efeito do surgimento das TIC nas variáveis tradicionais que guiam as práticas culturais da população é aprofundado no artigo de Isaura Botelho e Juliana Piesco: “Novas tecnologias e mudanças que provocam no mundo social: o impacto das TIC nas práticas culturais dos indivíduos” (CGI.br, 2017).



para a criação, havendo barreiras para a valorização e circulação de produções próprias dos usuários.

Além disso, permanecem também as barreiras de acesso à rede e habilidades de uso da Internet. Nesse aspecto, ainda que haja avanços notáveis nos últimos anos, segue sendo necessária a perspectiva da inclusão digital, com investimento em infraestrutura e condições mais acessíveis para a aquisição e universalização dos serviços de Internet. A formulação e implementação de políticas públicas deve considerar também os aspectos da formação, tanto para aquisição de habilidades para o uso das ferramentas digitais quanto para ampliação de repertório artístico e cultural.

Por um lado, trata-se de aspecto relevante para transmissão de gosto, com o intuito de reverter as desigualdades no acúmulo de capital cultural e de promover o enriquecimento da vida cultural dos segmentos com menor renda e escolaridade, bem como promover a valorização das expressões culturais nacionais, regionais, locais e a produção cultural independente.

Por outro lado, estudos revelam que a experimentação artística e cultural incide não apenas sobre os hábitos culturais dos indivíduos como em sua participação na criação e produção cultural (OREND, 1989) – elemento a ser reforçado tanto na vivência escolar como nas experiências mais informais de cursos e oficinas oferecidos por meio de equipamentos e projetos culturais. Esse tipo de iniciativa ainda contribuiria para estimular as produções próprias, relevantes como forma de expressão e afirmação da cidadania cultural e reveladoras de valores, modos de vida e identidades dos diversos grupos sociais.

Assim, as conclusões da pesquisa TIC Cultura indicam que, embora tenha havido uma democratização do acesso à cultura por meio das TIC, há aspectos que restringem esses avanços e que devem ser considerados. A manutenção de desigualdades no que se refere à apropriação cultural e à participação conforme o grau de formação, as habilidades e os recursos à disposição dos indivíduos demonstram que as TIC potencialmente expandem as práticas, mas não são definidoras dos hábitos culturais de modo mais amplo.

Nesse sentido, torna-se relevante o aprofundamento dos estudos em torno dos aspectos que envolvem as TIC e a cultura, de modo a subsidiar a implementação de políticas públicas que alinhem a perspectiva da inclusão digital à expansão dos direitos culturais, garantindo acesso à infraestrutura, formação de repertório para o consumo e desenvolvimento de habilidades para produção de conteúdo *on-line*. Com isso, espera-se que o desenvolvimento das pesquisas e o incremento das políticas públicas na área possam contribuir para o pleno aproveitamento do potencial das TIC no que diz respeito à ampliação das práticas culturais da população, dentro de uma visão que privilegie a promoção da diversidade cultural.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BOTELHO, I.; FIORE, M. Relatório da 1ª etapa da pesquisa sobre “O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo”. São Paulo: CEM/Cebrap, 2003.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *L’amour de l’art: Les musées d’art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.

BRUNS, A. “Prodsusage: Towards a Broader Framework for User-Led Content”. In *Proceedings: Creativity & Cognition*, v. 6, 2007. Disponível em: <<http://eprints.qut.edu.au/6623/1/6623.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2016.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI.br. Princípios para a governança e uso da Internet no Brasil. Resolução CGI.br/RES/2009/003/P. São Paulo: CGI.br, 2009. Disponível em: <<https://www.cgi.br/principios/>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

_____. Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos domicílios brasileiros – TIC Domicílios 2015. Coord. Alexandre F. Barbosa. São Paulo: CGI.br, 2016. Disponível em: <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Dom_2015_LIVRO_ELETRONICO.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2017.

_____. Cultura e tecnologias no Brasil: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017. Disponível em <<http://cetic.br/publicacao/cultura-e-tecnologias-no-brasil/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

DI MAGGIO, P. “Social structure, institutions, and cultural goods”. In BRADFORD, G. et al. *The Politics of Culture: policy perspectives for individuals, institutions, and communities*. Nova Iorque: New Press, 2000.

JENKINS, H. “Interactive audiences? The ‘collective intelligence’ of media fans”. In JENKINS, H. *Fans, Bloggers and Gamers: exploring participatory culture*. Nova Iorque: New York University Press, 2006. Disponível em: <<http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/collective%20intelligence.html>>. Acesso em: 10 set. 2016.

LEADBEATER, C.; MILLER, P. *The Pro-Am Revolution: How enthusiasts are changing our economy and society*, 2004. Disponível em: <<http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA – Minc. Plano Nacional de Cultura. Brasília: Minc, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>>. Acesso em: 16 jan. 2017.



OREND, R. J. Socialization and participation in the arts. Washington: Research Division of the NEA, 1989.

O'REILLY, Tim (2009). What is Web 2.0? Design patterns and business models for the next generations of softwares. EUA: O'Reilly Media. Disponível em: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais, 2005. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2017.

SCHÄFER, M. T. Bastard culture! How user participation transforms cultural production. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2011.

SUNKEL, G. El acceso de los jóvenes a la cultura en la era digital en América Latina. In: TRUCCO, D.; ULLMANN, H. (Ed.). Juventud: realidades y retos para un desarrollo con igualdad. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2015. p. 171-206.

UNIÃO INTERNACIONAL DE TELECOMUNICAÇÕES – UIT. Manual for Measuring ICT Access and Use by Households and Individuals. Geneva: International Telecommunication Union, 2014.



VOCABULÁRIOS E ACESSO INTEGRADO A ACERVOS DIGITAIS EM MEMÓRIA E CULTURA

Carlos H. Marcondes¹

Éricka Madeira de Souza²

RESUMO: Discute-se o papel dos vocabulários no acesso integrado a acervos digitais em Memória e Cultura no Brasil, inspirado na experiência da Rede Web de Museus do estado do Rio de Janeiro e na experiência relatada na literatura internacional. Vocabulários são conceituados, analisados e discutidos seus diferentes tipos e formatos. Em especial é discutido o impacto das tecnologias de dados abertos interligados no uso e desenvolvimento de vocabulários legíveis por programas. O objetivo é propor políticas para a adoção e o desenvolvimento de vocabulários no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: acervos digitais, memória e cultura, integração, vocabulários, políticas.

INTRODUÇÃO

Em artigo relatando o projeto de digitalização da Biblioteca do Vaticano (MINTZER, F. et al., 1996), os autores chamam a atenção sobre as possibilidades abertas com a digitalização e acesso pela Web dos mais de 150.000 livros e manuscritos raros. Antes do projeto, a Biblioteca do Vaticano só era capaz de atender cerca de 2000 acadêmicos anualmente que tinham condições de visitá-la presencialmente.

Esta questão ilustra as potencialidades dos acervos digitais em memória e cultura. Quando comparados aos acervos tradicionais – manuscritos, documentos ou obras raras impressas, objetos físico - os objetos digitais têm propriedades específicas: um *alcance* e uma *plasticidade* muito maiores. Com relação ao alcance, um objeto digital disponível na Web pode ser acessado por qualquer usuário, a qualquer hora e desde qualquer lugar; seu valor cultural se propaga em uma proporção impossível aos objetos físicos. Também o acesso de um usuário não impede o acesso de outros, já que, o que são acessadas por diferentes usuários são cópias do objeto.

1 Professor, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, UFF, consultor da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro, marcon@vm.uff.br.

2 Museóloga, Superintendência de Museus/Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro; Mestranda, Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos, FCRB, emsouza.cultura@gmail.com.



Com relação à plasticidade, acervos digitais, além de apoiarem e serem material para pesquisas acadêmicas, prestando-se para finalidades inusitadas, podem ser recombinados e agregados a outros recursos formando novos recursos, usados como materiais educativos, compõem publicações, exposições ou aulas virtuais. Além do potencial cultural e educativo estes objetos também tem potencial econômico, vêm sendo considerados um insumo para as chamadas indústrias criativas - turismo, design, criação de video-games e programas educativos, etc. -, como pode ser constatado na página do projeto Europeana Creative³:

Essas colocações deixam claro que políticas públicas visando a digitalização de acervos em Memória e Cultura devem ser complementadas com outras que, além de preverem a preservação a longo prazo desses acervos, visem sua disseminação e reuso. Nessas últimas o uso de vocabulários joga um papel fundamental.

O objetivo desse trabalho é propor políticas para o uso de vocabulários a serem utilizados na integração de acervos digitais em Memória e Cultura; ele é inspirado na experiência da Rede Web de Museus do estado do Rio de Janeiro. Como metodologia, revê as experiências brasileiras e internacionais do uso de vocabulários para integração de acervos digitais, consulta documentos oficiais, projetos e literatura a respeito. Está organizado como se segue: após esta Introdução, a seção 2 relata brevemente a experiência da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro no uso de vocabulários para integrar acervos distintos. A seção 3 discute o papel dos vocabulários na integração de acervos digitais; a seção 4 propõe e discute elementos para uma política de vocabulários com vistas à integração de acervos digitais; finalmente, a seção 5 faz considerações gerais e apresenta conclusões.

A INTEGRAÇÃO DE ACERVOS DIGITAIS: O CASO DA REDE WEB DE MUSEUS DO RJ

Instituições de Memória e Cultura como arquivos, bibliotecas e museus têm sido guardiões da memória e cultura desde a Antiguidade. São, por mandato, curadoras históricas da herança cultural das sociedades nas quais estão inseridas. Devem, de todas as maneiras possíveis, devolver às sociedades que as mantêm o máximo de benefícios. Seu recurso mais valioso para isso é seu acervo.

Vocabulários têm papel fundamental no acesso aos acervos digitais em Memória e Cultura. Com o surgimento das TI - Tecnologias da Informação - e da Web, diferentes instituições encontraram um novo meio de disseminar os acervos que vinham há tanto tempo mantendo e disseminando presencialmente. Comunidades de interesse em

3 <https://euroclio.eu/projects/partner-europeana-creative/>.



domínios específicos desenvolvem e utilizam vocabulários para padronizar o significado dos dados que utilizam e trocam através da Web (KONDEK; SCHANDL; BLUMAUER, 2011). Interessam aqui em especial as instituições de Memória e Cultura, conhecida pela sigla GLAM – Galleries, Libraries, Archives and Museums.

Vocabulários são ferramentas de controle terminológico que funcionam junto aos sistemas de recuperação de informações – SRI, OPAC⁴, catálogos, ou bases de dados, com o objetivo de padronizar os termos usados para a descrição e indexação dos objetos de memória e cultura incluídos nesses sistemas. Padronizam os termos usados tanto na entrada, pelos profissionais de informação que alimentam os SRI, quanto na saída, pelos usuários finais que os consultam. Para que os usuários não tenham que se preocupar com essa padronização, vocabulários (na verdade, sistemas de vocabulário controlados, como tesouros, listas de autoridades, de lugares, tabelas de classificação, etc.) fazem a *mediação* entre usuários e SRI, em muitos casos substituindo em uma consulta termos não padronizados por padronizados, cujo uso irá resultar em uma consulta mais efetiva. Essas questões serão ilustradas a seguir com o exemplo do uso de vocabulários pela Rede Web de Museus.

O que se entende aqui como acesso integrado a acervos digitais em Memória e Cultura seriam, por exemplo, o portal da Rede Web de Museus⁵, o da Brasileira Iconográfica⁶; exemplos internacionais seriam a Biblioteca Europeia⁷, a DPLA⁸ - Digital Public Library of America e o portal TROVE da National Library of Australia⁹.

A Rede Web de Museus do estado do Rio de Janeiro é um projeto desenvolvido desde 2014 pela Superintendência de Museus, da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC-RJ), com o objetivo de disponibilizar em um portal Web registros de objetos museológicos de diferentes museus, acompanhados de imagens desses objetos. Restrito em sua primeira fase aos museus pertencentes à Secretaria de Cultura, a partir de 2015 o projeto passou a incorporar outros museus públicos e privados do estado do Rio de Janeiro. A Rede conta com 25 museus, sendo 8 pertencentes à SEC-RJ, oferecendo a museus que não dispõem de meios tecnológicos a infraestrutura necessária de armazenamento, publicação na Web e buscas integradas a seus acervos digitalizados.

4 OPAC – “On line Public Access Catalog”, catálogo de acesso público.

5 Ver <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>.

6 Ver <http://www.brasilianaiconografica.art.br/>.

7 Ver <http://www.europeana.eu/portal/>.

8 Ver <https://dp.la/>.

9 Ver <https://trove.nla.gov.au/>.



O Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (SISGAM), foi desenvolvido em 2007/2008 para interligar as unidades museológicas vinculadas à Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ) e à Superintendência de Museus (SMU/SEC-RJ). O sistema foi projetado para atender às demandas de catalogação e gerenciamento dos bens patrimoniais dos museus do estado. O longo período de uso atesta a eficiência do sistema e destaca sua importância no controle e segurança dos acervos e na dinamização que as funcionalidades da base de dados conferem ao gerenciamento das coleções, permitindo, por exemplo, a geração de relatórios e o registro das movimentações das peças e das transações as quais são submetidas.

Atualmente, o SISGAM também é a plataforma tecnológica on-line que une as diversas instituições que integram a Rede Web e permite buscas transversais entre os acervos cadastrados no sistema. Além disso, a utilização desta ferramenta por outros museus faz com que as coleções do estado do Rio de Janeiro presentes no SISGAM sigam as mesmas normas e linguagens técnicas reconhecidas pelo ICOM - Comitê Internacional de Museologia¹⁰ -, ou seja, a catalogação no sistema conduz estas instituições à uma padronização em consonância com as recomendações internacionais.

A Rede utiliza um esquema de categorias de objetos para classificar as peças museológicas incluídas na sua base de dados, baseado no Thesaurus para Acervos Museológicos, (FERREZ, BIANCHINI, 1987). Este é um esquema pioneiro, tradicional e consagrado entre os museus brasileiros; possui 16 Categorias: 1. Caça e Guerra, 2. Artes Visuais, 3. Objetos Pecuniários, 4. Construção, 5. Interiores, 6. Trabalho, 7. Lazer, 8. Insígnias, 9. Objetos Cerimoniais, 10. Comunicação, 11. Transporte, 12. Objetos pessoais, 13. Castigo/Penitência, 14. Medição/Registro, 15. Embalagens, 16. Amostras/Fragmentos.

Esse esquema classificatório joga um papel fundamental nas buscas por objetos de mesmo tipo existentes em coleções de *diferentes museus*. Usando as categorias como critério de busca pode-se buscar peças referentes à categoria 2. Artes Visuais, ou referentes à categoria 14. Medição/Registro, etc., *nos acervos de diferentes museus da Rede*, facilitando as buscas pelos usuários e por curadores e gestores dos acervos.

O esquema de categorias de Ferrez e Bianchini (1987) se baseia no critério de descrever o que *é*, ou de que tipo *é* um objeto museológico, ou seja, no seu aspecto *ontológico* (GUARINO; WELTHY, 2000), e inventariar assim os “possíveis” tipos de objeto museológicos. Embora hajam outras facetas específicas pelas quais podem ser

10 Ver <http://icom.museum/>.



classificados os objetos museológicos, como *material*, ou *técnica*, ou *estilo/movimento artístico*, que se aplicariam (somente) a algumas categorias de objetos, a faceta ontológica é a mais geral e se aplica ao acervo de qualquer museu e mesmo de outras instituições de cultura. O conceito de faceta é importante no desenvolvimento de sistemas classificatórios (TAYLOR, 1992), (VICKERY, 2008), (BROUGHTON, 2006).

Com a ampliação dos museus da Rede incorporando coleções científicas e patrimônio imaterial¹¹, tornou-se necessário ampliar o esquema original para comportar estas novas categorias de objetos.

As bases conceituais e metodológicas para a proposição das novas categorias estão detalhadas em Marcondes et al. (2016). No esquema proposto a Categoria mais geral, a qual todas as outras estão subsumidas, é a de *Objeto Museológico*, com a sua definição clássica baseada no conceito de musealização (VAN MENSCH, 1992) como um processo cultural de atribuição de valor que separa um objeto do seu contexto físico, funcional e cultural com o objetivo de torná-lo representativo e informativo deste contexto original.

Submetida a esta Categoria geral existem duas outras: *Produtos físicos ou conceituais da Cultura Humana* e *Objetos naturais*. A esta última Categoria estão subsumidos *Objetos orgânicos*, aqueles que têm sua origem em seres vivos, e *Objetos inorgânicos*. Estas duas últimas Categorias foram criadas para dar suporte aos museus de história natural, de mineralogia, e a herbários, etc. Dentro da categoria de *Produtos físicos ou conceituais da Cultura Humana* está a *Categoria de Objetos da Cultura Material*, ou *Artefatos* (HILPINEN, 2011), (BORGO, VIEU, 2009), (BAKER, 2004). Examinando as notas de escopo e as 16 subcategorias originais do Thesaurus para Acervos Museológico (1987) propõe-se que elas fiquem, com alterações menores, dentro desta última Categoria, assegurando assim compatibilidade com museus que já usam o esquema antigo. A nova categoria, *Objetos de Cultura Imaterial*, destaca em sua definição a necessidade de registro destas manifestações (CAVALCANTI; FONSECA, 2008) como um pré-requisito para sua musealização.

O Esquema proposto é apresentado a seguir:

Objetos museológicos

- Objetos naturais

11 Ver <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/>.



- **Objetos inorgânicos (originariamente)**
- **Objetos orgânicos (originariamente)**
- **Produtos físicos ou conceituais da Cultura Humana - Objetos feitos pelo homem**
 - **Objetos de cultura material ou Artefatos**
 - **15 Categorias iniciais de Ferrez e Bianchini (1987)** (exceto a antiga categoria 16 Amostras/Fragmentos)
 - **Produtos conceituais da Cultura humana**
 - **Objetos de cultura imaterial (seus registros)**

O Esquema proposto herda a faceta *objeto* do esquema Ferrez e Bianchini (1987) como princípio de sistematização. De fato, a princípio esta parece ser uma faceta comum a todas as coleções museológicas. Esta característica – ser um objeto - ajuda que tesouros em uso por diferentes museus brasileiros possam ser integrados ao esquema por suas respectivas facetas *objeto*.

Ver, por exemplo, o Tesouro de Cultura Material dos Índios no Brasil, do Museu do Índio, que poderia ser integrado ao esquema proposto pela sua faceta *Artefato*; ou o Thesaurus de Acervos Científicos em língua portuguesa, desenvolvido pelo MAST em cooperação com museus portugueses¹², que poderia ser integrado ao esquema proposto por todas as suas Categorias, que são *objetos*: *Instrumentos científicos, Instrumentos para experimentos e demonstrações, Máquinas, Objetos de referência e Utensílios*; ou ainda o Tesouro de Folclore e Cultura Popular, do Museu de Folclore Edison Carneiro¹³, pela sua categoria *Artefato*.

O esquema classificatório aqui apresentado não tem como objetivo ser exaustiva, mas tão somente propor um esquema que amplie e incorpore o antigo de Ferrez e Bianchini (1987) além de outros que sejam usados na integração de acervos digitais de memória e cultura. Ela ganha importância à medida que pode ser facilmente estendida para abranger **objetos** de acervos de instituições arquivísticas, bibliotecas e filmotecas.

12 Ver <http://thesaurusonline.museus.ul.pt/hierarquica.aspx>.

13 Ver http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=30.



VOCABULÁRIOS E INTEGRAÇÃO DE ACERVOS DIGITAIS

Funcionalmente vocabulários são conjuntos de termos e suas relações, que funcionam como ferramentas de controle terminológico junto aos SRI usados pelas instituições de memória e cultura, os OPAC¹⁴, catálogos, ou bases de dados, com a função de padronizar os termos usados para a descrição e indexação dos objetos de memória e cultura incluídos nesses sistemas. Diferentes tipos de vocabulários são hoje utilizados na documentação de acervos em Memória e Cultura, desde vocabulários simples, com seus termos relacionados alfabeticamente, como uma lista de assuntos, até as ontologias computacionais, cujos termos mantêm entre si complexas relações.

SRI são consultados através da submissão de palavras-chaves ou termos de busca que descrevem os temas ou propriedades dos objetos que os usuários desejam recuperar. A linguagem está sujeita a fenômenos como: termos com vários significados – homonímia -, diferentes termos com o mesmo significado – sinonímia -, entre outros.

O atual estágio de desenvolvimento das TIs ainda não permite sistemas que distingam as nuances de fenômenos linguísticos como os mencionados sinonímia e homonímia, além de outros (MARCONDES, 2012). Para obter resultados ótimos na recuperação da informação, os SRI padronizam os termos que descrevem e indexam os recursos de informação. Vocabulários servem para padronizar os termos usados, tanto na entrada dos SRI quanto na consulta, pelos usuários finais. Para que estes não tenham que se preocupar com essa padronização, vocabulários (na verdade, sistemas de vocabulário controlados, como tesouros, listas de autoridades, de lugares, tabelas de classificação, etc.) fazem a *mediação* entre usuários e SRI, substituindo automaticamente em uma consulta termos não padronizados por padronizados, resultando em uma consulta mais efetiva.

Conceitualmente vocabulários são sistemas de conceitos e relações entre eles. Conceitos são unidades de pensamento e de conhecimento (DAHLBERG, 1992), se referem a “coisas”, objetos concretos ou abstratos externas à mente e, para que possam ser externalizados e transferidos, têm que ser expressos linguisticamente através de termos. São portanto entidades semióticas (PEIRCE, 1994), (SANTAELLA, 1990) que integram, em uma relação triádica, a- um pensamento, conceito ou ideia de alguma coisa, b- essa “alguma coisa” ou seja, um objeto do mundo, seja ele concreto, como uma pintura, ou abstrato, como uma teoria científica ou movimento artístico; a- e b- são integrados através de c- um signo ou, mais especificamente no caso de vocabulários, de um termo linguístico. A expressão material e comunicável de um vocabulário é um

14 OPAC – “On line Public Access Catalog”, catálogo de acesso público.



conjunto de termos. Nessa relação triádica, podem haver vários termos linguísticos que sirvam de signo, relacionando um mesmo objeto a um mesmo conceito, daí a necessidade de vocabulários controlados. Por isso, esses contêm também, além de relações entre coisas, os objetos a que os termos do vocabulário se referem, também relações linguísticas entre os termos que expressam essas coisas, como as já mencionadas sinonímia, homonímia, etc.

No passado os vocabulários controlados tinham a aparência de uma lista alfabética de termos, com controle de sinônimos, notas de escopo para distinguir homônimos, termos permitidos e termos controlados, muitas vezes organizados tanto alfabeticamente como hierarquicamente em classes/subclasses de termos mais genéricos ou mais específicos. Para ser mais preciso, as relações de classe-subclasse existentes em um vocabulário controlado são relações entre *coisas* existentes no mundo enquanto relações como sinonímia, homonímia, termo permitido-termo proibido são relações entre entes linguísticos, termos, que designam coisas. Atualmente vocabulários são cada vez mais integrados aos SRI, se constituindo em sistemas autônomos, bases de conhecimento linguístico-terminológico sobre como designar os objetos de determinado domínio representados no SRI. Para que possam estar integrados aos SRI, ou para que possam ser intercambiados entre SRI diferentes, vocabulários são hoje representados em formatos legíveis por computadores, em RDF, OWL ou SKOS¹⁵.

Vocabulários podem ser de dois tipos: a- reúnem e padronizam termos que expressam propriedades (ou campos descritivos) de objetos, como são os manuais de descrição bibliográfica, os formatos MARC¹⁶ e LILACS¹⁷, o conjunto de metadados DC - Dublin Core¹⁸; b- Vocabulários também podem reunir e padronizar termos que são os conteúdos de propriedades específicas de objetos, por exemplo, os Cabeçalhos de Assunto da Library of Congress¹⁹ ou os MeSH – Medical Subject Headings²⁰ - reúnem e padronizam termos que são o conteúdo da propriedade, ou campo, *Assunto*, de um livro ou artigo científico, o Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN)²¹ reúne e padroniza termos que são o conteúdo da propriedade ou campo *Lugar*. Ao discutirmos as

15 Ver o precursor formato MARC de autoridades, <https://www.loc.gov/marc/authority/>, a linguagem OWL – Ontology Web Language, <https://www.w3.org/OWL/> ou o atual SKOS – Simple Knowledge Organization System, <https://www.w3.org/2004/02/skos/>.

16 Ver <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/>.

17 Ver <http://metodologia.lilacs.bvsalud.org/download/P/LILACS-2-ManualDescricao-pt.pdf>.

18 Ver <http://dublincore.org/>.

19 Ver <http://id.loc.gov/authorities/subjects.html>.

20 Ver <https://www.nlm.nih.gov/mesh/>.

21 Ver <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html>.



tecnologias de dados abertos interligados, veremos que esses dois tipos de vocabulários correspondem a predicados e objetos das triplas (RDF PRIMER, 2002).

Vocabulários são úteis na integração de acervos digitais em memória e cultura segundo duas opções tecnológicas. Na primeira opção, quando vocabulários estão integrados a SRI “online” e OPAC, ao assistirem catalogadores e usuários na navegação e escolha dos termos padronizados que são submetidos para fazer buscas na base de dados do sistema para recuperam objetos que tenham sido descritos por esses termos. Permitem assim a recuperação, agrupamento e categorização dos objetos recuperados. Se a base de dados do sistema contém objetos de diferentes acervos/instituições, como a da Rede Web de Museus do Estado do RJ, a da Brasileira Iconográfica e da Brasileira Fotográfica²², termos usados em uma busca “online” recuperam objetos de *diferentes* acervos. Neste caso vocabulários agrupam objetos descritos pelos mesmos termos, mas limitados ao escopo da base de dados do sistema.

A segunda opção são as tecnologias de dados abertos interligados – LOD, ou “linked open data” (BIZER; HEATH; BERNERS-LEE, 2009). A adoção crescente dessas tecnologias por instituições de memória e cultura para publicarem seus acervos na Web (MÉNDEZ, GREENBERG, 2012), (AGENJO-BÚLLON, 2015), provocou um desenvolvimento e oferta de vocabulários compatíveis com essas tecnologias. Vocabulários padronizados, reconhecidos e avalizados por comunidades de usuários em domínios específicos são um elemento essencial das tecnologias LOD.

As tecnologias LOD se baseiam em publicar e descrever recursos diretamente na Web, como um registro de objeto museológico ou bibliográfico, através de afirmações constando de *sujeito* (o recurso a ser descrito), *predicado* (uma de suas propriedades) e *objeto* (o valor daquele predicado para aquele sujeito), as *triplas* (RDF Primer 2002).

Propriedades e valores podem ser substituídos por URIs/IRIs²³ – “links” persistentes, que não “caem” nunca - referenciando termos de vocabulários que especificam exatamente e inequivocamente o significado e restrições de uso da propriedade ou o valor dessa propriedade. Como já foi visto, vocabulários são de dois tipos: podem especificar um conjunto de propriedades que descrevem objetos específicos, ou um conjunto de valores que são assumidos para alguma propriedade específica que descreve um objeto.

22 Ver <http://brasilianafotografica.bn.br/>.

23 URI, Uniform Resource Identifier, Identificador Uniforme de Recursos, ver https://en.wikipedia.org/wiki/Uniform_Resource_Identifier; IRI, Internationalizer Resource Identifier, Identificador Internacionalizado de Recursos, ver <https://pt.wikipedia.org/wiki/IRI>.



Vejam os seguintes exemplos: queremos descrever um recurso, um documento digital, um *Guia “online” da cidade do Rio de Janeiro*, que tem como autor João da Silva; as triplas RDF para descrever esse recurso seriam:

Sujeito	Propriedade	Valor da propriedade
- < http://www.guiaRio >	< http://purl.org/dc/elements/1.1/creator >	<“João da Silva”>;
- < http://www.guiaRio >	< http://purl.org/dc/elements/1.1/title >	<“Guia online do Rio de Janeiro”>;
- < http://www.guiaRio >	< http://purl.org/dc/elements/1.1/coverage >	< http://vocab.getty.edu/tgn/7017095 >.

Nas três triplas as propriedades são obtidas do DC, um vocabulário que especifica um conjunto de propriedades específico para descrever documentos digitais, como o nosso guia; na terceira tripla, a propriedade `dc: coverage` (cobertura espacial do Guia) tem como valor dessa propriedade o URI/IRI da cidade do Rio de Janeiro no Getty Thesaurus of Geographic Names Online²⁴.

Outra questão a respeito de vocabulários compatíveis com as tecnologias LOD diz respeito a propriedades e valores que têm nomes idênticos. Como tratar essas propriedades e valores que têm nomes idênticos? Como um programa poderá distinguir suas semânticas específicas e tratar uma propriedade e seu valor com a sua semântica, exatamente como especificada no vocabulário indicado por seu URI/IRI?

Por exemplo, os vocabulários DC e vCard²⁵ ambos têm uma propriedade “title”; no DC, `title` significa o título de uma publicação, no vCard significa o cargo de um funcionário. Essas propriedades são representadas em RDF assim: <<http://purl.org/dc/elements/1.1/title>> e <<http://www.w3.org/2006/vcard/ns/title>>. Embora como mesmo nome, seus URIs/IRIs se referem a vocabulários *diferentes*, com semânticas específicas para cada propriedade *title*.

Uma vez que as tecnologias LOD permitem publicar registros de catálogos diretamente na Web, não existem os limites de uma base de dados, como na primeira opção; uma vez publicados e acessíveis diretamente por um URI/IRI, registros originários de acervos diferentes podem ser interligados entre si e mesmo com recursos externos aos catálogos, provendo assim uma contextualização mais rica (MARCONDES, 2017).

Um número crescente de vocabulários na área de Memória e Cultura vêm sendo desenvolvidos e tornados públicos usando as tecnologias LOD, com seus termos identificados por URI/IRI. Entre eles estão o já citado Dublin Core, os Vocabulários

24 Ver <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html>.

25 Ver <https://www.w3.org/TR/vcard-rdf/>.



da Getty Foundation²⁶, o Art & Architecture Thesaurus (AAT), o Cultural Name Objects Authority (CONA) para nomes de sítios como o Pantheon de Atenas ou a torre Eiffel, o Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN) para lugares, e o Union List of Artists Names (ULAN), os Library of Congress Subject Headings, o VIAF – Virtual International Authority File²⁷, as IconClass²⁸, entre outros. Vocabulários complexos, as ontologias computacionais, vêm também sendo desenvolvidos de forma compatível com estas tecnologias, como Schema.org²⁹ e a ontologia da DBpedia³⁰, a versão LOD da Wikipedia.

ELEMENTOS PARA UMA POLÍTICA DE VOCABULÁRIOS COM VISTAS A INTEGRAÇÃO DE ACERVOS DIGITAIS NA WEB

A construção de vocabulários com vistas à integração de acervos heterogêneos, conforme delineado, é uma tarefa complexa. Segundo Baca (2016, p. 20) “O Getty Vocabulary Program dedicou quase três décadas para a criação de tesouros que podem ser usados como bases de conhecimento, ferramentas de catalogação e documentação e assistentes de pesquisa on-line”. Seu desenvolvimento exige muitos recursos durante um tempo relativamente longo, continuidade, além de, geralmente, forte articulação, cooperação e trabalho conjunto entre diferentes instituições. Essas condições têm se mostrado muito difíceis de serem atingidas no caso brasileiro: as instituições não têm cultura de trabalharem com projetos, sua visão é limitada ao escopo da sua instituição, além de não existir pessoal dedicado; os quadros dedicam-se a suas funções convencionais e, no caso de um projeto, têm que acumulá-las com as tarefas do projeto.

Bizer, Heath e Berners-Lee (2009) estabelecem subsídios para uma política de uso e desenvolvimento de vocabulários compatíveis com as tecnologias LOD, que incluem como diretrizes, uso de URIs/IRIs para identificar termos e publicar os vocabulários diretamente na Web, viabilizando assim seu reuso.

Existe considerável experiência internacional na adoção/uso e no desenvolvimento de vocabulários para integração de sistemas. Na área biomédica o consórcio Open Biomedical Ontologies Foundry³¹ coordena, através de diretrizes políticas consensadas, o desenvolvimento descentralizado de mais de dezenas de ontologias (vocabulários)

26 Ver <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>.

27 <http://viaf.org/>.

28 Ver <http://www.iconclass.nl/home>.

29 Ver <http://schema.org/>.

30 Ver <http://mappings.dbpedia.org/server/ontology/classes/>.

31 Ver <http://www.obofoundry.org/>.



especializados em domínios específicos das ciências biomédicas (SMITH et al, 2009). Segundo a página do consórcio, sua missão é “coordinated evolution of ontologies to support biomedical data integration”. O consórcio é coordenado por Comitê Operacional que coordenada 3 grupos de trabalho: Editorial working group, Technical working group e Outreach working group. As articulações são feitas através de listas de discussão, oficinas e conferências periódicas. O consórcio conta com apoio financeiro da NSF – National Science Foudation -, além de recursos de outras agências de fomento. Os princípios nos quais se baseia o desenvolvimento de ontologias na OBO Foundry são: desenvolvimento colaborativo, uso aberto, não superposição e uso de formatos comuns e padronizados.

Outra experiência notável e inspiradora é a ontologia DOLCE - Descriptive Ontology for Linguistic and Cognitive Engineering -, desenvolvida pelo Laboratory of Applied Ontologies³², do CNR, Itália. O principal desenvolvedor da DOLCE, o cientista Nicola Guarino, propõe classificar as ontologias em três níveis de abrangência ou escopo: ontologias de um escopo muito amplo, como a DOLCE, ontologias de domínio específico e ontologias relativas a tarefas específicas em um dado domínio. Se aplicarmos ao nosso caso específico, uma classificação geral de acervos em Memória e Cultura estaria no 2º nível, cobrindo um domínio específico, um tesouro específico, como o Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa estaria no 3º nível.

Outros vocabulários comuns seriam importantes à integração de acervos digitais em Memória e Cultura: um vocabulário de períodos históricos, em especial, da história do Brasil, um vocabulário geográfico com locais do Brasil ou a inclusão de coordenadas geográficas, um vocabulário temático, como a tradução pela BN dos Cabeçalhos de Assunto da LC, autoridades - nomes pessoais, vocabulários específicos para objetos de arte, como *estilo, movimento artístico, técnicas*. Além desses, um vocabulário com os *tipos de expressão*, ou como os registros de acervos digitais afetam os sentidos humanos, faceta que também é comum a todos os tipos de objetos de Memória e Cultura (MARCONDES, 2018): imagens (estáticas - iconografia, imagens em movimento), textual (documentos únicos, impressos com várias cópias), sonora e objetos tridimensionais (suas imagens digitais).

Além dessas, as questões tecnológicas jogam cada vez mais um papel fundamental na utilização e desenvolvimento de vocabulários. Os já mencionados Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa e Tesouro de Folclore e Cultura Popular estão disponíveis “online”. Recentemente, apoiado por um projeto da Secretaria de Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o Thesaurus de Ferrez e Bianchini sofreu uma

32 Ver <http://www.loa.istc.cnr.it/old/DOLCE.html>.



atualização e passou também a estar disponível “online”³³. No entanto, por não levarem em consideração os padrões de TI adequados, são como tesouros impressos, seu uso é bastante limitado, só podem ser consultados por profissionais de informação para descreverem seus acervos ou pelos usuários ao consultarem acervos; não podem ser extraídos e integrados a outros SRI, ou funcionarem como bases de conhecimento de outros SRI, ou serem ampliados e integrados a outras terminologias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à experiência empírica do projeto Rede Web de Museus e com base no retorno dos museus participantes, a padronização de vocabulário entre instituições subordinadas a diferentes naturezas administrativas, foi um diferencial na participação das instituições sob a perspectiva do pesquisador usuário da plataforma SISGAM, onde são reunidas as coleções destas instituições, tendo em vista que além da ampliação do universo de pesquisa em um mesmo sistema de busca, a padronização dos vocabulários permite uma recuperação da informação muito mais eficaz, refinando os resultados pretendidos pelos pesquisadores.

O Thesaurus de Acervos Museológicos mostrou-se um vocabulário capaz de integrar acervos digitais oriundos de instituições diferentes. Ele pode e deve ser complementado e estendido. Outros vocabulários precisam ser desenvolvidos e adotados para a integração de acervos digitais em Memória e Cultura no Brasil. Seu desenvolvimento conjunto precisa ser planejado para evitar superposições, retrabalho e viabilizar o reuso. Há muito que aprender da experiência internacional a respeito.

Se antes no desenvolvimento de vocabulários eram determinantes os conhecimentos sobre teoria do conceito, teoria da classificação, terminologia, lexicografia, etc. (CAMPOS, 2001), hoje, além desses conhecimentos, são necessários, de forma determinante, conhecimentos acerca das tecnologias web e LOD, formatos de intercâmbio de terminologias como SKOS, construção de vocabulários inteligíveis por programas, ontologias computacionais, padrões e normas de TI.

No planejamento de vocabulários para integrarem acervos digitais em Memória e Cultura, aos requisitos conceituais/categoriais devem ser somados requisitos tecnológicos específicos: identificação persistente única, válida em todo o espaço da Web, através de URI/IRI dos termos do vocabulário, complementação e não superposição, princípios

33 Ver <http://www.tesauiromuseus.com.br/>.



comuns de desenvolvimento, reuso e adoção de modelos/formatos inteligíveis por programas.

No Brasil, dado ao número crescente de sistemas que integram acervos digitais heterogêneos, oriundos de diferentes instituições, objeto de diferentes metodologias de descrição e tratamento, existe a necessidade de uma política para desenvolvimento e adoção de vocabulários a serem usados na integração de acervos digitais em Memória e Cultura. Esse trabalho é uma tentativa de esboçar esses princípios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGENJO-BULLÓN, Xavier (2015). “Bibliotecas virtuales en 2014, año de consolidación del modelo *linked open data*” *Anuário ThinkEPI*, v. 1, pp. 9-21. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3145/infor.2015.02>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

BACA, Murtha. Prefácio. In: HARPRING, Patricia. *Vocabulários Controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Pinacoteca de São Paulo, 2016.

BAKER, Lynne Rudder. The Ontology of Artifacts. In: *Philosophical Explorations*, v. 7, p. 99-112, 2004. Disponível em: <<http://people.umass.edu/lrb/files/bak04ontM.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

BIZER, Christian; HEATH, Tom; BERNERS-LEE, Tim. Linked data – the story so far. *Special Issue on Linked Data, International Journal on Semantic Web and Information Systems (IJSWIS)*, 2009. <https://eprints.soton.ac.uk/271285/1/bizer-heath-berners-lee-ijswis-linked-data.pdf>.

BORGIO, Stefano; VIEU, Laure. Artefacts in formal ontology. *Handbook of philosophy of technology and engineering sciences*, p. 273-308, 2009. Disponível em: <<ftp://ftp.irit.fr/IRIT/LILAC/BV-HBPT09.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

BROUGHTON, Vanda. The need for a faceted classification as the basis of all methods of information retrieval. In: *Aslib proceedings*. Emerald Group Publishing Limited, 2006. p. 49-72. Disponível em: <DOI:10.1108/0001253061064867>. Acesso em: 17 nov. 2012.

CAMPOS, Maria Luiza de Almeida. *Linguagem documentária: teorias que fundamentam a sua elaboração*. Niterói: Ed UFF, 2001.



CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO, 2008. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

DAHLBERG, Ingetraut. Knowledge Organization and Terminology: philosophical and terminological bases. *International Classification*, v. 19, n. 2, p. 63-71, 1992.

FERREZ, Helena. Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *THESAURUS para acervos museológicos*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

GUARINO, Nicola; WELTY, Christopher A. Identity, unity, and individuality: Towards a formal toolkit for ontological analysis. In: *Proceedings of the 14th European Conference on Artificial Intelligence*. Berlin, Germany: IOS Press, 2000. p. 219-223. Disponível em:

<http://pdf.aminer.org/000/165/249/identity_unity_and_individuality_towards_a_formal_toolkit_for_ontological.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2013.

HARPRING, Patricia. *Vocabulários Controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Pinacoteca de São Paulo, 2016.

MARCONDES, Carlos H. Culturally relevant relationships: publishing and connecting digital objects in collections of archives, libraries, and museums over the Web. In: 15th ISKO International Conference, Porto, Portugal, 2018, Proceedings... Universidade do Porto, 2018.

MARCONDES, Carlos H. Em Busca De Uma Semântica Do Digital, Ou “As They May Think”. *Ponto de Acesso*, v. 6, n. 2, p. 35-73, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/download/6103/4561>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

MARCONDES, Carlos Henrique *et al.* Proposal of a General Classification Schema for Museum Objects. In: 14th International ISKO Conference 27-29 September 2016, Rio de Janeiro, Brazil, 2016, RIO DE JANEIRO. Proceedings of the Fourteenth International ISKO Conference 27-29 September 2016 Rio de Janeiro, Brazil. Würzburg, Alemanha: ERGON VERLAG, 2016. p. 350–358. Disponível em: <http://www.ergon-verlag.de/isko_ko/downloads/aiko_vol_15_2016_44_cunha_marcondes_messa_este.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2017.



MARCONDES, Carlos H. Publicando e interligando acervos digitais na Web através das tecnologias de dados abertos interligados. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, v. 13, 2017. Disponível em: <<https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/845/931>>. Acesso em 28 dez. 2017.

MÉNDEZ, Eva; GREENBERG, Jane. Linked data for open vocabularies and HIVE's global framework. *El profesional de la información*, v. 21, n. 3, p. 236-244, mayo-junio, 2012. Disponível em: <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2012/mayo/03_esp.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2014.

MINTZER, F. et al. Toward on-line, worldwide access to Vatican Library materials. *IBM Journal of Research and Development*, v. 40, n. 2, pp. 139-162, 1996. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1147/rd.402.0139>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. (Collected Papers). São Paulo: Perspectiva, 1994.

RDF PRIMER. Manola, Frank; Miller, Eric (eds.). W3C, 2002. Disponível em: <<http://www.w3.org/TR/2004/REC-rdf-primer-20040210/>>. Acesso em: 13 mai. 2009.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

SMITH, Barry, et al. The OBO Foundry: coordinated evolution of ontologies to support biomedical data integration. In: *Nature biotechnology*, v. 25, n. 11, p. 1251, 2007. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2814061/>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

VAN MENSCH, P. Toward a methodology of museology. *Unpublished Ph.D. dissertation*. Zabreb, Croatia: University of Zagreb, 1992. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/23466284/1995686355/name/Towards>>. Acesso em: 22 mai. 2016.

VICKERY, B. C. *Facet classification for the Web*. *Axiomathes*, v. 18 p. 145–160, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1007/s10516-007-9025-9>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

TAYLOR, Arlene G. *Introduction to Cataloging and Classification*. 8th ed. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, 1992.



POLÍTICAS DE LITERATURA NO MUNDO DIGITAL: LIVROS, REDES SOCIAIS E CRÍTICA LITERÁRIA

Marisa S. Mello¹
Isabella Alvarez²

RESUMO: O presente artigo aborda os impactos nas políticas de cultura relacionadas ao universo da literatura a partir da consolidação da internet. Ainda que o livro em papel continue a ser o suporte preferido da maioria dos leitores, segundo a IV Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2015), o livro digital vem ganhando espaço, surgem redes sociais voltadas para a literatura e novas referências de críticas literárias, em geral realizadas por leitores, e não por críticos especializados. Nesse contexto, é o mercado quem mais se apropria do meio digital, consolidando parcerias e solicitando críticas, num modelo muito próximo às resenhas encomendadas publicadas nos jornais. As relações entre a literatura e o mundo digital colocam em diálogo e em tensão práticas culturais diferenciadas.

PALAVRAS-CHAVE: políticas de cultura, literatura, internet, crítica literária, redes sociais.

Barbalho propõe os conceitos de política cultural e política de cultura para compreendermos a dinâmica da cultura e da política no ambiente urbano contemporâneo, marcado de um lado pela formação de grandes blocos e de outro pela valorização de espaços e identidades locais, regionais. Políticas culturais dizem respeito às políticas públicas (programas políticos, problemas técnicos e o conteúdo material das decisões políticas) implementadas por um governo. As políticas de cultura, por sua vez, referem-se às disputas e aos processos políticos em torno dos valores culturais ou simbólicos entre os grupos e classes que constituem a sociedade. “Apoiando-se em Jim McGuigan (1996), podemos afirmar que elas dão conta do confronto de ideias, das disputas institucionais e das relações de poder na produção, circulação/distribuição e recepção/consumo de bens e significados simbólicos”. (BARBALHO, 2009, p. 2-3) O autor ressalta que essas

1 Pós doutoranda (PNPD/Capes) do programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCult/UFF). E-mail: marisasmello@hotmail.com

2 Isabella Alvarez é graduada em Produção Cultural (UFF). E-mail: ibellaalvarez@gmail.com.



dimensões são interdependentes, contribuindo para reconhecermos as relações entre cultura e política para além das estabelecidas pelo Estado.

LIVRO EM FORMATO DIGITAL

Não é possível pensar a cultura hoje deixando de lado os processos globalizadores e as tendências hegemônicas da urbanização e da industrialização da cultura. Nesse contexto, a consolidação da internet vem trazendo mudanças significativas nas práticas de leitura, interferindo no suporte, na circulação, distribuição e na própria cognição dos leitores. A internet abalou as indústrias fonográfica, cinematográfica e editorial, que controlavam a distribuição de bens culturais e a relação entre artistas e seu público. As diversas organizações que trabalham com a criação, a produção e a distribuição de bens culturais não sofrem os impactos das redes digitais da mesma forma, mas nenhuma delas conseguiu manter sua dinâmica como ocorria no mundo pré-internet. Em relação ao suporte em que o livro é apresentado, podemos observar duas mudanças significativas.

A primeira delas é que o conteúdo cultural produzido pelos autores é deslocado de seu suporte físico tradicional, o texto impresso no papel. Dessa maneira, qualquer livro, em um único arquivo digital, pode ser baixado e lido por diversos leitores ao mesmo tempo. No mundo industrial, produzir livros impressos é um processo mais caro e complexo, que vai desde a reprodução física ao esquema logístico de transporte para distribuição nas livrarias. Ao ser digitalizado, o livro não se esgota, nem se desgasta, podendo atingir milhões de usuários, a partir da reprodução supostamente infinita.

A segunda mudança refere-se aos direitos autorais e à indústria do copyright. No cenário analógico, a criação chegou a ser confundida com o suporte (o livro impresso), e o mercado editorial se organizou em torno disso. Por isso, os maiores inimigos do compartilhamento de dados são justamente os grupos hegemônicos da indústria da intermediação, como a fonográfica, a cinematográfica e a editorial, que relacionam o download ou a cópia de arquivos digitais sem pagamento de licenças de copyright a um roubo.

A alegação da indústria do copyright parece altruísta e preocupada com a subsistência dos criadores, que seriam os maiores prejudicados. Será que não seria então mais produtivo reorganizar a indústria editorial e as demais ligadas à criação para que os autores possam viver de seu trabalho sem restringir o acesso ao bem cultural produzido? Um exemplo de flexibilização é o chamado copyleft, como as licenças Creative Commons, que permitem o compartilhamento gratuito do conhecimento, mas podem restringir a reprodução com fins comerciais. Segundo Sergio Amadeu, que pesquisa as relações entre comunicação e tecnologia, “há fortes indícios de que as tecnologias que apostam no reforço do compartilhamento digital se afirmam mais rapidamente [...] [e] reforçam antigas práticas sociais solidárias” (AMADEU, 2010, p.



118). O mundo digital, portanto, possui um grande potencial para a democratização do acesso ao conteúdo cultural; inclusive os livros, por suas características colaborativas e infinita capacidade de reprodutibilidade técnica em muitos casos. Nas palavras de Sergio Amadeu, citando Pierre Lévy:

a participação ativa dos intérpretes, a criação coletiva, a obra-acontecimento, a obra-processo, a interconexão e a mistura dos limites, [são] características que, segundo ele, “convergem em direção ao declínio (mas não ao desaparecimento puro e simples) das duas figuras que caracterizaram, até o momento, a integridade, a substancialidade e a totalização possível das obras: o autor e a gravação” (apud AMADEU, 2010, p. 113).

A leitura de livros pode ser potencializada através de mudanças na lei do direito autoral – que sejam contrárias ao enrijecimento das legislações de copyright e da expansão da criminalização –, que permitam o acesso mais democrático e mais rápido à produção cultural. A consolidação dos ebooks e o barateamento dos livros também podem contribuir para a democratização do acesso ao livro. Embora a venda de livros digitais venha crescendo, hoje, os equipamentos para acessar essas tecnologias ainda são caros e a venda deste tipo de livro ainda é pequena frente à de obras físicas. O problema dos e-books – denominação muito usual para os livros digitais - é que eles têm reproduzido os altos preços praticados pela indústria editorial, sem aparentemente uma justificativa decorrente do processo de produção, pois os maiores custos com os livros são justamente a impressão e o transporte, desnecessários no formato digital. A disputa pela democratização dos meios digitais está em pauta e sua solução encontra-se ainda indefinida. O resultado pode manter a cadeia de desigualdades e desconexões em que vivemos ou transformar a realidade, para um modo de vida mais colaborativo, democrático e menos desigual, alternativo ao mercado global.

LITERATURA, INTERNET E REDES SOCIAIS

O envolvimento dos leitores com a internet parece ter começado com os blogs literários. Usuários dos mais diferentes lugares do mundo construía suas páginas em serviços de criação de sites gratuitos (como, por exemplo, Blogspot, Wordpress.com, Blogger, Tumblr etc) e focavam sua produção de conteúdo em discussões literárias ou apresentações de livros. Os blogs passaram então a produzir listas de livros sobre assuntos específicos, resenhas acerca das impressões de leitura, postagens sobre lançamentos literários próximos, entre outros tipos de publicações. Cabe destacar que existiam nesse momento dois tipos de blogs literários, um primeiro organizado e publicado por leitores que procuravam mais pessoas para conversar sobre literatura, e outro que tomou o lugar da máquina de escrever e de programas de escrita em computadores e foi o veículo através dos quais escritores muitos escritores, consagrados ou iniciantes, dividiram seus textos, de crônicas a poesias e outros gêneros mais, online.



Esse tipo de conexão entre a literatura e a tecnologia é apenas um exemplo do que se tornaria algo muito maior e mais complexo com o passar dos anos. Mesmo assim, os blogs literários não sumiram. Acompanhando os desenvolvimentos tecnológicos, muitos destes sites se transformaram seguindo as tendências do mundo virtual, movidos pelo interesse em compartilhar com mais pessoas seu interesse pela literatura.

Em meados da primeira década dos anos 2000, os amantes da literatura seguiram o fluxo das Redes Sociais Segmentadas (RSS) ou redes de nichos, que se caracterizam pelo foco em uma temática específica. Deste movimento, surgiu a iniciativa de criar uma estante online compartilhada e participativa, uma rede social própria, onde leitores ao redor do mundo poderiam adicionar e mostrar o que estavam lendo, o que queriam ler e onde encontrariam informações sobre um determinado livro. Em 2007, Ottis Chandler e Elizabeth Khuri Chandler lançaram o site Goodreads que, dez anos após sua inauguração, possuía mais de 65 milhões de usuários membros, dois bilhões de livros registrados em seu banco de dados e 68 milhões de resenhas publicadas.³

Pouco tempo depois, em 2009, outro modelo de estante virtual chegou e desta vez através de uma iniciativa nacional. O Skoob foi idealizado por Lindenberg Moreira e atualmente já contabiliza mais de 4 milhões de usuários⁴. Um dos maiores apelos para o crescimento da plataforma foi a linguagem. O Goodreads é um site totalmente em inglês, com exceção apenas do idioma usado pelos próprios usuários em suas atividades, como comentários e resenhas. Isso, contudo, não se configura como o único diferencial que destaca o Skoob. Basicamente, as funções dos dois serviços são semelhantes: funcionam como um meio de trocas de impressões sobre leituras e de montagem de uma estante online, uma seleção de livros lidos e desejados. O usuário pode resenhá-los ao final da leitura e pode comentar nas atividades de seus seguidores e perfis aos quais segue.

Mas o que poderia ser feito para diferenciar o site de outros mais famosos? Com o tempo, o Skoob desenvolveu outras funções que atraíram mais usuários. Criação de perfis para as editoras; estabelecimento de parcerias com estas para sorteios de livros para os usuários a que eles denominam “cortesias”; fornecimento de uma relação de melhores preços em lojas online nas páginas de livros cadastrados; elaboração do serviço Skoob Plus; e o clube de assinatura skoob. Os dois últimos itens foram certos para destacar a plataforma. O primeiro caso, o Skoob Plus, é a possibilidade de um sistema de trocas de livros físicos. Um usuário pode ativar o serviço plus e disponibilizar livros que ele não quer mais para troca. A cada livro enviado, o usuário ganha um crédito para trocar por algum outro de sua preferência. O segundo caso, por sua vez, é uma estratégia

3 “About Goodreads”. Disponível em: <https://www.goodreads.com/about/us>. Acesso em: 05 nov. 2017.

4 “Skoob lança clube de assinatura”. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/05/25/skoob-lanca-clube-de-assinatura>. Acesso em: 05 nov. 2017.



da empresa Skoob para fomentar seu sistema de lucros – que era proveniente até então de anúncios nas páginas dentro da plataforma. Inaugurado em maio de 2017⁵, o clube de assinatura do Skoob funciona do seguinte modo: a curadoria da plataforma formula uma caixa que contém um título literário surpresa e brindes supostamente coerentes com algum tópico do livro.

A chegada e o estabelecimento dos sites de redes sociais trouxeram, entretanto, outra via possível de relação entre a literatura e a tecnologia. Na era dos smartphones e seus sistemas de software, o aplicativo Instagram, criado em 2010 pelo brasileiro Michel Krieger⁶, prometia ser um álbum de fotos remodelado e virtual, onde os usuários criariam perfis em que poderiam seguir e ser seguidos por outros. O uso não previsto e inesperado para compartilhamento de experiências literárias foi um ganho para a propagação de indicações de livros e trocas de opiniões.

Como funciona? Um perfil literário no Instagram posta uma foto de um livro ou mais, uma livraria, um personagem ou qualquer outro item ligado ao universo literário e no espaço reservado para a legenda da imagem, desenvolve uma resenha sobre ele ou atualizações de leitura dos mais diversos tipos, como lidos do mês, compras literárias, impressões sobre um determinado momento da história ou uma lista de livros desejados. Eles aproveitam as mesmas ferramentas que qualquer outro perfil neste site de rede social. As fotos são curtidas; podem ser comentadas por perfis de outros usuários; são localizadas pelas hashtags⁷ temáticas (por exemplo, a hashtag “#books” no Instagram tem vinculadas mais de 24 milhões de publicações públicas⁸, ou seja, fotos) que facilitam o encontro de novos perfis para seguir; e podem ser salvas na coleção de um usuário ou enviadas de um usuário para outro de forma privada.

O aplicativo, porém, não é o único que possui esse viés voltado para literatura. O booktuber é um nicho específico do produtor de conteúdo em vídeo para a plataforma de disponibilização e armazenamento de conteúdo audiovisual YouTube, denominado youtuber. Essa parcela volta os seus vídeos para a temática da literatura, e apresenta resenhas, debates, recomendações e críticas sobre livros, gêneros literários, autores e editoras dentro da plataforma. O termo booktuber (uma brincadeira com o termo prévio youtuber, adicionando a palavra book, livro em inglês) foi cunhado pelo australiano sob

5 “Skoob lança clube de assinatura”. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/05/25/skoob-lanca-clube-de-assinatura>. Acesso em: 05 nov. 2017.

6 “Conheça a história do brasileiro que criou o Instagram”. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/tecnologia/conheca-a-historia-do-brasileiro-que-criou-o-instagram/>. Acesso em: 04 nov. de 2017.

7 “Uma hashtag é um comando que tem a função de agrupar imagens relacionadas a um determinado assunto”. PIZA, Mariana Vassallo. O fenômeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica. Brasília, Universidade de Brasília, 2012.

8 Dado registrado em novembro de 2017.



o apelido de Bumblesby, que também possuía um canal literário no YouTube, em 2011. Apesar de a nomenclatura ter se disseminado mundo afora a partir desse ano, canais literários já existiam anteriormente. No Brasil, inclusive, a primeira booktuber que se tem registro foi a professora Tatiana Feltrin, que criou o Tiny Little Things em 2007, para discutir sobre literatura. Após uma pesquisa dentro da comunidade, foi verificado um aumento significativo do número de canais de 2010 até os dias de hoje. Muitos deles, inclusive, a partir do desenvolvimento, uma nova etapa ou uma extensão de um blog literário que já existia.

O conteúdo criado nos canais literários são normalmente resenhas de livros, mas é comum encontrar outras categorias de vídeo paralelamente. Junto às resenhas, muitos booktubers gostam de enumerar os livros lidos no período de um mês, apresentando um resumo da sua história, suas informações técnicas – como título, editora, autor, entre outros – e, caso já tenham lido algum deles, uma breve opinião, sem aprofundamentos. Outro tipo de vídeo corriqueiro é o chamado *bookhaul* (nomenclatura vinda do exterior que se traduz livremente como quantidade apreendida de livros). Neste caso, são listados os livros recebidos de editoras, autores, inscritos que acompanham o canal, amigos, entre outros, ou comprados naquele mês pelo criador daquele conteúdo.

Há ainda uma lista de livros que o booktuber pretende ler naquele mês, em geral conhecida como a TBR list (to be read, em inglês, que se traduz como “para serem lidos”). Cada vez mais comuns são os vídeos de unboxing (desembrulhando, em tradução livre), onde produtos são abertos durante a gravação do vídeo e quem assiste pode acompanhar a reação do booktuber. Isso é bastante comum com compras online de livros ou com serviços de assinaturas literárias, os quais têm crescido nos últimos anos e que enviam, além do livro em si, materiais que sejam relacionados de alguma forma à obra, sem antes alertar o assinante da temática da vez. Por fim, temos as *tags*. Normalmente, elas são marcadores, etiquetas, palavras-chaves utilizadas por sites para facilitar que suas páginas – publicações e matérias em geral - sejam encontradas nos mecanismos de busca, rendendo mais visualizações. Com essa ideia como base, as *tags* se transformaram em correntes temáticas, muito presentes em vídeos no YouTube de qualquer gênero ou foco, nas quais frequentemente o influenciador digital estabelece associações, correlacionando livros a condições ou situações. É possível encontrar também debates sobre um personagem polêmico, comparações entre obras literárias e as audiovisuais inspiradas nelas, dicas de aprimoramento de leitura, explicações sobre gêneros literários mais desconhecidos e outros mais.

Mesmo que não alcancem o número de visualizações, inscritos e fãs que outros tipos de canais tem, os booktubers são claramente um nicho em ascensão quando comparados ao seu próprio cenário há dez anos atrás, por exemplo. Em uma pesquisa



pelo YouTube e na internet, é facilmente detectável que os canais a seguir fazem parte do ranking de canais nacionais com mais inscritos⁹.

Nome do Canal	Número de Inscritos
Perdido nos Livros	283.780
Tatiana Feltrin – Tine Little Things	237.219
Pan Gonçalves	208.664
Melina Souza	145.586
Ler Antes de Morrer	100.994

Denominando-se como uma comunidade, os booktubers conquistaram a confiança dos seus inscritos e se tornaram um novo tipo de crítica literária que desafiou a crítica tradicional, extrapolando os limites da academia e das instituições já legitimadas. Além disso, e conseqüentemente, influenciam aqueles os seus seguidores na compra de novos livros e na interpretação dessas leituras.

Para compreender o crescente fenômeno e interesse pela discussão sobre literatura no YouTube, é preciso, além de estudar os criadores de conteúdo para os canais, analisar os usuários que os acompanham: os inscritos. Parece seguro afirmar que eles são uma das bases essenciais para o sucesso de um canal. Dentro da comunidade booktuber, o relacionamento com os inscritos costuma ser algo muito valorizado por ambos os lados, uma vez que os inscritos são os que consolidam e impulsionam o reconhecimento do influenciador digital e seu papel enquanto crítico literário.

Para entender melhor esse relacionamento através da visão dos usuários inscritos, foram realizadas entrevistas com 335 pessoas¹⁰ que, pelo menos, têm interesse por literatura. A primeira pergunta referia-se a média de livros que costumam ler por mês – onde mais da metade das respostas, 57,6%, afirmou ler de um a três livros por mês. As indicações de leitura, no entanto, foram praticamente unânimes quando 317 respostas, 94,6%, afirmaram que usam a internet como fonte de pesquisa para adquirir novos títulos. Tendo isso em vista, o resultado sobre o reconhecimento do booktube não foi uma surpresa: 85,6% das 335 respostas admitiam saber o que é um booktuber.

Muitos são os fatores que podem gerar interesse por um canal e até mesmo seguidores fiéis, que acompanham o conteúdo assiduamente. Dentre eles, o maior de todos, de acordo com as entrevistas, é a identificação com o gosto literário do produtor de conteúdo. Ela não é, contudo, o único. Muitos espectadores valorizam a qualidade

9 Dados coletados no dia 16 de maio de 2017.

10 Para realizar sua monografia de final de curso, Isabella Alvarez realizou entrevistas semi-estruturadas com 335 integrantes de grupos literários no site de rede social Facebook durante o período de 18 de maio a 29 de maio de 2017. Os dados aqui utilizados são o resultado da sistematização das entrevistas.



técnica do vídeo, a duração do vídeo e a quantidade de vídeos. Curiosamente, grande parte das respostas apresentou também como fator para a aproximação de um novo canal a busca por um novo gênero literário que saia da sua zona de conforto.

A concepção de um vídeo de qualidade é algo cada vez mais é reconhecido pelos booktubers como uma estratégia para o aumento do público de um canal que, assim, atingirá mais pessoas dentro e fora do YouTube. Todo esse processo resulta em mais do que o somatório de visualizações dos vídeos no YouTube ou no número de inscritos do canal. É cada vez mais comum que os laços entre os atores – booktuber e usuários inscritos - criados online se tornem fortes e, inclusive, relacionais e associativos. O primeiro caso se caracteriza pelo reconhecimento da interação recíproca, com maior nível de intimidade entre atores e intencionalidade na conversação, e pode ser encontrado na seção de comentários dos vídeos publicados e também nos perfis dos sites de redes sociais dos canais. Somado ao primeiro, o segundo tipo ajuda a entender, aliás, porque o nicho se intitula muitas vezes como comunidade. Os dois tipos de pertencimento convivem dentro das interações e relações entre os atores booktuber e usuários inscritos e, associados com os critérios que os últimos consideram como base para o interesse inicial por um canal, promovem o crescimento e a fidelidade do público (RECUERO, 2009).

CRÍTICA LITERÁRIA NA INTERNET

Se realizarmos um resgate histórico sobre a crítica literária no Brasil, veremos que a chamada crítica jornalística vigorou majoritariamente no Brasil desde o final do século XIX até o final da primeira metade do século XX, entre a crônica e a notícia, de caráter impressionista. Essa produção se configurava pelo subjetivismo, ou seja, pelos gostos individuais dos críticos, por uma preocupação grande com a linguagem e pelas impressões quanto à penetração da obra junto aos leitores, nem sempre verdadeiras. Era marcada pela ausência de especialização e escrita por pessoas consideradas cultas, sensíveis e distintas. Ficou conhecida como crítica de rodapé porque era publicada nos pés de página e colunas dos jornais e revistas. Compartilhava com os escritores românticos a demanda por uma literatura nacional, que exprimisse a realidade do país (ROCHA, 2011).

A partir dos anos 1930, inaugurados as faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo e depois os cursos de Letras, o perfil da crítica vai se alterar. Aos poucos, os jornais deixam de ser o principal espaço de atuação, e a crítica especializada se fixa nos meios acadêmicos, livros e revistas especializadas. Na década de 1940, há uma tensão no interior da crítica justamente entre os especialistas, que eram as primeiras gerações



de acadêmicos, vinculados à universidade, e os chamados críticos de rodapé, pautados na imagem do homem de letras. Os primeiros estavam interessados na especialização, na crítica ao personalismo e na pesquisa acadêmica, enquanto os segundos defendiam o impressionismo, o autodidatismo, a marca pessoal de estilo e se autointitulavam a consciência do leitor.

Os suplementos literários do *O Estado de S. Paulo* e o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* representaram um estreitamento entre a universidade e a imprensa, nas décadas de 1950 e 1960. Com o golpe militar e a instauração da censura, o jornal vai sendo paulatinamente esvaziado de seu conteúdo mais crítico. A crítica de jornal vai estabelecer um diálogo cada vez mais estreito com o mercado durante a década de 1970, ficando mais próxima da propaganda, com matérias baseadas em releases enviados pelas editoras e textos menos questionadores. As seções de livros e os suplementos literários tornam-se, muitas vezes, simples páginas de classificados dos últimos lançamentos.

Com o crescente aumento do número de jornalistas com formação acadêmica, a crítica universitária, oriunda dos Departamentos de Letras, é afastada dos jornais, acusada de possuir uma linguagem difícil, hermética, reflexo de uma exacerbação teórico-metodológica de influência estruturalista. Se, na primeira metade do século XX, o embate crítico se dava entre intelectuais, na segunda metade, com a consolidação da indústria cultural, o embate se dá entre instituições, como a imprensa e a universidade.

A crítica de jornal sofreu um declínio no Brasil durante a ditadura militar, em que a censura aos jornais era plena. Mesmo assim, nunca foi completamente ausente do seu suporte. Antes muitos jornais promoviam um suplemento voltado para a literatura, como o Estado de S. Paulo e o Suplemento Dominical, do Jornal do Brasil, durante as décadas de 1950 e 1960. Com a chegada da censura, muitos deles caíram ou, posteriormente, decidiram abranger outras áreas culturais, contudo, com o final desse sistema político se aproximando, algumas publicações de crítica literária surgiram e conquistaram bastante espaço com o público leitor. Dentre elas estavam a Leia Livros (1977-1991), a Escrita (1975-1989) e mais recentemente o Jornal Rascunho (2000-presente).

Com a chegada do período democrático, os jovens ganharam destaque e foram se construindo como parcela expressiva do mercado editorial por causa do crescente interesse pela leitura.

Desde os anos 80 um segmento do mercado vem se dirigindo a essa significativa parcela da população brasileira, e com tal êxito que chega a rivalizar em vendagem com os livros para adultos. A literatura infanto-juvenil mantém, na atualidade, intenso diálogo com as escolas, agrada os alunos e alavanca a produção editorial. (Momentos do Livro no Brasil, 1998, p. 178)



A chegada da internet e, através dela, do booktuber promoveu um novo meio e estilo de crítica, que, no entanto, ainda não está no mesmo patamar de legitimidade que a de jornal e a acadêmica, configurando-se como heterodoxa para muitas instâncias, mas que ganha força entre a juventude. Com uma linguagem voltada para o público adulto, mais complexa e menos objetiva, a crítica de jornal aparentemente não atrai os olhos da juventude. Se o booktube e a crítica literária online em geral são um meio crítico válido, ainda há um movimento de resistência por muitos setores (PERRONE-MOISÉS, 2016; DURÃO, 2016), no entanto, não é mais possível negar seu poder de influência junto ao público leitor e apaixonados por literatura.

O problema do reconhecimento da validade da crítica literária feita pelos booktubers reside, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, no excesso de informações e possibilidades e no “seu acesso desprovido de qualquer filtro de qualidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016). A falta de confiança no potencial das críticas publicadas na internet pode ser apenas resistência a um novo meio tecnológico e midiático. Encontrar um canal que reaja aos interesses e gosto do espectador pode ser uma jogada de sorte, mas não quer dizer que não exista conteúdo bem produzido com críticas literárias bem formuladas. Muitos booktubers não se resumem ao gostei/não gostei por causa disso e daquilo outro, eles procuram integrar e relacionar a literatura além da experiência de leitura. É cada vez mais comum assistir vídeos que trazem um fundo de pesquisa histórica e social bem trabalhada, assim como a análise de elementos narrativos e instrumentos de escrita. Tudo isso com uma linguagem acessível, normalmente em poucos minutos.

É nesse sentido que se constrói a ideia de influenciador digital, que acaba se configurando como um crítico literário. Os argumentos usados por um booktuber para classificar e criticar um livro como uma boa ou má leitura repercutem para os seus seguidores, influenciando as suas próprias decisões de leitura e compra de livros e contribuindo para moldar seus hábitos de consumo literários. Apresentam-se aqui dois tipos de consumo: o do conteúdo dos vídeos e o produto que apresentam. Ambos, no entanto, acabam respondendo a convenção de originalidade, de Paul Tolila, que apresenta três características: autenticidade, unicidade e a novidade. Se um booktuber publica um vídeo que muitos outros canais estão fazendo, sem nenhum diferencial, ele se perde em um mar de mais do mesmo e o conteúdo não atinge o espectador. Se, no entanto, ele promove uma novidade, que chama a atenção do espectador e, feito com qualidade, pode conquistar uma audiência assídua.

A pesquisa com leitores detectou que de 317 respostas, 65,9% das pessoas entrevistadas já compraram algum livro indicado por um booktuber e, de 306 respostas, 28,1% das pessoas já deixaram de realizar uma compra graças a uma resenha ruim de um booktuber. Nas entrevistas feitas com booktubers, por sua vez, todos afirmaram que seguidores já comentaram com eles que compraram livros por causa de suas indicações



e que se trata um ato bem recorrente. Inclusive, Raquel Moritz, em uma pesquisa de 2016 para o seu canal, informou que 80% das respostas à compra de algum livro ou história em quadrinho indicado por ela foi positiva.

Os booktubers passam muitas vezes a ser vistos como uma figura legítima de indicações. Essa percepção é frequentemente embasada e legitimada através, majoritariamente, dos números de seguidores tanto em seu canal, quanto nos seus perfis dos sites de redes sociais. Ainda sim, há outros fatores a serem considerados, como a convenção de originalidade citada acima e a priorização da opinião “sincera” em uma resenha.

Muitos canais têm parcerias com editoras, ou então recebem dinheiro para resenhar um livro. Os vídeos desses casos, de acordo com os entrevistados, não podem ganhar um novo tom. Ao serem perguntados se comprariam um livro indicado em um publieditorial, 80,2% das respostas afirmaram que sim e, ao questionar a credibilidade do influenciador nesse caso, 74,6% acreditam que não há perda de credibilidade. Contudo, muitos comentários a essa pergunta indicaram que o espectador precisa identificar sinceridade nas opiniões dos vídeos e 14,6% das respostas acreditam, sim, que o booktuber perde credibilidade com o publieditorial. Não adianta o produtor tentar vender algo em que não acredita, pois os seus seguidores e inscritos sabem diferir a verdade do marketing.

A importância desse nicho do YouTube já foi reconhecida pelas editoras, e elas promovem campanhas e acordos que reúnem benefícios aos dois. Contudo, muitas críticas ainda são feitas a como eles se desenrolam. A relação entre editoras e booktubers costuma seguir padrões um tanto fixos. Quando as editoras começaram a entender que as resenhas online influenciam o desejo de compra, elas bolaram esquemas de parcerias. Normalmente, uma vez ao ano processos seletivos são abertos com períodos de inscrição de blogs, canais e perfis literários. Os fatores considerados são variantes de qualidade e quantidade. As informações pedidas giram em torno de quantidades de seguidores nos seus perfis das redes sociais, número de inscritos no canal, há quanto tempo o suporte existe, entre outras coisas. Como forma de medir a qualidade, elas costumam pedir links com resenhas – usualmente, pedem alguma sobre um livro da própria editora, caso tenha sido feita, ou a que o criador de conteúdo seleciona como melhor. A promessa é a prioridade pela qualidade, contudo parece ingênuo afirmar que esse é o único fator de decisão ou desempate para ganhar a parceria.

O funcionamento da parceria geralmente consiste no fornecimento de um ou dois exemplares de lançamentos para o booktuber resenhar e publicar em seu canal. Estes contam com o período de cerca de dois meses desde o pedido para realizar sua parte, com algumas flexibilidades por ocorrências externas. Neste caso e para todo o mais, a comunicação com as editoras precisa e ocorre de forma constante. Isso é feito através de emails e, com algumas delas, por grupos em sites de redes sociais. Esta estratégia



em particular acaba, inclusive, por promover o maior envolvimento entre os próprios criadores de conteúdo.

As vantagens desse tipo de parceria para ambos os lados estão focadas principalmente na divulgação. Para as editoras, elas ganham milhares de visualizações de página na internet, expondo em sua maioria seus lançamentos atuais ou próximos. Enquanto para os canais, eles ganham novas fontes para a criação de conteúdo novo e atualizado e uma possível visualização das suas publicações nos perfis das editoras parceiras. É uma troca que desperta bastante interesse por parte dos canais, mas nem sempre tudo ocorre como previsto.

Uma das coisas que mais acontecem é quando o booktuber não gosta da leitura e não se sente à vontade para resenhar aquele livro. Para qualquer leitor é normal se decepcionar com algum livro, porém quando a leitura é uma encomenda e é preciso opinar em troca, a dificuldade aumenta. Algumas editoras oferecem a possibilidade de não fazer a resenha, outras não. Tudo depende da comunicação entre produtor de conteúdo e editora. Esse é outro problema comum: nem sempre a linha de comunicação acontece. Muitos blogs e canais reclamam da ausência das editoras, que não respondem seus questionamentos e pedidos em um tempo adequado ou até mesmo deixam completamente de responder. Esse suposto descaso proveniente das editoras é um relato antigo entre os canais e blogs e não está restrito à comunicação.

Mesmo que muitos só sejam produtores desse tipo de conteúdo por hobby, a situação atual do booktube permite que se criem canais com o objetivo de tornarem-se negócios. Contudo, independentemente se o canal foi criado logo inicialmente com a intenção de ser um meio de trabalho remunerado ou não, a renda originária de publicidades e publeditoriais adquiridas para seus vídeos com editoras não se equivalem ao padrão oferecido por empresas de outros setores aos canais que se relacionam com seu negócio, nem ao investimento que o booktuber inseriu em seu canal.

Foi possível perceber que o booktube ainda é uma novidade tanto para o meio literário quanto para eles próprios. Os investimentos na qualidade técnica e de conteúdo dos vídeos e o esforço em manter contato com os inscritos são apenas alguns tópicos e exemplos que mostram a dedicação do booktuber em manter aquele espaço sobre literatura e fazê-lo crescer. O mercado editorial parece notar o poder de influência que os booktubers exercem sobre uma grande quantidade dos consumidores do seu produto e tentam tirar o maior proveito disso. As parcerias e demais acordos majoritariamente não beneficiam tanto os booktubers quanto às editoras e livrarias.

Os booktubers são agentes do processo de hibridização entre a leitura e o universo digital. Jesús Martín-Barbero, ao analisar a cultura de massa, procura superar duas leituras predominantes: a primeira, hegemônica nas escolas de comunicação, reduz a comunicação a um problema dos meios, e se abstém de analisar outros aspectos da



realidade social. A segunda relaciona a cultura de massa ao problema da degradação da cultura, que se torna um todo homogêneo envolvendo indivíduos, classes e grupos sociais. Nos termos do autor:

A constituição histórica do massivo, mais que à degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular tornar-se cúmplice com o imaginário de massa (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 132).

Martín-Barbero contribuiu para os estudos de recepção, principalmente das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, por meio de sua teoria das mediações culturais, em que a abordagem do contexto se torna fundamental para a compreensão dos múltiplos dispositivos socioculturais que envolvem a emissão e recepção das mensagens. A recepção midiática, para Martín-Barbero (2009), é um processo de interação em que o receptor interpreta a mensagem, a partir de seu repertório sociocultural. Assim, o eixo do debate, segundo o pesquisador, deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de referências culturais.

O que aconteceu com a literatura quando esta inseriu-se no meio digital? Ampliou o seu discurso e estimulou a leitura. Portanto, a operação que muitas vezes ainda é vista como degradadora da cultura e rebaixadora do discurso exerceu um efeito democratizante em uma cultura em que o hábito de leitura é restrito à uma elite econômica e intelectual. Podemos estender o significado do conceito de reconversão, que Canclini (2011) vai identificar no contexto da hibridização em relação aos atores sociais. A reconversão é uma estratégia pela qual um patrimônio é reinserido em novas condições de produção e mercado.

Para Silviano Santiago (2004), os críticos modernistas distinguiram a produção cultural entre o espetáculo, manifestação legítima e autêntica da cultura, e o simulacro, entretenimento da indústria cultural e a parte diabólica do sistema. O espetáculo levaria à reflexão e o simulacro apenas serviria para matar o tempo. O grande inimigo a ser combatido por educadores e intelectuais seriam os meios de comunicação de massa, e os principais valores a serem preservados seriam os da arte e da literatura eruditas. Entretanto, no mundo contemporâneo abre-se para a possibilidade de aprimoramento do ato da leitura, que transcende a experiência da escrita fonética e adentra o mundo das imagens. A expansão da mídia colocou em diálogo e em tensão práticas culturais diferenciadas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Isabella. *BOOKTUBERS: um novo agente cultural literário*. Niterói, UFF, 2017 [monografia]. p. 75

AMADEU, Sérgio. Direitos autorais no mundo digital. In: *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC* - n. 9, jan/abr, 2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 112-121

BARBALHO, Alexandre. O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas. In: *Políticas Culturais em Revista*, vol. 2, n. 2, 2009. p. 1-3.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 268

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 416

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 356

MELLO, Marisa S. de. *COMO SE FAZ UM CLÁSSICO DA LITERATURA BRASILEIRA?* Análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012). Niterói, UFF: 2012 [tese de doutorado]. p. 201

PERRONE- MOISÉS, Leyla. A crítica literária. In: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 304

PIZA, Mariana Vassallo. *O fenômeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica*. Brasília, Universidade de Brasília, 2012. [monografia] p. 48

RECUERO, Raquel. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 191

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*. 1ª Ed. Chapecó: Argos, 2011. p. 443

SANTIAGO, Silviano. Intensidades discursivas. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 125-133.

SANTOS, Roberto Côrrea dos. A crítica literária no Brasil (Últimos quinze anos). In: *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, nº 26. Minas Gerais: Editora UFMG, 1992. p. 85-97

SOUZA, Eneida. *Crítica cult*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 178



TOLILA, Paul. Como a economia chega a cultura: As principais questões. In: _____. *Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 147





Mesa III

Patrimônio
Material I

POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: O PAC-CH EM ALAGOAS

*George Bessoni*¹

*Lenice de Sousa Leite*²

*Joelma Farias Silva de Cornejo*³

*Raquel Beatriz Silva*⁴

RESUMO: O presente artigo apresenta, inicialmente, uma contextualização dos programas de preservação do patrimônio cultural brasileiros no período de 1937 até os anos 2000, de forma a mostrar, ainda de que maneira abreviada, as transformações das noções de patrimônio cultural e como estas incidiram sobre os programas de cada época. Tal processo trouxe à luz novos elementos, sujeitos e conseqüentemente outros valores que requisitaram diferentes procedimentos de preservação. O objeto de estudo desse trabalho será o PAC Cidades Históricas (PAC-CH), que enquanto política pública surgiu para ser o maior investimento do governo federal na preservação e revitalização do patrimônio cultural brasileiro, verificando a aplicação desse programa nas cidades de Penedo e Marechal Deodoro em Alagoas.

PALAVRAS-CHAVE: PAC-CH, política de preservação, bem cultural.

CONTEXTUALIZAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

Este trabalho tem como objeto de estudo o Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas implantado nos anos 2000 compreendendo-o como uma política pública e com uma perspectiva analítica política. Nesse sentido é importante trazer o processo das políticas de preservação aplicadas em sítios históricos urbanos no Brasil, ainda que de forma abreviada.

O marco inicial da política de preservação é a promulgação do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 que regulamenta o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e o tombamento como instrumento de preservação. A pesquisa realizada por Maria Cecília Londres Fonseca (2005) analisa a trajetória da política federal de preservação de bens culturais desde o período de fundação nos anos 1930-1940 no qual a noção de patrimônio estava conectada à busca de uma

1 IPHAN. E-mail: giorgepbsilva@gmail.com.

2 IPHAN. E-mail: nicinhaflauta@gmail.com.

3 IPHAN. E-mail: joelmafscornejo@gmail.com.

4 IPHAN. E-mail: arqeurbsilva@yahoo.com.br.



identidade nacional até os anos 1970-1980, momento em que houve a ampliação dos bens reconhecidos como patrimônio. Nesse processo transcorreram novas apropriações do instituto do tombamento por grupos minoritários com objetivos de obter “benefícios de ordem material e simbólica, além de demonstração de poder político”, como ocorreu no tombamento do Terreiro da Casa Branca em Salvador e da Serra da Barriga em Alagoas - ambos conduzidos pelo movimento negro. (FONSECA, 2005, p.180)

A investigação sobre a patrimonialização de áreas urbanas foi realizada por Márcia Sant’Anna (1995) que demonstrou o processo de mudança de percepção das cidades como objeto das políticas de preservação. No período de 1937-1967 os tombamentos efetuados foram das cidades-monumentos⁵, sendo que a escolha dessas cidades era norteada pela percepção das mesmas enquanto obras de arte excepcionais, remanescentes do passado e como tal deveriam ser preservadas. Porém, em centros urbanos em desenvolvimento (São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e outros) a preservação era direcionada para alguns imóveis isolados ou fragmentos urbanos demonstrando assim a adesão ao projeto de modernização do país.

O segundo momento trazido por Sant’Anna (1995) compreende o período de 1968-1979 cujos tombamentos reconheceram conjuntos não homogêneos. O olhar sobre as áreas urbanas incorporou novos valores percebendo-os como testemunhos da evolução e evolução social. Nesse momento entra em cena a noção de paisagem expressando uma busca de preservação mais integrada incluindo o aspecto ambiental se contrapondo ao momento vivenciado pelo Brasil caracterizado pela industrialização, crescimento econômico, realização de obras de grande porte em diversos setores (transporte, usinas hidrelétricas, habitação e outras).

Nesse período a presidência do IPHAN era do arquiteto Renato Soeiro (1967-1979) e ocorreu o primeiro programa federal destinado à recuperação do patrimônio cultural urbano denominado Programa das Cidades Históricas - PCH, cujas diretrizes estavam dentro do espírito da Carta de Quito (1967) que visava à conciliação entre a preservação e o desenvolvimento socioeconômico, sobretudo por meio do turismo. Esse programa teve duas fases: de 1973-1976 abrangendo a Região Nordeste e era gerido pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República-SEPLAN; em 1977 houve a expansão do PCH para os estados do Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Dois anos depois o programa foi transferido para o IPHAN, sendo que a última dotação orçamentária foi em 1983.

5 Ouro Preto, Diamantina, Mariana, Tiradentes, São João Del Rei e Serro foram as cidades tombadas nos primeiros anos de funcionamento do SPHAN.



Sant'Anna (1995) ao estudar o PCH faz um balanço geral do programa e ressalta que o investimento predominantemente foi em obras de restauro⁶, vinculado ao turismo ou ao serviço público. Esse posicionamento foi reformulado na segunda fase, cuja ênfase passa a ser a solução de problemas urbanos dentro de uma visão de planejamento regional para os quais foram previstas linhas específicas de atuação⁷, incentivando inclusive a elaboração de planos diretores, estímulo para formulação de legislações para preservação do patrimônio cultural nas esferas Estadual e Municipal. Esse processo de mudança de diretrizes pouco se refletiu no campo prático uma vez que as ações continuaram privilegiando monumentos isolados com usos predominantemente turístico e cultural.

Entre 1980-1990 houve uma alteração administrativa e a instituição passou a ter uma estrutura mista que envolvia a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e a Fundação Nacional Pró-Memória - FNPM. Sant'Anna (1995) considera que tais processos evidenciaram uma busca por maior flexibilização administrativa. O primeiro gestor desse período foi o designer Aloísio Magalhães (1979-1981)⁸, que atuou num contexto de crise econômica, fator que não permitiu o desenvolvimento de programas com investimentos financeiros de vulto como o PCH. Por outro lado, ocorreram importantes mudanças paradigmáticas no campo da preservação no período. Fonseca (2005, p.158) ressalta que as políticas culturais naquele momento passaram a considerar as necessidades econômicas e políticas dos grupos sociais, sendo que a participação social passou a ser o elemento legitimador da política de preservação. Todo esse discurso estava conectado com o momento de reabertura democrática.

Em relação a intervenções em centros urbanos conforme destaca Sant'Anna (1995) permanece a compreensão da preservação das áreas urbanas aliadas com a promoção social. Uma experiência a ser destacada nos anos 80 foi o desenvolvimento de uma linha de crédito destinada a viabilizar projetos habitacionais em setores históricos de forma a utilizar a infraestrutura existente, com boas condições de acessibilidade. Em 1983 foram selecionados os centros históricos de Olinda, São Luís e Salvador para a execução de projetos pilotos e posteriormente tais experiências seriam avaliadas para a montagem final do programa. Em 1985 com os bons resultados que o projeto vinha tendo em Olinda foi aprovado o Programa de Recuperação e Revitalização de Núcleos

6 Sant'Anna (1995) demonstra os principais investimentos; previstos o desenvolvimento de planos diretores, cursos de especialização, documentário, cursos de especialização e realização de pesquisa histórica e arqueológica.

7 Sant'Anna (1995, p. 150) demonstra a previsão de linhas para a formulação de políticas estaduais e municipais de preservação incluindo planos urbanos, incentivo para adoção de legislações estaduais e municipais de preservação e proteção, programas de restaurações, incentivo para formação de recursos humanos e apoio a pesquisa.

8 Aloísio Magalhães morre em 1982 em Veneza onde foi participar de uma reunião da Unesco. Fonte:<<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3216/aloisio-magalhaes>>. Acesso em 22 jan. 2018.



Históricos - PRRNH, cujos objetivos estavam direcionados para o desenvolvimento comunitário com previsão de regularização e transferência de propriedade assim como ampliação de serviços públicos.

Ao comparar os dois programas PCH e PRRNH Sant'Anna (1995) avalia que o último programa possuía alguns avanços tais como: participação ativa dos proprietários nas intervenções, o município era o fiador e gestor do financiamento e havia a defesa de manutenção do estrato social dos núcleos históricos. Em relação ao plano conceitual, o programa adotava a noção de patrimônio ambiental urbano, Ulpiano Toledo B. Meneses (2006) considera que essa abordagem coloca a preservação como parte essencial do planejamento urbano⁹. O PRRNH não foi de fato implantado e teve apenas a experiência piloto de Olinda, porém a autora enfatiza que se tivesse sido executado poderia ter causado mudanças profundas, devido à apropriação do conjunto histórico para o desenvolvimento urbano aliado à política habitacional.

Já nos anos noventa, em um contexto de desmonte do setor de cultura durante o Governo Collor (1990-1992), os investimentos na preservação do patrimônio sofreram um duro golpe com a extinção do Sphan, Conselho Consultivo e da FNpM e implantação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural- IBPC. Em meados dessa década começou a ser projetado o Programa Monumenta baseado numa proposta trazida pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID. Sant'Anna (2004), em suas análises sobre o programa, considera que o mesmo partia de uma premissa correta ao tentar romper com uma prática de preservação puramente estatal, ou seja, a participação da iniciativa privada é fundamental no processo. Porém, a autora destaca que no modelo realizado no Brasil na grande maioria das vezes tais empreendimentos continuou a priorizar os usos turísticos e culturais e raramente tem atuado no sentido de promover a conservação sustentada. Outro fator preponderante para o desempenho ruim das intervenções é a falta de desenvolvimento de um diagnóstico para identificar as necessidades e potencialidades locais.

2. O PAC-CH COMO POLÍTICA PÚBLICA

Na tônica de todos os projetos e ações do Programa de Aceleração do Crescimento, o PAC Cidades Históricas (PAC-CH) surgiu para ser o maior investimento do governo federal na preservação e revitalização do patrimônio cultural brasileiro iniciado em 2007 e entrou em sua segunda fase em 2011, segundo informações disponíveis no site

⁹ Esse conceito deveria conduzir ainda uma nova agenda de discussão englobando temas como: preservação fundamentada na perspectiva multicultural predominante sob o viés estético, critérios de seleção de áreas a serem preservadas aliadas com políticas públicas de inclusão social definindo estratégias contra os processos de preservação que induzem a especulação imobiliária e inclusão do cotidiano e o universo do trabalho nas políticas de identificação, proteção e valorização do patrimônio cultural. (MENESES, 2006)



institucional¹⁰. Seu objetivo principal, segundo o discurso oficial do IPHAN, consiste em, além de preservar o patrimônio, “valorizar a nossa cultura e promover o desenvolvimento econômico e social com sustentabilidade e qualidade de vida para os cidadãos” (IPHAN, 2009, p. 5). Com vistas a descrever e avaliar o PAC-CH como política pública, faremos uso da fonte e do discurso oficiais, a partir do documento intitulado “PAC - Cidades Históricas: patrimônio, desenvolvimento e cidadania”, elaborado pelo IPHAN em 2009.

O programa abrange 173 municípios, e possui uma meta de investimentos de cerca de 250 milhões de reais anuais (IPHAN, 2009, p. 5). Almeja promover a requalificação urbanística com desenvolvimento econômico, mediante investimentos na infraestrutura urbana e na recuperação de imóveis públicos e privados e de monumentos, com vistas a incentivar usos públicos que promovam o patrimônio cultural e fortaleçam cadeias produtivas locais (IPHAN, 2009, p. 6). Ademais, espera-se que o Programa contribua para o fortalecimento do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (IPHAN, 2009, p. 5).

Pensado como mecanismo de formação e consolidação de parcerias entre órgãos públicos de diversas áreas, o PAC-CH prevê a cooperação interinstitucional entre os Ministérios da Cultura, do Turismo, da Educação e das Cidades, além de instituições como a Petrobras, a Eletrobrás, o Ministério Público e universidades federais, estaduais e municipais. Enfatiza também a cooperação com bancos, como o Banco Nacional de Desenvolvimento econômico e Social (BNDES), a Caixa Econômica Federal e o Banco do Nordeste do Brasil (BNB). Envolve instâncias governamentais como a UNESCO, governos estaduais e prefeituras; e entidades políticas e da sociedade civil, como o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura e a Associação Brasileira das Cidades Históricas (ABCH) (IPHAN, 2009, p. 22).

O PAC-CH foi estruturado, enquanto política pública, em cinco aspectos: Implementação; Territorialização; Estratégias e Ações; Resultados e Recursos. Quanto ao primeiro, planeja-se que o PAC-CH seja implementado por meio de financiamento para imóveis privados; contratações imediatas de projetos do Iphan (situações de risco); reabilitação de áreas e recuperação de monumentos protegidos pelo Iphan; realização de convênios para projetos com estados e municípios (prevendo, assim, a contrapartida dessas esferas na execução das ações); estabelecimento de parcerias com o setor privado e a sociedade civil. Enfatizando a intersectorialidade do Programa, ainda se prevê a:

Inclusão das Cidades Históricas nos programas e linhas de financiamento da agenda social do Governo Federal: Saneamento, Habitação, Mobilidade Urbana, Habitação (sic), Segurança, Turismo, Fomento às cadeias produtivas locais (IPHAN, 2009, p. 23).

10 Informações disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/235>>. Acesso em: 28 de jan. de 2018.



No aspecto da territorialização o PAC-CH terá alcance nacional, com aplicação em 173 municípios dos 26 estados e do Distrito Federal, abrangendo todas as capitais do país, cidades Patrimônio da Humanidade e municípios que integram o Programa Territórios da Cidadania¹¹, bem como locais que fazem parte dos Projetos de Revitalização e de Integração da Bacia do Rio São Francisco¹² (IPHAN, 2009, p. 24).

No tocante às estratégias e ações, o Programa apresenta um quadro complexo e amplo, que abrange ações estruturantes de caráter urbanístico, como “Recuperação de espaços públicos com acessibilidade universal” (2009, p. 27); ampliação de capacidade de comunicação por meio de internet sem fio; saneamento ambiental; investimento em habitações de interesse social e regularização fundiária. Coloca a possibilidade de se desenvolverem ações de recuperação de imóveis privados, por intermédio de “ampliação de linha de crédito especial” (2009, p. 28).

As estratégias preveem também a recuperação de imóveis públicos para uso de interesse social, por meio de “mobilização de recursos pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac)” (2009, p. 28), de execução direta – ou seja, pelo próprio Iphan – e de parcerias com governos estaduais e municipais, com vistas a fomentar usos que promovam incrementos econômicos, sociais e culturais, estabelecendo para tanto diversas ações, inclusive de melhorias no processo de análise técnica, monitoramento e fiscalização dos projetos apresentados (IPHAN, 2009, p. 29).

Quanto ao aspecto do desenvolvimento, por meio do PAC-CH, de cadeias produtivas locais, destaca-se a estratégia de apoiar “atividades tradicionais para incrementar a capacidade local de geração de emprego, trabalho e renda, favorecendo a melhoria da qualidade de vida da população local” (IPHAN, 2009, p. 29) mediante, dentre outras, ações de qualificação de espaços para a venda de artesanato e parcerias com instituições governamentais e universidades para formação de forças de trabalho, bem como o desenvolvimento de “processos de produção e circulação de produtos” (idem, ibidem, p. 29).

O Programa prevê ainda ações de capacitação de agentes com vistas ao turismo cultural; desenvolvimento de trabalhos sobre o patrimônio cultura; expansão de bibliotecas e arquivos para atendimento ao público e exposições, por meio da rede de Casas do Patrimônio. Busca também fomentar a formação de “multiplicadores para ampliar a capacidade de promoção do patrimônio nas escolas, universidades e centros

11 Programa implantado em 2008 pelo Governo Federal, mediante o então Ministério do Desenvolvimento Agrário, tem foco no desenvolvimento regional sustentável e atende a todas as regiões do Brasil. Mais informações, conferir <<http://www.mda.gov.br/sitemda/sites/sitemda/files/ceazinepdf/3638408.pdf>>

12 Programa realizado em parceria entre o Ministério da Integração Nacional e o Ministério do Meio Ambiente. Disponível em <<http://www.integracao.gov.br/web/projeto-sao-francisco/revitalizacao>>. Acesso em: 01 de fev. 2018.



comunitários”, bem como o “intercâmbio de gestores do patrimônio cultural” (IPHAN, 2009, p. 30).

Os resultados esperados com a implementação do PAC-CH são, evidentemente, o fortalecimento do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural, uma maior integração entre esferas de governo com vistas à preservação e promoção do patrimônio e uma maior interlocução com a sociedade – iniciativa privada, esferas governamentais e sociedade civil, para o aperfeiçoamento e a gestão do patrimônio cultural (IPHAN, 2009, p. 31).

Os recursos orçamentários envolvidos partirão do próprio Iphan (orçamento da União), a partir de Planos de Ações elaborados pelas cidades históricas selecionadas para integrar o Programa. A ampliação desses recursos dar-se-á por meio de contrapartidas locais (estados, municípios e iniciativa privada), mediante a celebração de convênios e investimentos diretos. Recursos advindos da Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), também conhecida como Lei Rouanet, por meio da renúncia fiscal, poderão, segundo o discurso institucional, permitir a participação da iniciativa empresarial nas ações de preservação. Prevê-se também a captação de recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Estima-se um total de investimentos no valor de R\$ 890 milhões, entre 2009 e 2012 (IPHAN, 2009, p. 33-34). Uma análise preliminar na listagem de investimentos do PAC-CH dividido por categoria¹³ nos permite mapear como tem sido a aplicação desses recursos, conforme Fig. 1.

Fig. 1: Distribuição dos recursos PAC-CH por categoria



Fonte: Autores sob dados do IPHAN.

3. ESTUDO DE CASO: PAC-CH EM ALAGOAS

Como dito anteriormente, o PAC - Cidades Históricas nasceu motivado pela possibilidade de incluir o patrimônio cultural no conjunto de ações do Programa de

13 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/298>>. Acesso em 22 jan. 2018.



Aceleração do Crescimento em curso desde 2007, denominado PAC 1, com grandes investimentos em obras estruturantes para o país. Representava a oportunidade de ouro para o IPHAN investir na recuperação do patrimônio das cidades históricas e promover o desenvolvimento, tendo como exemplo o Programa Monumenta, ampliando para mais cidades, incluindo todas as capitais. Previamente ao lançamento do PAC 2, que ocorreu em 2010, no ano anterior, o IPHAN iniciou a elaboração dos Planos de Ação para as Cidades Históricas, que tinha os seguintes objetivos:

- Fortalecer a implantação do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural;
- Promover a atuação integrada do setor público (em suas diversas instâncias), do setor privado e da sociedade nas Cidades Históricas;
- Definir estratégias para enfrentar problemas estruturais das Cidades Históricas e para promover o desenvolvimento local, a partir das potencialidades do patrimônio cultural;
- Orientar a priorização de investimentos no âmbito do planejamento integrado para o Patrimônio Cultural e definir ações e projetos estratégicos para as Cidades Históricas. (IPHAN, 2009, p.1)

Para analisarmos a prática de implantação do programa, tomaremos como exemplo o estado de Alagoas, para o qual foram elaborados planos de ação para as cidades de Penedo, Marechal Deodoro e Piranhas, que possuem tombamento federal de seus centros históricos, além da capital Maceió onde não há tombamento pelo IPHAN. As fontes são os arquivos da Superintendência do IPHAN-AL, aqui descritos em forma de relato. Foi possível verificar que foram realizados alguns trabalhos da Superintendência do IPHAN-AL junto às prefeituras e membros da sociedade para a elaboração dos planos de ação entre 2009 e 2010, tendo sido assinados Termos de Compromissos com os prefeitos, governador do estado de Alagoas e presidente do IPHAN.

Do ideal ao possível, foi necessário priorizar as cidades e ações que seriam efetuados, nesse sentido, foram excluídas Piranhas e Maceió. Foi definido como foco as obras de restauração e urbanas, dessa forma, o patrimônio material foi o grande receptor dos recursos do PAC-CH. As ações foram realizadas através da parceria entre o IPHAN e as Prefeituras, coube a estas a elaboração da maior parte dos projetos executivos, cabendo à Superintendência as análises e aprovações dos projetos e à Diretoria do PAC-CH em Brasília, à análise do orçamento.

Todo o processo de elaboração de projeto e análises foi um caminho longo, principalmente a análise orçamentária, tendo até o presente, pendências em alguns projetos. Inicialmente caberia às Prefeituras licitar as obras e ao IPHAN fiscalizar a aplicação dos recursos e a boa execução dos serviços, entretanto, esse procedimento tornaria ainda mais



demorado o processo. O IPHAN então tomou para si a responsabilidade de licitar e gerir as obras.

Com tantas obras para executar e com um quadro de pessoal tão pequeno, foi realizado concurso para vagas temporárias para o país inteiro. A Superintendência de Alagoas recebeu em 2014, uma arquiteta, um engenheiro civil e no ano de 2015 duas arqueólogas, estas também em razão do PAC2, tendo em vista a participação do IPHAN no licenciamento ambiental, do qual a arqueologia tem sido o campo do patrimônio cultural mais demandado.

A partir do ano de 2014 deram-se início as primeiras licitações para execução do PAC - Cidades Históricas. Em relação a Marechal Deodoro¹⁴ o investimento dos recursos abrangeu igrejas, Museu de Arte Sacra e como espaços públicos foram priorizados três largos¹⁵. Até o presente, somente os largos e o projeto museográfico para o Museu de Arte Sacra foram licitados. Os demais projetos ainda estão em análise orçamentária. O primeiro largo a ser licitado foi o de Nosso Senhor do Bonfim, que seria uma obra de grande vulto, mas que por problemas no edital foi cancelado o certame, e a Prefeitura de Marechal Deodoro tomou para si e licitou. Atualmente a obra iniciada pela Prefeitura encontra-se paralisada.

O segundo largo que passou por intervenção foi o do Carmo, entregue em 23 de junho de 2017. O saldo positivo dessa intervenção, na avaliação institucional do IPHAN, foi a devolução dos espaços públicos para a cidade, apropriados por 17 (dezessete) imóveis localizados em um dos lados do largo. As edificações avançaram áreas públicas em frente aos lotes e o IPHAN-AL já vinha atuando sem sucesso, cumprindo os procedimentos da Portaria nº 187/2010¹⁶. Foi necessário um trabalho conjunto por parte dos técnicos da fiscalização do IPHAN junto aos moradores que se resistiam a devolver os espaços, sendo necessário o apoio da Prefeitura de Marechal Deodoro e da Polícia Federal.

Para este caso específico, ficou claro que o envolvimento com a comunidade não se deu na fase da consecução dos planos de ação, tampouco na fase da elaboração dos projetos. Somente após a obra licitada o projeto foi apresentado aos moradores, de

14 Marechal Deodoro tem uma população de 45.977 pessoas, com uma média salarial de 2,6 salários mínimos. Em relação a dados urbanos apresenta 28,1% de esgotamento. Fonte: IBGE. Disponível em:<<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/al/marechal-deodoro/panorama>>. Acesso em 07 fev. 2018.

15 Relação dos projetos e ações previstos para Marechal Deodoro/AL: Requalificação do Largo da Igreja Nosso Senhor do Bonfim; Requalificação do Largo da Igreja da Matriz; Requalificação do Largo da Igreja do Carmo; Restauração da Igreja de N.S. do Carmo; Restauração da Igreja de N.S. do Rosário; Restauração da Igreja do Amparo; Restauração do Museu de Arte Sacra – Convento.

16 A Portaria nº 187, de 11 de junho de 2010, dispõe sobre os procedimentos para apuração de infrações administrativas por condutas e atividades lesivas ao patrimônio cultural edificado, a imposição de sanções, os meios de defesa, o sistema recursal e a forma de cobrança dos débitos decorrentes das infrações.



modo que a resolução da questão se tornou mais difícil. É possível visualizar o resultado na Figura 2.

Fig. 2: Largo do Carmo revitalizado



Fonte: IPHAN/AL

O largo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi licitado em dezembro de 2015, sendo que os recursos apenas foram liberados em 2017, sendo assinada a ordem de serviço no dia da entrega do Largo do Carmo, em 23 de junho de 2017, estando as obras ainda em período inicial em razão dos estudos prévios de arqueologia. A crise financeira pela qual o país passa desde 2014, justamente o ano em que foram iniciadas as primeiras contratações, pode ser apontada como uma das causas pelos atrasos na execução do programa nas cidades, em razão da demora na descentralização dos recursos.

O maior contrassenso no rol das obras incluídas no PAC - CH em Marechal Deodoro diz respeito a não inclusão no programa das Igrejas do Bonfim e Matriz de Nossa Senhora da Conceição, tendo em vista que são as efetivamente utilizadas pela comunidade e estão necessitando urgentemente de intervenção de conservação e restauro. Ocorre que o IPHAN-AL já havia analisado e aprovado projetos de restauração para as referidas igrejas, que já se encontravam no Ministério da Cultura para captação de recursos via Lei Rouanet, então foram priorizadas outras igrejas, com pouco ou nenhum uso, como é o caso da Igreja do Amparo, onde o projeto visa à instalação de uma biblioteca. Entretanto nem os recursos foram captados, nem inseridos no PAC-CH, ficando os bens e a comunidade desatendidos.

A cidade de Penedo¹⁷ foi contemplada com o maior número de ações¹⁸ do PAC-CH em Alagoas localizadas em diversos pontos do centro, conforme Figura. 3. Apesar

17 Penedo tem uma população de 60.378 pessoas, com uma média salarial de 1,9 salários mínimos. Em relação a dados urbanos apresenta 30% de esgotamento. Dados: IBGE. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/al/penedo/panorama>>. Acesso em 07 fev. 2018.

18 Relação dos projetos e ações previstos para Penedo/AL: Restauração do Theatro Sete de Setembro; Restauração do Cine Penedo; Restauração do Casarão do Montepio dos Artistas; Restauração do Círculo Operário - Escola de Santeiros; Restauração do Casarão da Biblioteca de Penedo; Restauração dos galpões da orla do rio - implantação da Escola Náutica, Oficina e Marina Pública; Restauração do Chalet dos Loureiros - Implantação do Centro de Referência do São Francisco; Requalificação urbanística do Largo de S. Gonçalo; Recuperação do Cais da Marina de Penedo.



de ter havido oficinas com a comunidade para levantar as potencialidades e deficiências da cidade e apontar ações para elaboração dos Planos de Ação, o que prevaleceu na escolha dos projetos a serem contemplados no programa foi o resultado de um estudo de viabilidade econômica, contratado pela Superintendência do IPHAN-AL para implantação de um Centro de Convenções a céu aberto na cidade, aproveitando vários espaços com auditórios além do potencial turístico de Penedo. Mais uma vez o turismo aliado ao patrimônio cultural como vetor de desenvolvimento das cidades históricas, tal como em experiências anteriores. Nesse caso a aposta é no turismo cultural, de negócios e náutico, este com a implantação de uma escola náutica, oficina e marina pública.

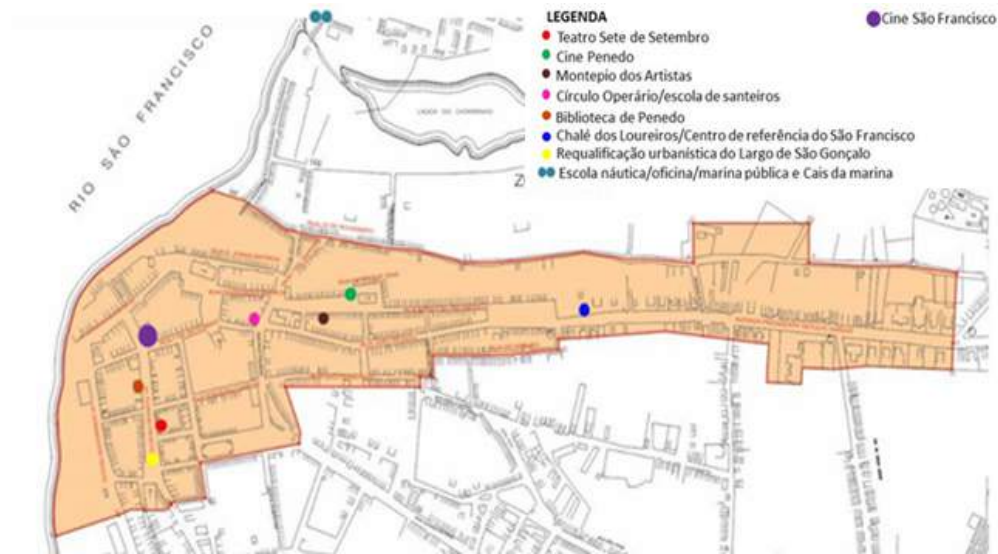
A maioria dos projetos contemplados no PAC-CH em Penedo é para edificações com auditórios, que sejam capazes de realizar reuniões temáticas do Centro de Convenções, sendo a plenária a realizar-se no auditório do Cine São Francisco, que se encontra desativado desde a década de 1990 e conta com quase mil assentos. Para tal a participação da Prefeitura foi de grande importância ao realizar um comodato com o proprietário do cinema, além de captar recurso do Ministério do Turismo para realização da obra de restauração. Atualmente o cine São Francisco também está em obras sob a responsabilidade da prefeitura da cidade.

Já foram entregues à comunidade penedense algumas obras, as quais atenderão ao Centro de Convenções, mas também aos moradores da cidade. São elas: a Biblioteca Pública, que continua com seu uso principal; o Círculo Operário onde também funcionará uma escola de santeiros, ofício tradicional de Penedo; o Montepio dos Artistas, que desenvolve um importante trabalho social, ensinando música para crianças e jovens gratuitamente; os galpões da orla do rio São Francisco para implantação de uma escola náutica, oficina e marina pública; e o Teatro Sete de Setembro. Estão em execução o Chalé dos Loureiros para implantação de um centro de referências do São Francisco, o cais da Marina e o Largo da Igreja de São Gonçalo, com previsão de entrega para fevereiro de 2018. O Cine Penedo ainda não teve o orçamento aprovado pela diretoria do PAC-CH.

O Largo de São Gonçalo também teve seu projeto apresentado à comunidade, mas somente após o início das obras. A área de intervenção é a principal via comercial da cidade e as obras estavam causando muitos transtornos aos comerciantes e usuários, o que motivou a apresentação do projeto, tendo sido um momento importante para esclarecer muitas questões.



Figura 3: Mapa do polígono de tombamento federal e as ações do PAC-CH



Fonte: IPHAN/AL

No caso de Marechal Deodoro, as dinâmicas urbanas podem ser pouco afetadas pelas ações do PAC-CH, pois os projetos não foram concebidos de forma integrada. Não se percebe de que forma os novos largos revitalizados e as igrejas restauradas possam contribuir com a promoção do desenvolvimento econômico e social, sustentabilidade e qualidade de vida para os cidadãos deodorenses, um dos principais objetivos do programa. Já o PAC-CH em Penedo pode sim transformar totalmente a dinâmica da cidade, caso o Centro de Convenções efetivamente venha a se concretizar.

O PAC-CH também previa o financiamento para recuperação de imóveis privados, e Penedo foi um dos exemplos de sucesso do programa Monumenta, tendo sido realizados 21¹⁹ contratos com moradores e usuários da área tombada. Uma vez que havia incentivo a adaptações de imóveis para geração de renda, o programa de recuperação de imóveis privados poderia envolver mais o cidadão penedense nessa nova dinâmica que a cidade está prestes a receber, podendo este se sentir estimulado a participar do processo. Entretanto, o programa de financiamento para recuperação de imóveis privados não se concretizou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do PCH (1973-1983) ao PAC-CH os desafios de tornar a preservação do patrimônio cultural edificado sustentável do ponto de vista socioeconômico permanecem e são ainda agravadas pelas dinâmicas mercadológicas que capturam os patrimônios (materiais e imateriais), o que significa correr o risco de promover eventuais esvaziamentos de seus

19 Recuperação de Imóveis Privados em Centros Históricos/ organizadora, Érica Diogo. – Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2009. 304 p. : il. ; 23 cm.



significados sociais. Face à diversidade das cidades brasileiras e às grandes demandas existentes é possível questionar até que ponto a pulverização de recursos consegue de fato equacionar os problemas dos centros históricos principalmente naqueles de maior porte.

Das intervenções e projetos desenvolvidos em Alagoas que abrangeram as cidades de Marechal Deodoro e Penedo, percebe-se a permanência da compreensão de que a participação social ocorre apenas na fase final de forma a apresentar as propostas desenvolvidas. Outra questão perceptível principalmente no caso de Penedo foi o privilégio do incentivo ao turismo em detrimento das necessidades locais.

Diante da grande complexidade que é intervir nas cidades, a urgência colocada para o campo da preservação é a elaboração de diagnósticos mais atentos às necessidades locais incluindo os moradores na etapa de desenvolvimento das ações. Tais estudos devem considerar as dinâmicas urbanas existentes de forma que as destinações sejam coerentes com a realidade existente. A concretização dessa etapa prévia ao desenvolvimento dos projetos pode contribuir para se constituir como um contraponto às forças mercadológicas que incidem sobre as intervenções.

Como política pública, o PAC-CH promoveu uma aproximação maior entre as esferas federal e municipal na preservação do patrimônio cultural. Não obstante, verificam-se entraves que precisam ser superados para se obter maior efetividade e sucesso na política. O incentivo para se operar o desenvolvimento local requer atenção maior ao papel e às responsabilidades dos municípios na agenda do PAC-CH; não se trata apenas de transferência de recursos financeiros para embelezamento de imóveis históricos, mas uma política de gestão integrada, onde os interesses municipais, sobretudo se pautados na efetiva participação comunitária nos processos de decisão sobre os projetos e ações a serem implantados, devem ser ponto de partida e objetivo precípua da atuação dos órgãos de preservação. Nesse sentido, o Iphan deve se aperfeiçoar enquanto órgão articulador junto aos demais envolvidos nas parcerias, com o fito de criar uma agenda contínua de ações que gerem, a partir do Programa, desenvolvimento com sustentabilidade e garantia da participação social.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc - Iphan, 2005. 296 p.

IPHAN. *PAC Cidades Históricas: patrimônio, desenvolvimento e cidadania*. Brasília: IPHAN, 2009. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/mg/noticias/detalhes/2610/pac-cidades-historicas-governo-lanca-programa-diferenciado-com-investimento-na-area-cultural>>. Acesso em 28 jan. 2018.

MENESES, U. T. B. D. A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, V. H., et al. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: IPHAN, 2006. p. 240.

POZZER, M. R. O. *Políticas públicas para o patrimônio cultural na América Latina: a experiência brasileira e equatoriana e o papel do Banco Interamericano de Desenvolvimento*. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANT'ANNA, M. *Da cidade-monumento à cidade-documento: A trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)*. 1995. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

_____. *A cidade- atração: a norma de preservação dos centros urbanos no Brasil dos anos 90*. 2004. 399 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: <<http://www.ppgau.ufba.br/node/275>>. Acesso em: 27 jan. 2018



OS PASSOS DO PATRIMÔNIO: VISITAÇÃO PÚBLICA NO IPHAN, O CASO DA SUPERINTENDÊNCIA DO ESPÍRITO SANTO

*Maria Helena Soares Arnaud¹
Luciane Freitas da Silva²*

RESUMO: Este artigo propõe analisar as motivações e necessidades de se implantar uma política pública voltada para o atendimento institucional ao público nas visitas às Superintendências do Iphan, utilizando como estudo de caso, a unidade do Espírito Santo. Para isso, foi utilizado um questionário como metodologia com o objetivo de diagnosticar, junto aos funcionários, o impacto que as visitas públicas geravam no ambiente de trabalho, destacando nesse artigo a questão sobre sugestões de ações educativas. Sua finalidade é apreender qual a percepção desse público sobre a importância de conhecer o serviço realizado naquele espaço, que pode ser considerado turismo cultural e turismo cívico, e o impacto dessas práticas no que tange a missão do Órgão que compete a preservação, manutenção e propagação do Patrimônio Cultural Brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Política pública, Patrimônio cultural, Turismo cultural.

OS PASSOS DO PATRIMÔNIO: VISITAÇÃO PÚBLICA NO IPHAN, O CASO DA SUPERINTENDÊNCIA DO ESPÍRITO SANTO.

“Acredito que o papel do Iphan junto à comunidade é desconhecido. Poucos nichos da comunidade sabem da sua existência. Comecei a conhecer o Iphan como Instituição essencial para a comunidade quando comecei a trabalhar nele”.³

1 Graduada em Administração – Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Programa de Especialização Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PEP/MP/IPHAN). helena.arnaud1@gmail.com. (Autora).

2 Graduada em História – Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Programa de Especialização Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PEP/MP/IPHAN). luciane.historia@gmail.com. (Co-autora).

3 Resposta da servidora Maria Dirce Pereira de Oliveira quando questionada sobre “Qual o papel do Iphan junto à Comunidade, para você?” durante a pesquisa do II Produto das Práticas supervisionadas do Mestrado Profissional/PEP, que representa o que considera ser uma problemática quanto a relação entre a identidade, a cultura institucional e a imagem que o órgão pretende divulgar ao público.



A intenção de elaboração desse artigo surgiu a partir da análise dos questionários aplicados ao público interno (todos os funcionários: servidores, terceirizados, estagiários e alunos do PEP), que estão lotados na Superintendência do Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - no estado do Espírito Santo. Esses questionários foram utilizados como metodologia na pesquisa realizada para elaboração do II produto das práticas supervisionadas, elaborado em novembro de 2017, como uma das atividades requisitadas pelo PEP – Programa de Especialização em Patrimônio - Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural inserido no Iphan.

Com a aplicação dos questionários que visavam diagnosticar o impacto das visitas no ambiente de trabalho, uma das questões respondidas, foi a seguinte: *“Se você fosse convidado a criar uma atividade educativa na Superintendência, o que proporia?” e ainda, “para qual público, interno, externo ou ambos?”*. Essa questão servirá de base para produção deste artigo. A partir das respostas apresentadas pelo grupo pesquisado, pretende-se analisar algumas sugestões que podem ser viáveis e implantadas como Política Pública voltada para o atendimento em um órgão do Patrimônio Cultural dentro das Unidades Administrativas do Iphan. Cabe ressaltar que há várias possibilidades de abordagens nestes atendimentos, e pretende-se mencionar algumas delas, o que não inviabiliza agregar outras ferramentas e metodologias em sua implementação ou após sua avaliação.

A Superintendência do Iphan no Espírito Santo está localizada, no Centro histórico da capital, este fator insere o edifício na rota de visitação pública. Seja através de alunos buscando informações mais precisas a respeito do patrimônio cultural, dos bens materiais e imateriais e seus conceitos, seja através de visitação turística, tendo em vista que o roteiro do centro histórico propicia ao turismo cultural. O Iphan ES sempre atendeu ao público externo, principalmente estudantes, com relação a temática do patrimônio e de bibliografia específica, sem que isso fosse uma política institucional, normatizada e oficial. Nenhuma das Superintendências possui uma política pública implantada com relação às visitas em suas Unidades Administrativas, seja ela em espaço tombado ou não, nem tão pouco existe orientação administrativa para tal prática. Cada local de trabalho estabelece (ou não) suas diretrizes informais, a partir de seu entendimento e suas condições gerenciais de pessoal disponível.

Vale ressaltar que as visitas na unidade do Espírito Santo acontecem sem horário ou dias estipulados, não tem aviso prévio e ocorrem durante o expediente de trabalho, ocasionando em alguns momentos, choques de interesses ou necessidades entre os visitantes e os funcionários que ali se encontram desempenhando suas funções cotidianas, em trabalhos que necessita muitas vezes um nível elevado de concentração. Esses encontros entre público e funcionários, muitas vezes requer deste último, respostas



rápidas sobre suas funções ou sobre ações de seu setor, sem que haja qualquer preparo para atender o público.

Para propor uma Política Pública de tal tema, que absorve questões como as relações do turismo cultural com patrimônio cultural, conceitos de ação educativa com educação patrimonial e as possibilidades de discurso de um lugar que conta história com um lugar que preserva memória, pontuaremos as etapas de elaboração de uma nova possibilidade de políticas públicas, pois de acordo com o pesquisador Enrique Saravia, “Cada política pública passa por diversos estágios. Em cada um deles, os atores, as coalizões, os processos e as ênfases são diferentes” (SARAVIA, 2006, p. 28). E são essas diferenças que podem definir uma estratégia ou extingui-la por completo. Os atores envolvidos podem se identificar ou serem os primeiros a boicotá-la. E uma das propostas de abordagem prevê justamente a interação e a aproximação entre o público interno e externo como possibilidade de sucesso.

O LOCAL COMO PONTO DE PARTIDA

No caso do Espírito Santo, a casa sede da Instituição é um bem tombado desde 1967⁴, que representa uma edificação histórica do século XIX, expressão cultural material, onde a apreciação visual das suas formas e características seculares são hoje, o principal foco da visitação. Ao abrigar uma instituição pública que há 81 anos realiza as políticas públicas preservacionistas do patrimônio cultural, pretende-se que estabeleça uma conexão maior com a comunidade, seja local ou visitante. A sua trajetória estabelece com o lugar uma relação de pertencimento não só por estar dentro de um centro histórico, um local de Turismo Cultural, muitas vezes utilizado ou tratado como forma de fruição do patrimônio cultural com intensão mercadológica, mas também por ser integrante da história, e por ser um lugar de memória institucional, através de conceitos, conhecimentos, identidades, ofícios, estabelecendo diretrizes para a preservação cultural do país.

Conforme abaixo no mapa dos pontos históricos e turísticos de Vitória, a figura 34, contida na legenda do referido mapa, representa o casario colonial à Rua José Marcelino, no qual o Iphan faz parte. Estando assim, inserido no Projeto Turístico da Cidade de Vitória. Percebe-se que a localização da Sede no Centro Histórico como parte de um guia distribuído oficialmente influencia no fluxo de pessoas, contribuindo para a heterogeneidade do tipo de visitação que a casa recebe.

4 Inscrito no Livro de Tombo Histórico desde 1967. Processo número: T-787/1967.



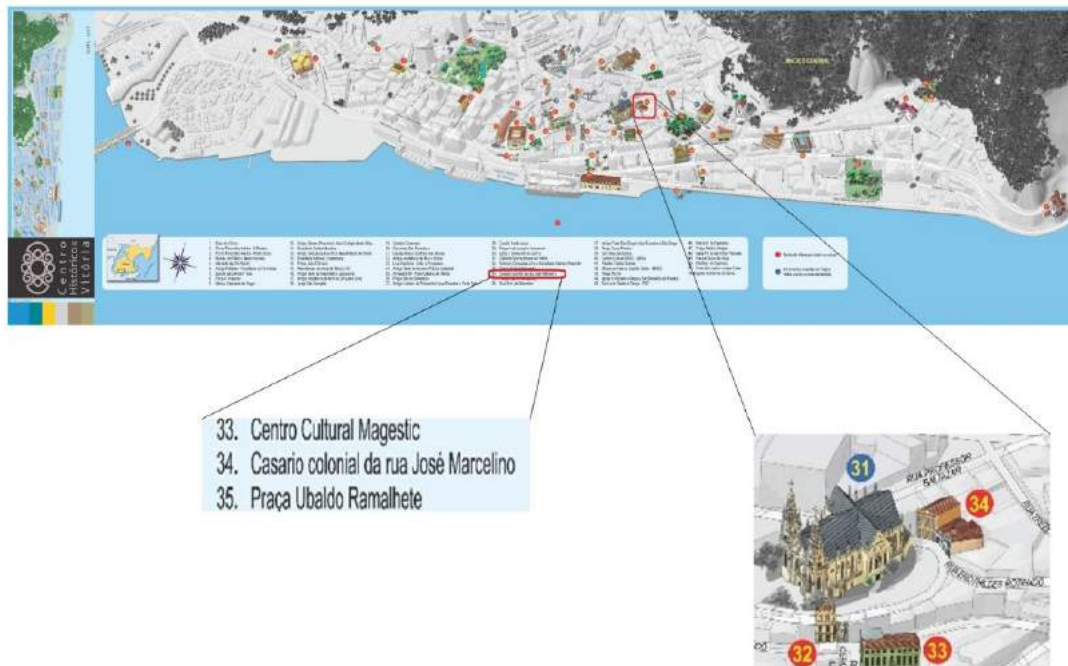


Figura 1 - Mapa dos pontos históricos e turísticos da cidade de Vitória. Fonte: Prefeitura Municipal de Vitória. Disponível em: http://www.vitoria.es.gov.br/arquivos/20120712_mapa_centro_historico.JPG. Acesso em 31 de Janeiro de 2018.

Quem é esse público? O que ele pretende conhecer com a visita? Será que a instituição precisa ofertar o que ele pretende consumir ou criar uma demanda a partir de sua necessidade de divulgação das suas ações? Há uma mensagem a ser divulgada?

A IMAGEM INSTITUCIONAL

Na pesquisa realizada com os funcionários, também foi percebido que a maioria dos entrevistados, seja servidor ou não, não sabia exatamente o papel do Iphan como órgão federal. E ao responderem, em um dos questionamentos, sobre a importância da visitação do público externo à instituição e o que deveria abranger esta visita, foi observado que a principal preocupação dos funcionários era o de “divulgar o trabalho do Iphan”, de “passar pra sociedade” o que o “Iphan faz”. Um dos colaboradores inclusive mencionou com certa indignação que “no escritório da terceirizada ninguém sabe o que o Iphan faz...” e completou “eu mesmo não sabia até entrar aqui”. Percebe-se com essa fala, que as pessoas que trabalham na instituição, não gostam que outras não saibam “o que é o Iphan”. E essa postura é recorrente, pois muitas vezes o visitante realmente não sabe o que é a instituição, cabendo ao atendimento informar qual efetivamente é o papel do órgão e o trabalho que as pessoas desenvolvem naquele espaço físico. Por



outro lado, as mesmas pessoas que responderam que se incomodam com a falta de informação dos visitantes, também não souberam dizer em outra pergunta, o que cada área do Iphan desenvolve. Sugeriu-se que escolhessem uma ou duas áreas e dissertassem sobre a atuação dessas áreas, e muito raramente, os entrevistados tinham noção exata do papel daquele setor, apesar de acharem que suas respostas estavam corretas. Desta maneira, percebe-se que a imagem institucional não está de acordo com a identidade institucional⁵.

O PATRIMÔNIO E O TURISMO CÍVICO

A Prefeitura Municipal de Vitória mantém uma ação educativa, chamada Projeto Visitar. Este projeto, iniciado em 2006, após debates e construções com outros órgãos governamentais e instituições de ensino, teve como objetivo, de acordo com o site da Prefeitura de Vitória:

Promover e consolidar o Centro Histórico de Vitória. Para isso, transforma a visitação ao patrimônio e o incentivo à cultura das comunidades locais em uma oportunidade de levar os moradores e turistas a conhecer os símbolos e bens que os povos construíram ao longo dos tempos. (PROJETO VISITAR).

O programa faz parte de um Projeto de “requalificação do Centro Histórico de Vitória” e de acordo com a Prefeitura Municipal, são ações voltadas para o fomento do turismo histórico cultural da Capital, onde o atendimento turístico nos locais determinados, são realizados por monitores que estudam o curso de turismo ou guia de turismo. Os monitores estão distribuídos em sete monumentos considerados históricos, são eles: a Catedral Metropolitana de Vitória, o Convento de São Francisco, a Igreja do Rosário, a Igreja de São Gonçalo, a Capela de Santa Luzia, o Convento do Carmo e o Theatro Carlos Gomes. Conforme pode ser identificado e conhecido no site da Prefeitura⁶.

O turismo, segundo a Organização Mundial do Turismo (OMT) é “a atividade do viajante que visita uma localidade fora de seu entorno habitual, por período inferior a um ano, e com propósito principal diferente do exercício de atividade remunerada por entidades do local visitado” e, a relação dele com a cultura “não pode ocorrer sem

5 Para Torquato “por identidade, deve-se entender a soma das maneiras que uma organização escolhe para se identificar perante seus públicos” e que “imagem, por outro lado, é a percepção da organização por aqueles públicos” e complementa que “a imagem é a sombra da identidade. Quando a identidade não é fixada de maneira adequada, a sombra é muito tênue”.

6 <http://www.vitoria.es.gov.br/cidade/visitar-vitoria>. Prefeitura Municipal de Vitória. Acesso em 31 de janeiro de 2018.



a necessária compreensão das formas de caracterização e estruturação pertinentes ao seguimento” (MINTUR 2010, p. 11). Ainda de acordo com o Min. Tur.:

O desenvolvimento desse tipo de turismo deve ocorrer pela valorização e promoção das culturas locais e regionais, preservação do patrimônio histórico e cultural e geração de oportunidades de negócios no setor, respeitados os valores, símbolos e significados dos bens materiais e imateriais da cultura para as comunidades.

O que define o Turismo Cultural “é a motivação em torno de temas da cultura” (Min. Tur. 2006). O início das viagens, voltadas para o interesse cultural nasceram na Europa, na época do renascimento italiano. Inspiradas nessas viagens, surgiu o *Grand Tour*, que consistia em uma viagem de estudos, de longa temporada, em diferentes cidades europeias, voltadas para a cultura de jovens aristocratas, nobres e burgueses. Ainda segundo o Ministério do Turismo, “existem formas de expressão da cultura que são classificadas em áreas de interesse específico e que geram demandas de viagem com motivação própria, mas se configuram dentro da dimensão e caracterização do Turismo Cultural” (2010, p. 17), dentre elas encontramos o Turismo Cívico:

O Turismo Cívico ocorre em função de deslocamentos motivados pelo conhecimento de monumentos, acompanhar ou rememorar fatos, observar ou participar em eventos cívicos, que representem a situação presente ou da memória política e histórica de determinados locais (Min. Tur. 2010, p. 16).

Pode-se então dizer que a visitação realizada no Iphan do Espírito Santo, quando praticados por turista é um Turismo Cultural, que se for voltado para a visitação do espaço físico, com vistas a conhecer mais sobre patrimônio cultural, está na modalidade de Turismo Patrimonial, entretanto, se for para conhecimento das práticas institucionais, das atividades funcionais, das aplicações legais e das políticas públicas implantadas ou desenvolvidas pelo órgão público, bem como, quais são os bens tombados e como se dá o processo de elaboração e os critérios para preservar e salvaguardar um bem após tombá-lo, reconhece-lo ou registrá-lo, trata-se de Turismo Cívico.

As primeiras menções ao patrimônio, através do turismo, ocorreram na década de 1960, com a criação da Comissão Brasileira de Turismo (Combratur), que conforme Aguiar (AGUIAR, 2008, p.74), tinha no estatuto de sua criação, a classificação dos “patrimônios naturais e outros motivos semelhantes” como atrações turísticas, relacionando cultura e turismo. Já no campo do Patrimônio, há as Cartas Patrimoniais, que a historiadora Cláudia Leal cita como um dos primeiros exemplos de relação turismo e patrimônio, a “Recomendação de Paris, elaborada durante a Conferência Geral da Unesco em 1962”, onde avalia que



[...] o crescimento urbano desordenado, à especulação imobiliária, à crônica falta de recursos destinados à cultura e à preservação do patrimônio cultural, aos poucos recursos humanos empregados nessa área, e a pouca especialização dos técnicos responsáveis por este campo.

Esses são fatores que ameaçam as paisagens e sítios históricos, (LEAL, 2014, p. 201). Entretanto, apesar das Cartas Patrimoniais e das demais medidas internacionais⁷ que se seguiram a levantar as consequências perigosas de ações que visam o Patrimônio como consumo de massa, foi se criando a partir deste período, um discurso generalizado entre os gestores do patrimônio, defendendo o “desenvolvimento turístico nos conjuntos urbanos como a principal alternativa capaz de gerar os recursos necessários para a manutenção e conservação dos bens móveis, imóveis e conjuntos urbanos”, como uma via de “auto sustentabilidade (AGUIAR, 2008, p. 73). O que evidenciamos então mais de uma década de exploração econômica destes sítios urbanos, sem a inclusão da população do entorno ao sítio, como protagonista da história local, criando consequências negativas e muitas vezes nefastas deste turismo predatório.

Com a implantação da nova Constituição Federal no ano de 1988, a partir do art. 216⁸, que reconhece os bens intangíveis como patrimônio cultural e a instituição adquire um olhar voltado para os detentores dos saberes e fazeres como próprios escritores de sua história, esse processo de requalificação dos centros históricos tem buscado a comunidade como aliado e protagonista da história. Para o morador, ou o visitante de regiões adjacentes, conhecer a história da sua cidade pode ser a busca de suas raízes, de sua “(re)identidade.”

Maria Tereza Paes ao analisar as trajetórias dos patrimônios culturais, indica que para uma valorização econômica local de sítios históricos, deve-se “estar mais atentos às disputas de interesses em relação ao valor cultural e turísticos dos lugares, assim como deixarmos para trás as análises mais puristas sobre a preservação patrimonial”, pois o que se observa nos últimos tempos é a “turistificação do patrimônio cultural”, onde as políticas públicas vem se apoderando “da cultura como recurso econômico,

7 Conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo e Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Turismo Internaciona, ambas de 1963; Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (1964); 13ª e 14ª Reuniões da Conferência Geral da Unesco (1965); 72ª Reunião do Conselho Executivo da Unesco (1966); 4ª Conferência das Comissões Nacionais no Hemisfério Ocidental (1967); Assembléia Geral de União Internacional das Organizações Oficiais de Turismo (1967); Reunião sobre Conservação e Utilização de Monumentos e Lugares de Interesse Histórico e Artístico – Organizado pela Organização dos Estados Americanos (1967); Recomendação da Unesco (1968); (LEAL, Claudia, p. 204, 205)

8 Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...].



como ideologia política e como normatização do território” (PAES, 2015, p. 116), provavelmente cabendo às instituições de preservação do patrimônio, estabelecer uma relação destes locais de patrimônio com a comunidade identitária local, procurando não transformar o espaço de memória, em um espaço de ideal imaginário. A autora Cláudia Leal inclusive afirma que “o reconhecimento gerado pela inscrição de bens culturais e naturais na lista do Patrimônio Mundial, teve e continua tendo importantes consequências para a expansão do turismo” (LEAL, 2014, p. 209). Se por um lado ele gera fonte de rendas com hospedagem, transportes, alimentação, comércio, ele também divulga a importância do bem cultural para a humanidade, e indo mais além, de acordo com a autora, os turistas, independentemente de sua intenção ao visitar os pontos históricos, pode estabelecer uma forte ligação entre monumentos naturais e culturais.

As relações sociais em que estes são inseridos durante qualquer visita, a historicidade daquele bem a ser visitado, as construções e produtos humanos com que entram em contato em suas viagens, tudo isso aproxima patrimônio natural e cultural, a ponto, inclusive, de o campo do patrimônio vir cada vez mais adotando uma noção muito cara à Geografia: a Paisagem Cultural (LEAL, p. 225).

AS AÇÕES PROPOSTAS

A maioria das sugestões apresentadas pelos respondentes relacionam o conhecimento interno acerca do Patrimônio e da identidade e missão da instituição com a apresentação externa dessas informações. Tem-se como princípio que para qualquer ação educativa, os funcionários devam participar, ativamente, na construção dessas ações junto com a comunidade local e com seus visitantes. As ações vão além do conceitual básico, elas pretendem explorar a história local e seu entrelace com a história institucional. Um elenco de vinte e quatro sugestões que se desdobram em várias ações foram propostas pela equipe de funcionários. Algumas das propostas apresentadas:

- Palestras, debates com os públicos interno e externo;
- Exposições temáticas e visitação orientada em dias determinados, eventos mensais ou bimestrais, como palestras, atividades lúdicas para o público infanto-juvenil;
- Oficinas em parceria com os detentores (oficina de panelas de barro, ou dança com o jongo, ou ainda a capoeira, etc.);



- Seriam oficinas e exposições. As oficinas seriam abertas para o público interno também, enquanto que as exposições permaneceriam, por um tempo na Superintendência;
- Folder sobre o Iphan e a televisão para falar dos assuntos do Iphan;
- Proporia uma visita guiada com um roteiro pré-estabelecido e padrão para todas as visitas, com uma apresentação inicial da Instituição, expondo sua missão e visão e depois passaria por cada área de atuação para que o servidor fizesse uma explanação sobre as especificidades de sua área;
- Exposições, seminários e atividades entre as áreas internas para construir ações educativas.

Para a implantação dessas propostas, temos que definir o que são Políticas Públicas e quais as etapas que se pretende vencer para a implantação de uma nova política pública de atendimento ao órgão público.

POLÍTICAS PÚBLICAS APLICADAS NO PATRIMÔNIO

Pode-se considerar Políticas Públicas:

um sistema de decisões públicas que visa ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social, por meio da definição de objetivos e estratégias de atuação e da alocação dos recursos necessários para atingir os objetivos estabelecidos (SARAVIA, 2006, p. 25).

Objetivos institucionais estabelecidos, a fim de minimizar os riscos de implantação da política e com o intuito de absorver as experiências individuais, esses objetivos e metodologias a serem utilizadas requer estabelecer um diálogo com os consumidores da política a ser implantada. “O principal foco analítico da política pública está na identificação do tipo de problema que a política pública visa corrigir” (SOUZA, 2006, p. 21) e ainda segundo a autora, entender os modelos e teorias políticas contribui também para o entendimento do “problema para o qual a política pública foi desenhada, seus possíveis conflitos, a trajetória seguida e o papel dos indivíduos, grupos e instituições que estão envolvidos na decisão e que serão afetados pela política pública.” (SOUZA, 2006, p. 21).

Como não há uma prática institucionalizada e cada região tem uma cultura institucional distinta, há que se estabelecer parâmetros mínimos acerca da identidade



institucional para se criar a imagem. Saravia alerta que “Em toda política pública, as instituições desempenham um papel decisivo. Com efeito, delas emanam ou elas condicionam as principais decisões. Sua estrutura, seus quadros e sua cultura organizacional são elementos que configuram a política. As instituições impregnam as ações com seu estilo específico de atuação” (SARAVIA, 2006, p. 33). O que justifica os diferentes resultados e até mesmo as formas de aplicação e seus ajustes. Pois “o formato concreto delas dependerá de cada sociedade específica” (SARAVIA, 2006 p. 28).

As etapas envolvidas na elaboração de uma política pública, se inicia quando os diferentes autores coincidem no conceito geral e nas características essenciais das políticas públicas. O formato concreto delas dependerá de cada sociedade específica. O estágio de maturidade de cada uma delas contribuirá, ou não, para a estabilidade e eficácia das políticas, para o grau de participação dos grupos interessados, para a limpidez dos procedimentos de decisão.

De acordo com Saravia (2006) o processo de elaboração de uma Política Pública passa por sete etapas primordiais, inicia-se com uma **Agenda**, transformando o problema em um “estudo do problema identificado; **Elaboração**, nessa etapa identifica-se e delimita-se o problema, há que se determinar as alternativas para solucionar o problema, a terceira etapa, refere-se a **Formulação**, em que se deve considerar todas as possibilidades apresentadas e após a análise, decide-se a(s) ação(ões) que mais se adequam às condições e viabilidades legais, financeiras e administrativas, com suas devidas justificativas. A quarta etapa refere-se a **Implementação**, esse é o momento de efetivar o que foi descrito e também de aplicar os recursos recursos disponíveis para que viabilize a próxima etapa, que será a **Execução** da política pública, o momento de se colocar em prática efetiva a política, é a sua realização. Daí em diante, cabe aos gestores da política, **acompanhar** o processo, que compete a sexta etapa, ela não pode se esgotar na execução, é preciso acompanhar e constantemente passar por **avaliações**, essa última etapa ocorre para mensurar os efeitos que a política pública produziu na sociedade, entretanto, percebe-se que esta avaliação deve perpassar por todo o processo da construção da política e não uma última etapa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura das sugestões apresentadas, ficou evidenciado que a Instituição Pública que trata de políticas públicas para o patrimônio constrói sua identidade sem critérios bem definidos, por seu caráter diversificado, ao mesmo tempo é uma e são várias. O fato de existir representações regionais em cada um dos estados brasileiros contribui para que surjam diferenças culturais. Dessa forma, a identidade própria da instituição, muitas vezes não fica manifesta para o próprio funcionário, comprometendo a imagem



que o órgão adquiere frente a sociedade em geral. Por outro lado, não será porquanto cada ator envolvido observa-a sobre a ótica que lhe é conveniente.

A instituição pública ao qual debruçamos a análise nesse artigo é uma autarquia do Governo Federal, subordinada ao Ministério da Cultura, com problemas evidentes de efetivação de políticas públicas. Um dos problemas iminentes na instituição consiste na falta de mão de obra especializada, capacitada e disponível para receber turistas no espaço das superintendências, seja com interesse no turismo patrimonial ou cívico. No caso do Espírito Santo, esse primeiro fator não impossibilita receber os turistas e/ou pesquisadores interessados no acervo ou na história da instituição, mas, conta com a disposição de um funcionário/servidor que se empenha para que tais atividades sejam realizadas cotidianamente. O que foi identificado através do questionário aplicado é que embora não se tenha tempo disponível para realizar um trabalho voltado para educação patrimonial na instituição, muitos se prontificaram a dispor de parte de seu tempo de trabalho para que esse objetivo seja alcançado.

Um segundo fator que as unidades da instituição precisam superar é a falta de comunicação entre as áreas da própria unidade. Quando do conhecimento da proposta de trabalho, realizada por Fernanda Biondo, da Superintendência do Iphan em Pernambuco, a autora percebeu que “a falta de comunicação interna foi enfatizada por quase todos os entrevistados como fator de dificuldade na rotina de trabalho da instituição” (BIONDO, 2016, p.161) o que também foi percebido em quase todas as falas na Superintendência do Espírito Santo, e que possivelmente vem a ser um problema na Instituição. Tanto no Espírito Santo, quanto em Pernambuco, as pessoas apontaram o desconhecimento das áreas e a falta de diálogo como pontos negativos. Nesse sentido, em consonância com o pensamento de Enrique Saravia (2006) somente com a maturidade da instituição nesse âmbito para se atingir a eficácia e estabilidade das políticas públicas.

Contudo, é possível perceber o esforço do Iphan ES em atender as demandas no que tange ao tráfego turístico que cerceia a casa em que a unidade está lotada. Considerando as sete etapas das políticas públicas apresentadas nesse artigo, podemos inculir que o processo de maturidade na instituição está em construção. A carência de atender de uma forma mais organizada e especializada já foi considerada por alguns funcionários da superintendência, o que outrora era um problema está se transformando em objeto de estudos gerando debates e discussões. A identificação da necessidade de se pensar uma forma de melhor elaborar e organizar essas visitas mostram a importância que os funcionários dão a essa atividade, seja para a melhor informação do turista, ou para que o funcionário não seja surpreendido pelos visitantes e espontaneamente tenha que falar sobre as atividades que desenvolve na instituição.

De certa forma a superintendência não deixa de receber nem turistas, nem pesquisadores por existir falhas nas etapas de sua execução, contudo após o questionário



aplicado pela servidora Maria Helena Arnaud e posterior apresentação dos resultados, ficou nítido o interesse dos funcionários em se dedicar para que essa política pública seja praticada de forma aprimorada e padronizada, tanto para demonstrar a seriedade da instituição quanto para melhorar a fruição do conhecimento adquirido pelos visitantes.

Ou seja, diferente de uma ação proposta para discutir os conceitos de patrimônio, as formas de apropriação das identidades, as políticas públicas já existentes e todo um leque de propostas coletivas, e que é necessário realizar, o que está sendo sugerido é a elaboração de uma política básica sobre a própria instituição, sua criação, as áreas que lhe são competentes, a formação da mão de obra e as dificuldades e expectativas na elaboração, no acompanhamento e na difusão desse trabalho. E de forma sistemática, difundir às regionais a metodologia desse atendimento, propondo com esta iniciativa, formar uma identidade forte e clara, mesmo plural, mas focada em aproximar o histórico do patrimônio cultural com as identidades que estão se formando ao longo do processo de construção desse patrimônio e das mudanças que vem ocorrendo nas referências culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Leila Bianchi. O IPHAN e o desenvolvimento turístico nos conjuntos urbanos preservados In: *Patrimônio: práticas e reflexões*. Rio de Janeiro: IPHAN, Copedoc, 2008, v. 2, p. 71-88. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/MesProfPat_PraticasReflexoes_2_m.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2017.

BIONDO, Fernanda Gabriela. *Desafios da Educação no campo do Patrimônio Cultural: Casas do Patrimônio e redes de ações educativas*. 2016. Dissertação (Mestrado em Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio) Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DF. Disponível em: <http://repep.fflch.usp.br/sites/repep.fflch.usp.br/files/u5149/Fernanda-Biondo_Disserta%C3%A7%C3%A3o-completa.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2017.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm.



ESPÍRITO SANTO. Governo do Estado. *Mapa centro histórico de Vitória*. Vitória, 2015. Mapa Centro Histórico. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/arquivos/20160315_mapa_do_centro_historico.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

LEAL, Claudia Baeta; TEIXEIRA, Luciano dos Santos; CHUVA, Márcia Regina Romero. *Patrimônio Cultural*: v. 2. Rio de Janeiro: Cecierj, 2014.

LOBATO, Lenaura. Algumas considerações sobre a representação de interesses no processo de formulação de políticas públicas. In: SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete (org.). *Políticas públicas*: coletânea. v. 1. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2006. Disponível em: http://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/1253/1/cppv1_0403_lobato.pdf. Acesso em: 16 nov. 2017.

MEDINA, Anamaria Vaz de Assis. Modelos e lentes: uma discussão sobre a análise da implementação de políticas públicas. *Análise e Conjuntura*, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, v. 2, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 1987. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=72728>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico. Coordenação-Geral de Segmentação. *Turismo cultural*: orientações básicas. 3. ed. Brasília-DF: Ministério do Turismo, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/tu000019.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2017.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Secretaria Nacional de Programas de Desenvolvimento de Turismo; Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Relações Internacionais. Coordenação-Geral de Relações Multilaterais. *Estudos da competitividade do turismo brasileiro*: o turismo cultural no Brasil. Brasília-DF: Ministério do Turismo, 2007. Disponível em: <https://www3.eco.unicamp.br/neit/images/stories/arquivos/O_TURISMO_CULTURAL_NO_BRASIL.pdf>. Acesso em: 12 de nov. 2017.

PAES, Maria Tereza Duarte. Trajetórias do patrimônio cultural e os sentidos dos seus usos em Paraty (RJ). *Resgate - Rev. Interdiscip. Cult.*, Campinas, v. 23, n. 2, p. 105-118, jul./dez. [30] 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645810>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

SARAIVA, Enrique. Introdução à Teoria da Política Pública. In: SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete (org.). *Políticas públicas*: coletânea. v. 1. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2006. Disponível em: <http://www.enap.gov.br/documents/586010/601525/160425_coletanea_pp_v1.pdf/ee7a8ffe-d904-441f-a897-c4a2252a2f23>. Acesso em: 05 nov. 2017.

SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias* [online]. Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45. ISSN 1517-4522. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16>>. Acesso em: 15 nov. 2017.



SUBIRATS, Joan. Definición del Problema. Relevancia pública y formación de la agenda de actuación de los poderes públicos. In: SARAVIA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete (org.). *Políticas públicas*: coletânea. v. 1. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2006. Disponível em: http://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/1256/1/cppv1_0301_subirats.pdf. Acesso em: 10 nov. 2017.

VIANA, Ana Luiza. Abordagens metodológicas em políticas públicas. *Revista Brasileira de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 5-43, 1996. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8095>. Acesso em: 16 nov. 2017.

VITÓRIA. Prefeitura Municipal. *Projeto visitar: um povo, uma cidade, uma história*. Vitória, 2010. Disponível em: http://www.vitoria.es.gov.br/arquivos/20101119_proj_visitar_centro_hist.pdf. Acesso em: 27 nov. 2017.



A CAMINHO DE NOSSA HISTÓRIA: REVITALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BICENTENÁRIO DO MUSEU NACIONAL

Mariáh Martins¹
João Carlos Nara Jr²
M^a Paula van Biene³

RESUMO: O Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro é formado por uma história longa a perpassar histórias nacionais, institucionais, territoriais e científicas, que antecedem sua atual organização e o presente estabelecimento, mas se unem no conjunto patrimonial cultural sob sua tutela. Com coleções compostas por mais de 12 milhões de objetos e um edifício do século XIX, deve possuir atenção especial por seus valores histórico, científico e cultural. Como parte de um plano de desenvolvimento institucional do Museu, desde os anos 90, existem esforços para sistematizar projetos que integrassem o Programa de Revitalização do Museu Nacional. No ano de 2018, bicentenário da instituição, caminha-se para a concretização de etapas fundamentais na execução de projetos, a partir da valorização de seu patrimônio cultural, que poderão estabelecer novos rumos para a história desta instituição.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional, Programa de Revitalização Patrimonial, Preservação, História.

MUSEU NACIONAL: HISTÓRIA NACIONAL, INSTITUCIONAL E CULTURAL

O Museu Nacional sediado no parque da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, tem em seu patrimônio cultural um conjunto singular a representar a história brasileira. Por meio deste, é possível caminhar por períodos e temáticas distintas da realidade brasileira ao longo do tempo; como primeira instituição científica e museológica do país, nasce e cresce possuidor de missões importantes para o desenvolvimento intelectual do Brasil. Ao perpassar duzentos anos da história do país, trata-se de um local histórico, um espaço relevante e imprescindível no desenvolvimento de algumas mudanças culturais e sócio-históricas brasileiras.

1 Museu Nacional/ UFRJ, HCTE/UFRJ, mariaah@mn.ufrj.br.

2 Museu Nacional/ UFRJ, PPGHC/UFRJ, jrnara@mn.ufrj.br.

3 Museu Nacional/ UFRJ, paulavanbiene@mn.ufrj.br.



O Museu Real, atualmente conhecido como Museu Nacional do Rio de Janeiro, manteve importante papel no século XIX brasileiro por ser a primeira instituição científica da Corte estabelecida na cidade, por criação do Príncipe Regente Dom João VI, em 1818. A partir do estabelecimento da Monarquia Portuguesa nas terras da colônia brasileira no início do século XIX, instituições e sociedades como essa se multiplicaram ao se buscar promover uma civilização nos trópicos. As entidades que existiam na Europa, deveriam ser vistas aqui, assim também as atividades e os profissionais. Grande parte da elite, formada por homens letrados e/ou políticos ainda vinham de fora, outros se formavam aqui, mas mantinham o contato com o estrangeiro. Os esforços em estabelecer espaços de desenvolvimento científico e técnico marcaram o projeto de construção da civilização na nova sede do Império Português. (SANTOS, 2007; e LOPES, 2009)

O conjunto patrimonial do Museu Nacional se constitui singular por possuir o edifício sede Paço imperial, além do acervo secular em história natural e antropologia, obras raras existentes em sua biblioteca, e alguns objetos imperiais. Este vasto patrimônio indica a qualidade e a diversidade dos estudos que podem ser realizados ao se valorizar as especificidades disciplinares, assim também as relações históricas e culturais que ensejam. A trajetória do MN perpassa a memória brasileira em pontos fulcrais, e.g., ser a antiga sede residencial da Família Real Portuguesa no Brasil colonial, a criação de órgãos na nova capital monárquica inclusive de caráter museológico e a aspiração pela produção de conhecimento.

Devido a este vasto e relevante patrimônio, o Museu Nacional é objeto de diversos trabalhos acadêmicos. Estas obras congregam em si temáticas das mais diferentes áreas a partir das variadas funções que aduna, entre as quais a sua história institucional e a história que seu edifício sede possui (BESSA, 2017; CUNHA, 1966; LOPES, 2009; SCHWARCZ, 1993 e 1998; DANTAS, 2007 e 2012; GUALTIERI, 2008; KEULLER, 2008; PESAVENTO, 1997; SILVA, 2012 e 2017; SANTOS, 2011). O Museu, que completará 200 anos de criação no próximo ano, continua construindo sua história e neste momento reúne esforços em prol da implementação de seu projeto de revitalização. Na etapa do Bicentenário, algumas ações no edifício histórico serão contempladas, dentre elas a restauração de algumas salas reconhecidas por seus usos imperiais.

Lopes (2009) ressalta a significância do estabelecimento de um museu como representação de valores fundamentais aos estados modernos nacionais, e.g., a razão, a civilidade e o espírito científico, e Dantes (2001) apresenta o lugar das ciências no século XIX brasileiro. O Museu Real foi criado a partir do modelo de “Museu Metropolitano” advindo da Europa. Foram necessárias alterações para que este se adequasse às singularidades do estabelecimento (LOPES, 2009). O Museu se organizou baseado no padrão dos museus de caráter universal e se formou a partir da relação com gabinetes de história natural locais, recebendo informações e produtos naturais



específicos de cada região, intercâmbios entre as nações, além de estudos dos naturalistas da instituição.

Em 1825, o já então renomeado Museu Imperial e Nacional passa a abrir suas portas para a visitação pública. As coleções se expandiram após alguns anos, fazendo parte do acervo tanto das pesquisas como das exposições. A partir da ampliação dos acervos, o Museu se tornava espaço cada vez mais repleto de atividades científicas. Além das aquisições e das permutas de materiais, era necessário proceder a análises químicas de produtos naturais e elaborar os catálogos das coleções. Na diversidade dos elementos, pode-se admitir o caráter universal do museu que se constituía a partir do modelo europeu de museus universais, inclusive devido aos diretores ampliarem a coleção ainda magra de espécimes brasileiros durante o século XIX.

A partir da década de 1870, o Museu Imperial, que já passara por modificações em sua administração, iniciava o mandato da direção de Ladislau de Souza Melo Netto (1838-1894), até o ano de 1893, período que foi definido pelo sucessor João Batista de Lacerda (1895- 1915) como “a idade de ouro” da instituição. O diretor impulsionou o contato com os naturalistas estrangeiros, muitos atuando no próprio Museu. As coleções se alargavam pela constante remessa de materiais que a instituição recebia e se consolidavam pela quantidade de exemplares diversificados e raros.

Foi neste período também que outras atuações da instituição, referentes aos intercâmbios institucionais, adquiriram vigor. As exposições universais, sobretudo na segunda metade do século XIX, tem na noção de progresso, aliada ao desenvolvimento industrial que desejavam apresentar, seu caráter primordial. Estas exposições exibiam produtos da modernidade, estudos e descobertas científicas que acabaram por extrapolar seus aparentes limites e se tornaram manifestos de representações de mundo. Em fins do século XIX, o Museu Imperial e Nacional participa da Exposição Universal Internacional de Paris (1889) nos espaços do Pavilhão do Brasil e da “Casa Inca”, buscando se estabelecer perante as outras nações e suas respectivas histórias. Ao ideal do progresso inerente a estes eventos, unia-se o caráter nacional e moral (DANTAS, 2012).

Foi também no período de Ladislau Netto que o Museu passa a efetivamente ser Nacional, após a proclamação da República brasileira, e se estabelece no Paço Imperial na Quinta da Boa Vista, em 1892. A mudança de sede da instituição ocorreu de forma abrupta e impulsionou uma série de reiterados protestos contra o modo autocrático pelo qual foram caracterizados os anos de Netto na direção do MN (LOPES, 2009, p. 202). O estabelecimento do governo republicano e o apagamento da memória imperial são questões singulares de nossa história, elucidadas na transversalidade de processos que o Museu Nacional encerra. Carvalho (1987) indica as intenções de substituição de referências simbólicas como estratégia para o êxito na instauração do novo regime, assim também Sevcenko (1998) aborda a retirada de insígnias imperiais de espaços do



antigo Paço Imperial. Este edifício do Museu Nacional possui relevância simbólica por abrigar os trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte da primeira constituição republicana durante os anos de 1890 e 1891.

Os oitocentos marcaram o Museu Nacional por sua institucionalização e também pela pesquisa científica. O século concebeu o que é caracterizado por Maria Margaret Lopes como “movimento dos museus”, pelo prestígio que esse tipo de instituição adquirira perante o mundo moderno, concepção esta que, nas primeiras décadas do século XX, altera-se notadamente com a presença das instituições de pesquisa (2009).

Apenas em 1900 as exposições permanentes são reabertas ao público na nova sede. O início do século foi marcado por algumas parcerias, e.g., a participação de naturalistas do Museu na Comissão Rondon. O Museu Histórico Nacional é criado com parte do acervo do MN. Neste período também se desenvolvem ações educativas. Edgard Roquette-Pinto, médico e antropólogo do MN, se torna importante nome nessa temática tendo criado o Serviço de Assistência ao Ensino (SAE) em 1931, setor ainda em funcionamento no Museu.

Em 1937 a Universidade do Brasil é criada e o Museu Nacional passa a incorporá-la. No ano seguinte o Palácio-sede é tombado a nível federal. A partir de 1965, a Universidade do Brasil passa a Universidade Federal do Rio de Janeiro, e nos anos seguintes são criados os programas de pós-graduação do MN em Antropologia Social (1968), Zoologia (1975) e Botânica (1976).

O estabelecimento do Museu Nacional no Paço Imperial de São Cristóvão foi um importante marco para a instituição que buscava a ampliação de seu espaço físico há tempos. Juntamente ao crescimento da área construída, cresciam também as demandas e as dificuldades para sua manutenção. Com o passar do tempo, a deterioração comum se intensificava em um novo ambiente histórico em que as mudanças políticas e os interesses governamentais relativizam a relevância e a centralidade do Museu na constituição da identidade nacional. Neste contexto, a relação existente entre a Monarquia e a produção de conhecimento científico em território brasileiro neste espaço específico não é mantida com as mesmas condições no novo regime político. Somam-se a estas transformações históricas e a mudança de localidade do MN a necessidade de adaptação a novas leis e diretrizes a respeito do patrimônio cultural diante de suas intensas e variadas atividades institucionais.



PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO ESTRATÉGICO DO MUSEU NACIONAL: PATRIMÔNIO INTEGRADO: PRESERVAÇÃO, DIVULGAÇÃO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO: RECONHECIMENTO INTEGRAL

A partir da década de 90 do século XX, observa-se uma intensificação para sistematizar os esforços de planejamento e de programação do desenvolvimento institucional do Museu, primordialmente no que tange à gestão de seu espaço físico e à atenção a seu variado patrimônio. Anteriormente, em 1986, o Museu estabeleceu seu primeiro convênio com a Fundação Vitae, visando à recuperação e a revitalização do prédio e do acervo do MN.

Em 1995 ocorre nas dependências do Museu Nacional o Seminário Franco Brasileiro, como objetivo de debater e apresentar o Palácio sede do Museu na perspectiva de sua preservação. Foram mobilizados representantes técnicos, acadêmicos, políticos e empresariais para discutirem a situação daquele período acerca do estado de conservação do edifício, ressaltar a singularidade da instituição e sua sede para a história nacional e sensibilizar autoridades para os passos futuros. A coordenação e planejamento do evento foram compartilhados pela Reitoria da UFRJ, pela Direção do Museu Nacional e pelo Consulado Geral da França. Entre os dias 14 e 16 de agosto de 1995 participaram palestrantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), da Ópera de Paris e do Grand Palais, do Instituto Herbert Levy, da Divisão de Arquitetura de Paris, do Fundo Nacional de Arte Contemporânea (FNAC) de Paris, do Museu do I Reinado, da Fundação Parques e Jardins do Município do Rio de Janeiro, do Patrimônio Municipal do Rio de Janeiro, da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, da Reunião dos Museus Nacionais da França, do Museu Imperial de Petrópolis, da Fundação Roberto Marinho, do curso de especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos da UFBA. Deve-se notar que além destas instituições mencionadas, há participação dos governos municipais, estaduais e federais, visto que os ministérios da Cultura, Educação, Ciência e Tecnologia, juntamente aos representantes dos governos da Cidade e do Estado do Rio de Janeiro, participaram da abertura da exposição temporária que apresentava o desenvolvimento do Palácio do Museu Nacional por um conjunto de pinturas e gravuras do acervo do Museu e de sua biblioteca de obras raras. Houve ainda a participação de órgãos como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e da Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB).

As temáticas do evento se dedicaram estritamente ao campo da preservação do Palácio sede. Dentre os temas registrados na programação estão “A relevância do Palácio Imperial/ Museu Nacional para o bairro de São Cristóvão”, “O Palácio Imperial/ Museu Nacional - preservação como integração social”, “Os monumentos históricos da UFRJ e sua política de restauração, com especial ênfase ao Palácio Imperial/ Museu Nacional”.



Junto a estes temas buscou-se debater políticas de preservação, restauração e revitalização na cidade do Rio de Janeiro e na França. Outros exemplos foram contemplados como a cidade histórica de Ouro Preto, monumentos da cidade de Paris, e o Museu Imperial de Petrópolis.

O Seminário, além de mobilizar importantes nomes da área de preservação e patrimônio, apresentou resultados expressivos ao estabelecer um documento com recomendações para o planejamento do programa de restauração do Palácio e estabeleceu um protocolo de intenções para a restauração do edifício sede do Museu Nacional a partir de convênio entre o Ministério da Cultura, a Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Instituto Herbert Levy. O Seminário Franco Brasileiro abriu caminho para a solidificação de importantes ações nos campos programáticos e práticos. A partir dele a instituição estabeleceu um “Programa de Desenvolvimento Estratégico” concebendo a necessidade de ampliação de seu espaço, a restauração do Palácio sede, e a modernização no acondicionamento dos acervos.

A partir desta concepção são iniciadas as ações urgentes de restauração, conservação curativa e manutenção, como a restauração de parte da cobertura no Palácio sede, restauração das fachadas do pátio interno e a restauração de salões para a exposição. O financiamento da maior parte dessas ações foi da UFRJ, do CNPq, do IHL e da Fundação Vitae. Diante da restauração de salões da exposição foi desenvolvido o projeto da Nova Exposição do Museu. Por meio de apoio do CNPq, formou-se no Museu Nacional o Escritório Técnico-Científico, uma equipe responsável por desenvolver um anteprojeto de arquitetura para a nova exposição do Museu, englobando a readequação de espaços e as propostas de intervenção também no prédio anexo e em áreas externas ao Palácio sede. O anteprojeto finalizado em 2003 garantiu a elaboração de outros documentos e suas respectivas apresentações, visando à captação de recursos - parte fundamental dos projetos de preservação.

Neste mesmo ano o Museu Nacional desenvolve seu plano diretor. A partir de diversas ações anteriores, o “Programa de Revitalização do Museu Nacional” busca sintetizar ações primordiais nos próximos anos para o desenvolvimento básico da instituição. Este programa se dividiu em duas vertentes: a “Revitalização Patrimonial” e o “Desenvolvimento Institucional”. O primeiro segmento se deteve aos temas elencados no “Programa de Desenvolvimento Estratégico”, concebido após o Seminário Franco Brasileiro, em 1995, com o acréscimo da modernização e ampliação das exposições. Definiu-se a necessidade de desocupação do Palácio-sede para atividades que dignifiquem o imóvel, como as exposições e as atividades de suporte. Já o segundo segmento se deteve às questões da gestão administrativa e institucional, a partir das demandas de segurança, pessoal, pesquisa e ensino, publicações, relações interinstitucionais e autonomia orçamentária. Foi desenvolvido um documento, apresentando cada ponto



do Programa, lançado como o “Programa de Revitalização do Museu Nacional” em reunião interministerial realizada no Palácio Gustavo Capanema, em 22 de outubro de 2003. Apesar das demandas ao desenvolvimento institucional de grande relevância, as ações referentes à revitalização patrimonial, devido à alta complexidade, altos custos e singularidades, em especial a necessidade de novos espaços para acomodar as instalações administrativas e acadêmicas que exigem a construção de novos prédios, tornaram-se o grande mote das direções do Museu desde então.

Aprofundando as ações de revitalização patrimonial estabelecidas pelo programa supracitado, foram estabelecidas 05 etapas para seu cumprimento, estando neste momento na 3ª delas, a etapa “Plano 200 anos do Museu Nacional”. Das duas primeiras etapas, 1995 a 2005, e, 2006 a 2013, a instituição conseguiu cumprir algumas ações, em especial a restauração da fachada frontal, das fachadas do pátio interno, a restauração de telhados, a renovação de exposições, assim também a construção do novo prédio e transferência do departamento da Botânica. A etapa atual previa importantes ações para a comemoração do bicentenário do Museu Nacional, como um presente aos funcionários da casa, à comunidade geral, e principalmente à memória institucional e nacional.

PLANO 200 ANOS DO MUSEU NACIONAL: IMPLEMENTANDO CAMINHOS PARA UMA NOVA HISTÓRIA

Em 2013 iniciaram-se esforços para garantir ações da etapa “Plano 200 anos” do Programa de Revitalização do Museu Nacional, buscando a continuidade do planejamento e uma comemoração que contasse com ações significativas ao patrimônio da instituição. O caminho, nunca antes vivenciado, foi trilhado por proposições de projetos ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) do Ministério da Cultura (MinC). Com o apoio da Associação dos Amigos do Museu Nacional (SAMN), antiga Sociedade, criado em 1937, buscou-se contato com o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) para compreensão das formas e das modalidades de apoio viáveis. A partir daí foram iniciados expressivos esforços para garantir a viabilidade de projetos que complementassem as etapas do plano diretor do Museu Nacional ao mesmo tempo em que fossem compatíveis às possibilidades de financiamento disponíveis. A SAMN se tornou proponente de projetos em parceria com o Museu Nacional para garantir a aprovação das propostas e futuramente as ações de grande envergadura para a valorização do Museu Nacional. Outro importante parceiro tem sido o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), acompanhando o desenvolvimento dos projetos e auxiliando nas proposições e nas soluções das extensas e complexas necessidades que um edifício histórico como o Palácio sede exige.



Os projetos propostos se dividem em 4 grupos principais: restaurações de telhado, salas históricas e Jardim das Princesas; reforma do prédio da Biblioteca; modernização e ampliação das exposições; e, projeto e implantação de sistema de segurança contra pânico e incêndio. A complexidade que uma instituição como o Museu Nacional se caracteriza é demonstrada na diversidade de projetos que se apresenta. É necessário restaurar e conservar espaços, garantindo a continuidade de seu valor histórico e cultural, assumindo a responsabilidade que se tem ao possuir um bem tombado dessa monumentalidade. É preciso recuperar espaços para melhor utilizá-los, vislumbrando o aproveitamento mais adequado que possibilite a desocupação do prédio histórico. Além disso, é indispensável garantir a segurança de todos que circulam pelo Museu, assegurando que qualquer acidente poderá ser controlado sem risco às vidas. O Museu necessita repensar seus espaços expositivos considerando a segurança e a acessibilidade. O edifício do século XIX, que abriga seções acadêmicas e administrativas, a cada espaço desocupado necessita de análise para recuperação e restauração de sua estrutura, desde os forros e pisos de madeira, às esquadrias e paredes. Cada um desses grupos se amplia em diferentes projetos com suas especificidades e necessitam dialogar entre si, considerando o cronograma de execução e as ações futuras, já que serão necessários variados projetos para a realização do plano.

O 1º projeto se refere à Ampliação do Museu Nacional. Vislumbrando a readequação dos espaços do Palácio-sede para as atividades expositivas. Tais planos objetivam-se à organização de novos ambientes e à transferência para estes de setores que atualmente ocupam o Palácio. O uso do edifício histórico para as exposições se adequa com maior qualidade às determinações de intervenções em bens tombados estabelecidos pelas autoridades competentes. O escopo deste projeto na etapa do “Plano 200 anos” estabelece a reforma no prédio da Biblioteca, localizado no Horto Botânico do Museu Nacional, em uma área na Quinta da Boa Vista. O prédio construído em 1985 passará por reforma para receber outros setores de acervo documental e bibliográfico, a Seção de Memória e Arquivo, e a Biblioteca Francisca Keller, do Programa de Pós-graduação da Antropologia Social, se reunindo à Biblioteca do Museu e criando naquele espaço um centro de referência documental. Além disso, provisoriamente a reforma possibilitará a transferência da direção do Museu Nacional e outros setores administrativos para este prédio, possibilitando a liberação de áreas a serem restauradas no terceiro pavimento do Palácio.

O 2º projeto se refere às obras de restauração do Palácio do Museu Nacional. Foram elencados os projetos emergenciais em vista do alto custo dos projetos e das necessidades de liberação de espaços. Com a transferência de parte dos setores do terceiro pavimento será possível iniciar a restauração do telhado do torreão sul, e seguidamente a restauração da sala histórica que compunha o aposento imperial de D. Pedro II.



As salas históricas do segundo pavimento, Sala do Trono e Sala dos Diplomatas, ou dos Embaixadores, anteriormente restauradas, receberão nova restauração visando à composição de um circuito expositivo histórico. O Jardim das Princesas, área externa anexa ao edifício, terá seus elementos integrados restaurados. Composto por troncos de alvenaria com decoração de conchas e pedaços de louça aplicados para a formação de um mosaico decorativo, o Jardim das Princesas é um ambiente simbólico das atividades particulares da Família Imperial que poderá ser aberto ao público. O projeto inclui ainda a prospecção das pinturas artístico-decorativas do Palácio, contribuindo para os futuros projetos prospectivos a serem incorporados nas salas de exposição.

O 3º projeto é dedicado à modernização e à ampliação das exposições, considerando o anteprojeto das novas exposições elaborado pelo Escritório Técnico-Científico em 2003. Apesar da temporalidade da proposta será possível adequá-la à execução atual. O decorrer do tempo entre a produção de um projeto e sua execução é uma das complexidades que se deve considerar nas políticas e nos programas das instituições públicas. Dentre os resultados deste projeto constam a abertura de salas há anos fechadas e a criação do circuito histórico, remetendo aos usos residenciais da Família Imperial, no Museu.

O 4º projeto se refere a um conjunto de planejamentos que complementam as demandas que um museu e um edifício tombado exigem. Serão desenvolvidas e executadas propostas integrais de acessibilidade e de segurança tanto nas áreas expositivas quanto nos ambientes que permanecerão ocupados pelos departamentos no Palácio.

Os projetos que se encontram em tramitação para acordo de financiamento efetivaram especiais avanços no empreendimento iniciado no final do último século pelos profissionais da instituição. Considerando o difícil século XX para o Museu Nacional, o qual sofreu fortes modificações, ao perder considerável influência no projeto político nacional republicano, e posteriormente, sua absorção pela Universidade, admitindo novas funcionalidades e se submetendo a normativas distintas. Além disso, o século XX se caracterizou pelo estabelecimento de diversas diretrizes e legislações a respeito do patrimônio cultural, em destaque os museus. A instituição necessitava seguir estas regras mesmo com escasso respaldo e conhecimento, por exemplo, o tombamento do Palácio-sede, que modifica de maneira singular o tratamento ao grandioso edifício.

Apesar das dificuldades sentidas no início do século XXI, e agravadas nos últimos anos, primordialmente às instituições públicas culturais, o Museu Nacional passa por um período de grande importância e valor, capitaneado por seu bicentenário. Uma mudança de perspectiva acerca do patrimônio cultural dentro do ambiente universitário é sentida, considerando o reduzido desenvolvimento deste campo na UFRJ. Nos últimos anos o



número de museus, centros culturais, institutos de memória e arquivos multiplicaram, evidenciando a necessidade de sistematizar diretrizes e ações desses ambientes.

Por meio do patrimônio cultural estamos conquistando a sensibilidade de importantes parceiros para as profundas carências do Museu Nacional. Desde o ano passado o Museu vem recebendo significativas homenagens, como a medalha Mário de Andrade do IPHAN, em sua comemoração de 80 anos, como um dos três museus brasileiros a recebê-la; foi tema do desfile da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense em 2018 com o enredo “Uma noite Real no Museu Nacional”, relembrando a diversidade de histórias que perpassam a trajetória da instituição; além de ser escolhido como tema pelo Clube da Moeda e pela Comissão Filatélica Nacional para moeda e selo comemorativos deste ano. Estas homenagens simbolizam o desejo de memória permanente e complementam as ações deste período. O apoio pretendido representa uma possibilidade de novos caminhos para a História do Museu nacional no século XXI, que esta seja uma história mais frutífera, principalmente pela valorização, respeito e preservação do patrimônio e da memória, que lhe pertence e a todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSA, Simone Figueiredo. *Musealização e Ordenamento Jurídico do Museu no Brasil: Missão e Função (conceito e prática) no Museu Nacional - UFRJ (século XIX-XX)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Museologia / UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

BIENE, Maria Paula van. *O Paço de São Cristóvão, antigo palácio real e imperial e atual palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CUNHA, Dulce F. Fernandes da. *A Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1966. (Série Livros, 3)

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro. 2007.



_____. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

DANTES, M. A. (Org.). *Espaços da Ciência no Brasil 1800-1930*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

DUARTE, L.F. D. & ARANHA FILHO, J. M. *Um museu de história natural na encruzilhada. A fundamentação conceitual para uma nova exposição no Museu Nacional*. In: BITTENCOURT, BENCHETRIT & TOSTES (eds) *História repensada: o dilema dos Museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, pp. 197-218.

ESCRITÓRIO Técnico-Científico/ Museu Nacional/ UFRJ. *Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional/UFRJ - Relatório de Atividades*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 2002, 3 vols.

GUALTIERI, Regina Cândida. *Inventariando a natureza do Brasil: o Museu Nacional do Rio de Janeiro e os evolucionismos*. In: *Evolucionismos no Brasil: ciência e educação nos museus 1870-1915*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2008. p. 29-87.

KEULLER, A. T. A. *Os estudos físicos de antropologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro: cientistas, objetos, idéias e instrumentos (1876-1939)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LACERDA, João Baptista de. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: UnB, 2a Ed. 2009.

MUSEU NACIONAL/ UFRJ. *Seminário Franco Brasileiro - Relatório Técnico Final*. Transcrição das palestras apresentadas durante o evento, entre os dias 14 e 16 de agosto de 1995, junto ao documento de propostas e recomendações, e ao protocolo de intenções assinado pelas autoridades interessadas. Auditório da biblioteca do Museu Nacional, Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro/RJ.

MUSEU NACIONAL/ UFRJ. *Programa de Revitalização do Museu Nacional*. Documento de lançamento do Programa por ocasião da reunião interministerial de 22 de outubro de 2003. Palácio Gustavo Capanema, MEC, Rio de Janeiro/RJ.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais. Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.



SANTOS, Afonso Carlos Marques dos Santos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. *No 'Coração do Brasil': Roquette Pinto e a Expedição à Serra do Norte (1912)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. Um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In.: SEVCENKO, Nicolau. (org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3.

SILVA, Paulo Vinícius Aprígio da. *Nas páginas o que está escrito?: o Archivos do Museu Nacional e a promoção das ciências no oitocentos*. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em História das Ciências das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2012.

_____. *No Teatro de Marianne: o Museu Nacional, as ciências e o Império*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História das Ciências das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2017.



ESCRITORAS NEGRAS DA BAHIA: RESISTÊNCIA, LITERATURA E POLÍTICAS CULTURAIS PARA ESCRITORAS NEGRAS

Calila das Mercês¹

RESUMO: Escritoras Negras da Bahia é o projeto de mapeamento e diagnóstico de escritoras negras e de formações e vivências em comunidades de identidade negra da Bahia. Com a ideia de cooperar na visibilidade de escritoras negras e fazer interlocuções de artistas literárias negras com variados eixos da sociedade (como leitores, mercado editorial, escolas e universidades) cabe discutir algumas questões que incentivam a marcação acadêmica-cultural de mulheres negras no campo literário e artístico-cultural brasileiro. E também dialogar sobre estratégias, pontes e abismos das políticas culturais para artistas negras das letras que no Brasil ainda são pouco conhecidas, lidas e legitimadas. Cabe a nós, agentes da cultura e pesquisadores refletir o que é possível melhorarmos neste campo plural, potente e, ao mesmo tempo, preterido quando a autoria é negra e de mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Escritoras negras, literatura, mapeamento, políticas Culturais, resistência.

QUANTAS ESCRITORAS NEGRAS VOCÊ JÁ LEU?

No mês em que se comemora o Dia Internacional da Mulher Negra Latino Americana (25 de julho) e em reforço à Década Internacional de Afrodescendentes (entre 2015 e 2024), decretada pela Organização das Nações Unidas (ONU), lançamos o projeto Escritoras Negras da Bahia (ENB), com objetivo de evidenciar a arte literária de mulheres negras baianas.

Não é novidade a ausência de representantes negras nos espaços de poder e de construção social como, por exemplo, no campo literário. Basta pensar na ausência destas artistas nos espaços de legitimação como academias de letras, premiações, festas, feiras, críticas literárias e estudos acadêmicos. Quantas escritoras negras representam o Brasil no exterior por meio de apoios governamentais? Quantas são pautadas em grandes

¹ Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: caliladasmercês@gmail.com.

veículos midiáticos? Quantas são *corpus* em estudos acadêmicos em universidades brasileiras?

Sabe-se também que a história por muito tempo era uma narrativa única, contada por um grupo dominante que não permitia que os demais grupos explicitassem a diversidade de experiências, mesmo estando em posições diferenciadas. É sabido que esta ausência de voz dos grupos oprimidos está associada a problemas estruturais e sistêmicos da sociedade brasileira como o racismo. O racismo no Brasil é hipocritamente mascarado com discursos diversos, o mais conhecido deles é o da democracia racial, indicando que o Brasil não é um país racista por ser muito miscigenado. Porém, na prática sabe-se que o racismo impera e ele é critério de muitas escolhas individuais e coletivas.

A pensadora Sueli Carneiro afirma que “uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de ser representados em sua diversidade” (2011, p. 70). A afirmação é verídica, pois ao realizarmos a pesquisa, em apenas seis meses, nos deparamos com mais de 40 escritoras negras contemporâneas na Bahia, algumas com livros publicados e outras com trabalhos desenvolvidos há muito tempo, porém preteridas pelo mercado editorial.

Quando esse emudecimento ocorre prova que não é coincidência todos os escritores brasileiros mais conhecidos e legitimados Brasil e mundo a fora serem brancos, e que não foi “sem querer” que a cor da pele de Machado de Assis não ter sido marcada por tanto tempo. Não é somente coincidência ou questão de qualidade literária não divulgar que a escritora Carolina Maria de Jesus é um dos *escritores* brasileiros mais lidos no mundo, traduzida para mais de 10 idiomas. O que vemos é sempre o reforço estereotipado das pessoas negras. A nossa curadoria literária brasileira ainda resiste em ampliar o conhecimento da escrita de outros gêneros, de moradores de outros locais e de diferentes camadas sociais.

Segundo estudo coordenado pela professora da Universidade de Brasília (UnB), Regina Dalcastagnè, dos autores que publicaram entre 1990 e 2004, 93,9% eram brancos e 72,7% homens, sendo que 47,3% moravam no Rio de Janeiro e 21,2%, em São Paulo. A pesquisa ratifica a invisibilidade e o silenciamento das mulheres negras, raramente representadas como protagonistas das narrativas e muito menos como autoras de obras na literatura brasileira.

A ausência de representantes negras em um dos espaços mais importantes de construção social como a literatura é questionável, uma vez que maior parte da população brasileira é formada por mulheres negras. Isto faz recordar uma das observações feitas pelo professor Alex Ratts no livro *Eu sou Atlântica, sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, em que discorre sobre a ausência de mulheres negras nas universidades e a necessidade de mudarmos esta realidade:



Podemos considerar que a invisibilidade da mulher negra no espaço acadêmico também se consolida porque o seu outro (homem branco, mulher branca ou homem negro) não a vê nesse ambiente e nem mesmo trilhando esse itinerário intelectual. Qual o tempo que as mulheres negras têm para ler? A que leituras que se dedicam? E perguntamos enfim: quantas possuem condições para adentrar na universidade? Destas, quantas se tornam pesquisadoras, professoras e intelectuais? (...) Uma mulher negra pesquisadora jamais é imperceptível no campus, mas talvez o seja nesse campo enquanto autora. Após Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e outras mulheres negras que tiveram intensa atividade na vida universitária, penso que ainda se configura como sonho ver a academia brasileira constituir-se também como espaço feminino negro. (RATTS, 2006, p. 29)

Se no ambiente acadêmico percebemos a ausência de pesquisadoras negras consideradas “intelectuais”, no campo literário esta mesma situação se repete em termos de legitimidade. Por isso, a motivação para a realização de uma pesquisa que pudesse quebrar o silêncio de uma literatura baiana e brasileira sendo representada e legitimada Brasil e mundo afora apenas por homens brancos litorâneos de classe média. Sendo que as narrativas precisam ter uma ordem plural e heterogênea de autoras e autores para ilustrar, possivelmente, de forma menos restrita, uma comunidade.

O projeto Escritoras Negras da Bahia foi contemplado – por meio do Edital Setorial de Literatura/2016 – com apoio financeiro da Secretaria de Cultura da Bahia e por meio deste apoio, estamos produzindo algumas ações e produtos. O primeiro deles é o website www.escritorasnegras.com.br que traz o mapeamento das escritoras negras, onde é possível ter acesso aos perfis, com redes sociais e blogs com seus respectivos trabalhos, além de um histórico sobre a arte literária e atuações.

Além do site, promovemos entre 9 e 21 de julho de 2017, o #Enegras, Formação Mulheres em Narrativas Contemporâneas, com nove oficinas voltadas a mulheres de comunidades afro-indígenas, nas cidades de Alcobaça, Caravelas e Prado (Cumuruxatiba), no Extremo Sul da Bahia, e duas palestras – uma na Universidade do Estado da Bahia (Uneb), no Campus de Teixeira de Freitas, e outra no Fórum de Cultura, em Caravelas. E por último, um e-book (ainda em produção) com textos acadêmicos-culturais, trabalhos das escritoras e ilustrações de artistas negras.

No #Enegras ouvimos mulheres negras de diferentes ocupações e faixas-etárias que estiveram nas oficinas e comunicaram suas existências. Aprendemos com elas que o Brasil é maior do que pensamos e que as fissuras da fome, da falta de informação e de oportunidades ainda reinam nos espaços mais periféricos. Aprendemos também que



a força do movimento de mulheres negras é plural e pulsa resistência e continuidade dos povos negros e indígenas.

Quantas escritoras negras você já leu? é o título da intervenção artística que realizamos em Caravelas, Alcobaça e Prado – com a colagem de lambe-lambes² com a pergunta-título e com imagens de mulheres negras. A ideia da intervenção foi questionar e marcar a existência de mulheres negras que são invisíveis. Mulheres da comunidade participaram fazendo a colagem em locais públicos e de boa visibilidade das três cidades. Acreditamos que as intervenções artísticas são formas de chamar a atenção das comunidades fazendo reverberar um questionamento e estéticas emudecida pela sociedade.

É responsável aqui assumir o compromisso com o recorte do trabalho que é especialmente com mulheres negras, mas não deixar de ratificar que as mulheres (e povos) indígenas existem e resistem – eram os verdadeiros donos de todo território que hoje é Brasil – e que as lutas pelas terras e por (auto)representações dialogam com as lutas dos povos negros. Nós, pessoas negras, também trazemos em nossas histórias a perda e a relação direta com nossos lares iniciais. Percebemos que as histórias das comunidades indígenas e negras no Brasil se acoplam no sentido que ambos os povos tiveram que refazer suas histórias e ter uma relação com um novo *locus* imposto mesmo com poucos recursos, mas com as narrativas ancestrais.

VIDAS NEGRAS, LITERATURA E POLÍTICAS CULTURAIS

Quem se importa com vidas negras? Quem ouve mulheres negras? Quem as respeita e as considera como referências? Quem lê e/ou cita mulheres negras em trabalhos acadêmicos e na vida? As indagações anteriores juntamente com a que intitula a introdução das discussões e desenvolvimento do presente trabalho quer, sobretudo, questionar se corpos negros importam e para quem eles importam.

Segundo dados do Atlas da Violência 2017, divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), o número de mulheres negras assassinadas no Brasil aumentou 22% (5,2 mortes para cada 100 mil mulheres) e ficou acima da média observada na população feminina em geral que caiu 7,4% (passando para 3,1 mortes para cada 100 mil mulheres) no período de 2005 a 2015. Ou seja, o número de negras mortas por feminicídio está acima da média nacional que é de 4,5 mortes para cada 100 mil habitantes. Outro dado da pesquisa mostra que o índice de mulheres negras que já foram vítimas de agressão subiu de 54,8% para 65,3% no mesmo período. O estudo ainda marca que esses índices se devem a soma do racismo com o machismo.

2 Os lambe-lambes colados nas três cidades foram confeccionados pela equipe do Escritoras Negras da Bahia e pelos artistas visuais Paula Monterrey e Allan Azumizawa de Campinas-SP.



E o que isso tem a ver com literatura? Angela Davis em *Mulheres, Cultura e Política*, obra lançada em 2017, lança a ideia de que não podemos encarar a política distante da vida, logo, não dá para pensar uma determinada arte isenta de marcações políticas ou como um polo contrário, uma vez que são vidas diretamente relacionadas a trabalhos artísticos e escolhas políticas permeiam quem somos. Esta ideia serve para pensarmos que não é à toa ou aleatoriamente que a maioria das obras literárias contemporâneas são publicadas por homens brancos que escrevem sobre homens brancos.

Ainda segundo a pesquisa coordenada por Dalcastagnè, sobre perfil de autores e publicações de literatura brasileira contemporânea, sobre cor e posições dos personagens protagonistas, somente 5,8% de personagens negros aparecem como protagonistas das narrativas literárias, e dentro deste valor irrisório, apenas 15% são personagens mulheres negras.

O escritor e doutor em Literatura, Luiz Silva, conhecido como Cuti, no texto *Quem tem medo da palavra negro*, fala que o embranquecimento e a negação são dois componentes básicos da ideologia racista brasileira que não explicita, e que mascara o racismo por meio de palavras e termos que semanticamente asseguram um disfarce:

A constituição do imaginário de uma população é feita especialmente pela produção cultural. Nesta, as formas mais eficazes encontram-se no campo das artes, porque manipulam não apenas os aspectos racionais das relações humanas, mas também os emocionais. O imaginário racista da população brasileira vem sendo alimentado há séculos por uma arte que, no tocante às relações interraciais, é alienada. Ela é a responsável por não enfrentar o fantasma do racismo, que de fantasma só tem a técnica do disfarce, pois é muito prático. Há toda uma produção que apresenta o Brasil como um país de pura harmonia racial. Nenhum estranhamento, como se estivéssemos em um país de pessoas cuja diferença fenotípica nada representasse. É a técnica do silêncio. (CUTI, 2017, p. 203)

A marcação semântica da palavra *negras* no projeto é importante. Ao afirmarmos que este trabalho é sobre mulheres negras, estou dizendo que temos um problema de cunho social, cultural e político. Permitir que a ideia de harmonia e de aceitação nos campos artísticos do que os indivíduos *padrão* oferece é ir contra uma força que as políticas culturais têm tentado alavancar.

Quando pensa em um escritor brasileiro, saberia pensar imediatamente numa escritora negra? Por meio de perguntas como esta que o projeto Escritoras Negras da Bahia surgiu na tentativa de compreender os motivos do silenciamento e preterimento de escritoras mulheres negras no contexto do estado da Bahia e brasileiro de um modo geral.

Uma experiência simples de um passeio por uma livraria é possível confirmar o apagamento da representação de mulheres negras na arte literária e uma manutenção do



embranquecimento nas artes literárias. Quantas obras de escritoras negras brasileiras são possíveis de encontrar em grandes livrarias? Quantas escritoras negras são publicadas por grandes e médias editoras? E mais, quantas escritoras negras têm publicações? Quem são nossos editores e críticos literários legitimados?

O Brasil tem cerca de 190 milhões de habitantes, sendo que no último censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) indicou que – mais da metade da população – 50,7% se autodeclara negra. Tratando-se de (auto) representação visualizamos muito pouco de uma proporção como sendo legitimada nas artes ou em funções de liderança. Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, o intelectual Abdias Nascimento aborda o embranquecimento cultural como outra estratégia de genocídio, fala que a “palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação, aculturação, miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença da inferioridade do africano e seus descendentes” (2016, p. 111).

Ainda a respeito dos profissionais da cultura, e a arte como linha de frente e transformadora para o povo, Davis marca que eles “devem se preocupar não só em criar arte progressista, mas se envolver ativamente na organização de movimentos políticos populares” (2017, p. 180). Lidar com cultura de mulheres negra significa muito mais do que a arte em si, é uma marcação do corpo, da ancestralidade. É (auto)representação, é a manutenção da comunidade, é o que a doutora em Literatura e escritora Conceição Evaristo explicita como *escrevivência*, conceito que marca o corpo e as experiências próprias e dos ancestrais da mulher negra em seus escritos literários, algo como ver, viver e se ver.

O escritor e doutor em Literatura, Luiz Silva, conhecido como Cuti, no texto *Quem tem medo da palavra negro* aborda a resistência de vários seguimentos do campo das artes em acolher trabalhos e pesquisas que trazem questões relacionadas a negritude como assunto principal

No campo das artes negro-brasileiras, a recepção branco-racista exerce seu papel de coerção ideológica. É como se pronunciasse: “Se falar de racismo, eu não te aceito.” Muitos produtores negros acabam se intimidando com a ameaça implícita no ministério e em secretarias de cultura e outros organismos oficiais, nas empresas de fomento e em outras instâncias de promoção das artes, como a mídia. (...) O entusiasmo desses produtores está intimamente ligado à articulação entre os limites que lhes foram e são impostos pela intimidação racista e sua capacidade de resistência. Às vezes, um simples funcionário racista de um órgão público consegue engavetar projetos importantes de arte negro-brasileira, gerando problemas que objetivam ocasionar a perda



do entusiasmo. E isso vale também para os racistas membros das comissões avaliadoras de projetos. Há uma luta, sim. (CUTI, 2017, p. 2017)

O que Cuti afirma é um ponto que nós, enquanto produtores culturais e pesquisadores não podemos deixar passar em branco. Precisamos reivindicar discursos mais éticos em relação a ode à diversidade cultural. Como podemos promover diversidade se os nossos órgãos nem são tão plurais assim? Como podemos avaliar, aprovar, corrigir projetos culturais tomados de equipes homogêneas? Como é possível ainda não assumirmos o racismo silencioso e o paternalismo à brasileira? São questões para insistirmos nas nossas conversas sobre políticas culturais.

Com estas informações que são atribuídas a várias escolhas políticas da cadeia produtiva e do campo literário, podemos refletir que o caminho de mulheres negras brasileiras artistas literárias não seria distinto do preterimento já vivenciado em sociedade. A filósofa Djamila Ribeiro afirma em *O que é local de fala?* que “falar de racismo, opressão de gênero, é visto geralmente como algo chato, ‘mimimi’ ou outras formas de deslegitimação. A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando com o poder” (2017, p. 79).

O MAPEAMENTO E OS DESAFIOS

Conceição Evaristo, em um depoimento dado para um dos vídeos que compuseram a exposição *Ocupação Conceição Evaristo* promovida pelo ITAÚ Cultural, falou sobre a dificuldade e os desafios para ela, escritora negra, publicar – sobre os 20 anos que demorou para publicar seu primeiro romance escrito – e questionou algo do qual comungo, “afinal escritor é quem escreve ou quem publica?”

Para o projeto Escritoras Negras da Bahia, escritora negra é quem escreve e/ou quem publica. Compreendendo as lacunas e o grande abismo que as mulheres negras, enquanto cidadãs possuem em termos de acessos, visibilidade, apoios, não temos como critério excluir o silêncio que estamos tanto lutando contra. Precisamos divulgar a arte de mulheres negras brasileiras que estão sendo engolidas e escondidas pelo racismo, machismo e questões de classe.

O objetivo é evidenciar o trabalho e a arte de tantas mulheres que através da palavra transformam o mundo. E na Bahia não são poucas: Mãe Stella de Oxossi (Salvador), Celeste Pacheco (Brumado), Luedji Luna (Salvador), Helen Salomão (Salvador), Livia Natália (Salvador), Rita Santana (Ilhéus), Renilda Cazumbá (Feira de Santana), Vânia Melo (Salvador), Lílian Almeida (Salvador), Mel Adún (Salvador), Valquíria Lima (Tucano), Lidiane Ferreira (Salvador), Yasmin Morais (Lauro de Freitas), Louise Queiroz (Salvador), Camila Macedo (Itabuna), Giselli de Oliveira (Cachoeira),



Fátima Trinchão (Euclides da Cunha), Jovina Souza (Salvador), Anastácia Rasta (Senhor do Bonfim), Gonesa Gonçalves (Salvador), Erica Azevedo (Santo Estevão) Manuela Barreto (Salvador), Deise Oliveira (Cruz das Almas), Aidil Araújo Lima (Cachoeira), Nádia Cerqueira (Irará), Ana Fátima (Salvador), Dineia Pires-Santos (Santo Antônio de Jesus), Eliza Metzker (Caravelas), Lika Moreira (Mata de São João), entre outras que estão listadas no site do projeto.

A Bahia é um estado brasileiro que tem como população a maioria negra e parda e percebe-se uma ausência de representação proporcional no que tange o perfil da população no campo literário. Outra questão é a falta de inserção de livros e literatura oral de escritoras negras nas escolas e nas universidades. Ainda somos pouco lidas, muito menos ainda citadas, e digo isso no contexto brasileiro. A ideia do site Escritoras Negras da Bahia é fortalecer as mulheres que contam suas histórias, por meio da literatura oral ou escrita. Poetas, contistas, romancistas, cordelistas, que com frequência são violentadas simbolicamente, uma vez que raras são reconhecidas pelo seu trabalho artístico. Silenciar o outro ou não querer ouvi-lo também é violentar.

O mapeamento consistiu no preenchimento de um formulário online simples, anexado no site, em que a própria escritora pode construir junto com a equipe do ENB com envio de sugestões. No formulário além de responder perguntas sobre a carreira literária, a artista pode colocar dados que facilitam o contato delas com o público em geral e também com outras escritoras. O levantamento de dados também foi feito por meio de entrevistas presenciais ou por telefone com algumas escritoras que não têm acesso a internet ou que apresentaram dificuldades. Por meio de indicações dos leitores e de pesquisadores, entramos em contato e fizemos o cadastro.

As maiores dificuldades que tivemos relacionada ao mapeamento foi o fornecimento completo de todas as informações e o envio de fotografias das escritoras e fornecimento de textos autorais para publicarmos no e-book.

Até o momento, 54,7% das 44 escritoras que já estão cadastradas para o site não tem livros publicados. São escritoras de diferentes cidades da Bahia, e os gêneros narrativos que assumem são plurais. Percebe-se aí mais uma vez a dificuldade da inserção no mercado literário e isto tem a ver mais uma vez com as do sistema editorial e da sociedade como um todo, em um processo de deslegitimação do que é de/feito por pessoas negras. Pretende-se com o projeto ampliar os diálogos sobre literatura de autoria negra feita por mulheres negras e romper com as tentativas de emudecimento que continuam ferindo e matando mulheres negras na Bahia, no Brasil e no mundo.

As políticas para cultura podem ser vistas como um pilar modificador para que projetos como este sejam executados, não somente do ponto de vista do apoio financeiro, mas também se espera olhares críticos e colaboradores vindos dos órgãos que apoiam para que a ideia funcione e resulte em transformação social. Ou seja, que escritoras



cadastrem-se; governo, leitores, pesquisadores, professores e curadores acessem o site, conheçam as escritoras e faça do acervo um banco de dados funcional. E por meio desta ideia, desdobrar em muitas outras, incluindo políticas públicas para publicação de obras das escritoras negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As políticas para cultura, entre várias nuances, desejam apoiar as manifestações artístico-culturais de uma pluralidade de grupos. Percebemos alguns avanços, após muitas lutas, como a inserção do Plano Setorial para a Cultura Afro-brasileira no Conselho Nacional de Política Cultural, que tem como objetivo o fortalecimento de políticas específicas para os setores.

Mas, os desafios ainda seguem, como indica a introdução do Plano, “o primeiro e maior motivo responsável pelas dificuldades em implementar políticas públicas para cultura negra no Brasil, certamente é o racismo. Para podermos avançar devemos assumir isso como princípio norteador” (PLANO SETORIAL PARA A CULTURA AFRO-BRASILEIRA/CNPC/FCP/MINC, 2004).

Primeiro, devemos assumir, enquanto brasileiros, quem somos, as nossas lacunas sistêmicas para em seguida agirmos, este ponto é crucial para mudanças amplas de perspectiva. Não podemos perder de vista que a gestão de políticas culturais, na perspectiva negro-brasileira/afro-brasileira, está eticamente ligada a luta antirracista.

Apesar de estarmos em tempos diferentes, e com algumas propostas artísticas que projetam pessoas negras, ainda este é um caminho cheios de complexidades e aprendizados, uma vez, que para muito de nós, indivíduos negros, o acesso em alguns espaços é uma experiência nova, então, precisamos compreender e acolher os erros como parte dos processos. Espaços e projetos que fazem debate sobre a cultura negra brasileira e as políticas culturais são essenciais para a comunidade negra pensar nos próximos passos e objetivos.

Quem tem medo da palavra negro? No meio acadêmico, não com muita raridade, percebemos um movimento de descreditar a marcação da literatura de autoria negra, porque para muitos a literatura deveria ser somente literatura. Mas, na prática sabemos que uma mulher negra não é somente uma mulher na nossa sociedade.

Para Cuti, o que deve permanecer entre o povo negro são movimentos de permanência e de resistência que se mantêm com os nossos corpos e com nossas palavras em espaços historicamente negados. E a partir daqui, é silêncio rompido e palavras negras que ecoam.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERQUEIRA, D.; LIMA, R. S.; BUENO, S.; VALENCIA, L. I.; HANASHIRO, O.; MACHADO, P. H. G.; LIMA, A. S. (Org.). *Atlas da violência 2017*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea e Fórum Brasileiro de Segurança Pública - FBSP1. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017>>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

CARNEIRO, S. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CUTI. Quem tem medo da palavra negro. KON, N. M; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (Org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Belo Horizonte, 2012.

DAVIS, A. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. O feminismo negro e as lutas por igualdade global. PINTO, A. F. M.; DECHEN, C.; FERNANDES, J. (Org.) In: *Griôs da Diáspora Negra*. Brasília: Griô Produções, 2017.

ESCRITORAS NEGRAS DA BAHIA. MERCÊS, C. (Org.). Disponível em <www.escritorasnegras.com.br>. Acesso em 29/09/2017.

MINC. *Plano Setorial para Cultura Afro-Brasileira*. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/file/2017/04/Plano-Setorial-para-Cultura-Afro-Brasilira-para-PUBLICAÇÃO-EM-MARÇO-2017.pdf>>. Acesso em 29/01/2018.

RIBEIRO, D. *O que é local de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.





Mesa IV

**Políticas culturais:
problemáticas dos
campos técnico e
metodológico**

REPRESENTATIVIDADES E IDENTIDADES EM POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

*Luiz Augusto F. Rodrigues¹
Marcelo Silveira Correia²*

RESUMO: As práticas culturais e produção de significado são dimensões fundantes da luta política, e - cada vez mais - essa associação assume centralidade e se externaliza, levando à constituição de políticas culturais expressivas, em que o sentido da cultura desliza entre forma de ação política, no sentido de intervenção no mundo, e forma de construção de subjetividades e identidades pessoais e grupais. O artigo traz algumas reflexões e conceitos, buscando contribuir e discutir questões de gênero, raça, identidade, representação e representatividade que – entendemos – devem basear as políticas públicas de cultura, e aponta alguns reflexos dessas questões em políticas culturais municipais do estado do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Identidades e representatividades, Interseccionalidades.

INTRODUÇÃO

As políticas nacionais de cultura implementadas a partir dos anos 2000 (em especial a partir de 2003), com derivações nas políticas estaduais e municipais, vêm criando agendas no campo cultural que demandam cada vez mais representatividade, tanto política quanto identitária. A cultura é parte constitutiva de toda prática social, fato que reforça sua centralidade na contemporaneidade e que nos leva a afirmar que a questão da cultura é fundamental para mapearmos formas de atuação política. Sujeitos sociais mais fortalecidos e reconhecidos em suas dimensões identitárias terão (e nisso acreditamos fortemente) melhores condições de participação política e representatividade. Como apontou Evelina Dagnino (2002, p. 10):

A redefinição da noção de cidadania [...] aponta na direção de uma sociedade mais igualitária em todos os seus níveis, baseada no reconhecimento dos seus membros como sujeitos portadores de direitos, inclusive aquele de participar efetivamente na gestão da

1 Doutor em História pelo PPGH/UFF. Professor Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense/UFF. E-mail: luizaugustorodrigues@id.uff.br

2 Licenciado em Letras/ Português e Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ. Mestrando em Cultura e Territorialidades pelo PPCULT-UFF. Bolsista CAPES. E-mail: marcelonetcorreia@hotmail.com



sociedade. [...] cidadania aponta para a importância de assegurar uma das condições de existência da sociedade civil: a vigência de um conjunto de direitos, tomados como parâmetros básicos da convivência em sociedade. (grifos do original)

Tem-se experimentado possibilidades inovadoras de maior participação social nas políticas públicas de cultura, em especial quando se pensa o sistema nacional de cultura (assim como os sistemas estaduais e municipais dele decorrentes e em necessário diálogo com o nacional). Podemos destacar que as demandas participativas acontecem em diversas perspectivas, entre as quais vamos destacar apenas algumas. Reivindicações e disputas por representações de gênero, de raça, e de participação política serão abordadas com maior detalhamento mais a frente, por ora vamos destacar a busca por representação territorial.

O território como ação estruturante nos planos públicos de cultura:

O Brasil vem implementando ações no campo da cultura que se pretendem de cunho mais sistêmico e estruturante. Uma delas é o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e os sistemas estaduais e municipais que se articulam ao SNC.

O SNC se estrutura em várias ações e programas, dos quais destacamos a implantação de Conselhos e das Conferências de Cultura, a formulação de Planos de Cultura (que deve ser pensado em conjunto com a sociedade civil, a partir dos conselhos e das conferências), e a implementação de Fundos de cultura, sistema público de financiamento da cultura, necessário para a efetivação das metas dos planos e fortalecimento das ações locais.

[...]

No município de Angra dos Reis ficou flagrante o interesse do envolvimento dos residentes de Ilha Grande para o levantamento de demandas específicas daquele território, estimulando, assim, a realização de conferência que desse conta de uma política pública que incluísse as necessidades culturais daquela localidade. (RODRIGUES; CORREIA, 2017, p. 219-220)

Entretanto, e como vimos apontando em congressos e publicações conjuntas, a questão territorial nas políticas públicas de cultura ainda necessita percorrer longo e diferenciado caminho:

O que nossas pesquisas vêm elucidando aponta para certa uniformização de práticas (sociais, urbanas, culturais...) assentadas no sentido de totalidade das produções ideológicas (ZIZEK, 1996; 2014).

Como estudos de campo, vimos tratando políticas públicas de cultura em esfera municipal e políticas municipais para as cidades que reforçam tônicas que precisam ser postas em cheque, pois vêm se estruturando com base num binóculo que se encontra invertido... Para tal, vem-se analisando desdobramentos e



envolvimentos territoriais acionados (ou não) nas formulações de alguns planos municipais de cultura; vem-se, também, analisando a produção e divulgação de determinados espaços de algumas cidades buscando-se perceber quais atributos urbanos e culturais são ou não potencializados, pois se observa certa permanência de ideais (neo)modernistas/progressistas cujos discursos e práticas se assentam em valores de limpeza, amplidão, permeabilidade, planejamento pleno etc. Em termos gerais, cultura e território precisam ser vistos sob lentes de aumento... permitindo que os impactos sobre as práticas urbanas e sobre as produções culturais se voltem para dimensões ampliadas, fato nem sempre ou mesmo pouco percebido. (RODRIGUES; CORREIA, 2018, s.p.)

Caminho ainda maior é o que precisa ser trilhado pelas políticas públicas de cultura quando se trata de questões identitárias e de representação, de gênero e de raça principalmente. Alguns avanços podem ser observados, mas retrocessos e ausências também...

Alguns conselhos de cultura apresentam configurações com representantes de culturas afro-brasileiras, de representações de grupos indígenas e quilombolas, de expressões da cultura popular, entre outros. O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) é um exemplo³; o Conselho Municipal de Cultura de Cabo Frio (RJ) tem representação do Movimento Negro; o Conselho de Cultura de Niterói (RJ) tem, também, representações importantes⁴ e por aí vai..., mas as questões de gênero ainda não encontram ressonância. E pior... Pudemos acompanhar algumas reuniões para a construção de planos municipais de cultura de municípios fluminenses e surgiram diretrizes específicas sobre questões de gênero. Em alguns municípios certas diretrizes apontadas/aprovadas foram extraídas dos planos finais pelos titulares da própria pasta cultural do poder executivo local.

Tais constatações e disputas foram possíveis de serem observadas mais diretamente por conta de termos acompanhado e contribuído com a construção de alguns sistemas municipais de cultura no estado do Rio de Janeiro, através do PADEC, como passamos a explicar:

PADEC é um Programa de Apoio ao Desenvolvimento Cultural dos Municípios, desenvolvido a partir de parceria entre a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro com o Ministério da Cultura. Assenta-se em quatro linhas de apoio: 1) Qualificação da gestão pública da cultura; 2) Preservação do patrimônio material; 3) Fortalecimento da identidade cultural

3 Dentre os Colegiados do CNPC encontram-se: Culturas dos povos indígenas; Expressões artísticas culturais afro-brasileiras; Culturas populares.

4 O Conselho de Política Cultural de Niterói tem, entre suas cadeiras de representação, três que merecem destaque: Arte e culturas urbanas; Carnaval e festas populares; Cultura e religiões afro-indígenas, grupos étnicos, comunidades tradicionais e capoeira.



local; 4) Melhoria da infraestrutura para a cultura local. Para a edição de 2015, o PADEC ofereceu três linhas de ação aos municípios do estado:

- a) Curso de Formação de Gestores Públicos e Agentes Culturais (em sua segunda edição);
- b) Implantação e modernização de espaços culturais;
- c) Aplicação de Metodologia de Apoio para a organização dos Sistemas Municipais de Cultura.

Esta terceira linha de ação foi construída com apoio técnico do Laboratório de Ações Culturais da UFF. Inclui a proposição da metodologia acima, estimulada junto aos municípios que conveniaram a ação PADEC, através de processo denominado de *Dinamização – Ação de Apoio aos Sistemas Municipais de Cultura*. Não se trata de consultoria para confecção de planos municipais, e sim de buscar acionar e estimular o desenvolvimento dos planos de forma compartilhada entre executivo municipal da área da Cultura e representantes da sociedade civil. (RODRIGUES; CORREIA, 2016, p. 1325)

GÊNERO E RAÇA, IDENTIDADE E REPRESENTATIVIDADE

Pode-se apontar que o Brasil é um país estruturalmente racista, isto por conta das restrições de cidadania imputadas - até hoje - tanto aos descendentes dos indígenas originários de nossa terra quanto dos africanos para cá trazidos. Tais conjunturas, mesmo que seculares, estão longe de serem sanadas. As lutas por reconhecimento identitário (na perspectiva do multiculturalismo) se mesclam com oposições racistas e, quando muito, são disputas absorvidas/aceitas, mas submersas em visões generalizantes e uniformizadoras. Vivemos, de certa forma, uma volta ao pensamento único de base iluminista/racionalista que endossa e embasa visões uniformizadoras sobre como deve e/ou o que se esperar de sujeitos oriundos de povos indígenas, ou dos afro-brasileiros, ou dos sujeitos LGBT, e essa lista poderia seguir com vários outros possíveis exemplos.

Acrescente-se às palavras de Charles Taylor⁵ as de Kwame Appiah (2016, p. 26):

Infelizmente, vivemos em sociedades que têm tratado muitas pessoas com desprezo por serem, digamos, mulheres, homossexuais, negros, judeus. Como nossas identidades são moldadas “dialogicamente”, segundo Taylor, as pessoas com essas características as têm considerado essenciais – o mais das vezes negativamente essenciais - às suas identidades. A política do reconhecimento começa quando se percebe que isso é errado. Uma forma de remediar, buscada pelos detentores dessas identidades, implica ver essas identidades coletivas não como fontes de limitação e insulto, mas como partes valiosas de quem eles são. E, uma vez que uma ética moderna da autenticidade (que provém

5 Este trabalho faz referência direta a um texto que se tornou muito importante nas reflexões sobre o pluralismo cultural, a saber: TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Org. Amy Gutmann. Princeton, Princeton University Press, 1994. Obra traduzida, neste mesmo ano, para a língua portuguesa e publicada pelo Instituto Piaget (Lisboa): *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*.



aproximadamente do romantismo) requer que exprimamos quem somos essencialmente, os detentores dessas identidades avançam ao exigir que a sociedade os reconheça como mulheres, homossexuais, negros, católicos e façam o trabalho cultural necessário para resistir aos estereótipos, desafiar os insultos e eliminar as restrições.

No contexto das disputas identitárias, podemos destacar as lutas por reconhecimento das diferenças de gênero. Não se trata mais e somente das lutas feministas, mesmo que ainda necessárias (ver as fortes desigualdades ainda existentes em relação aos espaços sociais e laborais entre homens e mulheres), mas também de disputas pelo direito a ter direito de exercermos nossas diferenças de sexo, de identidade de gênero e de desejo sexual (ver BUTLER, 2003).

REPRESENTAÇÃO, SIGNIFICADO E LINGUAGEM

É através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos, sentimos e como representamos – que damos significado. Stuart Hall (2016) nos lembra que os significados culturais não estão na cabeça, eles têm efeitos reais e regulam práticas sociais; destaca também que a representação liga o significado e a linguagem à cultura. Para ele, representar é usar a língua/linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. A representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e permutado entre os sujeitos sociais; tal processo caracteriza a noção de que a representação é a produção do significado, do conceito em nossa mente através da linguagem, muito adiante da existência de fato ou da observação empírica. Daí surge a construção de signos - representando os conceitos e as relações conceituais - forjando em um sistema de sentido de nossa cultura, de novos movimentos culturais e referência do mundo.

Faz-se necessário salientar que não cabe nesse artigo uma explanação mais profunda quanto aos conceitos de linguagem, mas sua utilização está ligada diretamente à representação, ou seja, envolve o uso de signos e imagens que significam ou representam coisas; existem aí conexões com a cultura.

Destaca-se a importância de abordar a teoria do construtivismo, uma vez que a exploração dessa abordagem mostra-se mais relevante para os estudos culturais recentes, pois a teoria construtivista propõe uma complexa relação mediada entre as coisas no mundo (conceitos em nosso pensamento e a linguagem). Existem duas variantes principais do construtivismo: a semiótica (influenciada pelo linguista Ferdinand de Saussure), que estuda todos os fenômenos culturais que levam em conta os signos sob todas as formas e manifestações que assumem (linguísticas ou não), isto é, sistemas de significação; e a discursiva (ligada ao filósofo e historiador Michel Foucault), que se preocupa mais com significados e práticas significantes dentro do discurso, ou seja, as relações que são



estabelecidas na prática dando sentido às coisas. A abordagem semiótica se concentra em *como a representação e a linguagem produzem sentido*, ao passo que a abordagem discursiva se concentra mais nos *efeitos e consequências da representação*⁶.

A abordagem discursiva da representação será em especial mais interessante para Stuart Hall (2016) segundo os seguintes aspectos: o conceito de discurso, a questão do poder/conhecimento, e a questão do sujeito, uma vez que Foucault atentou mais às especificidades históricas do que a abordagem semiótica; mais às relações de poder/conhecimento do que as relações de significado. O discurso, dessa maneira, tem a ver com a produção de conhecimento através da língua, do falar, uma forma também de representar o conhecimento acerca de determinado espaço e tempo, uma vez que todas as práticas sociais transmitem significados e os mesmos podem moldar e influenciar o que praticamos enquanto sujeitos sociais.

Nós começamos com uma definição bem simples de representação. Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido. Desde já, essa definição carrega a importante premissa de que coisas – objetos, pessoas, eventos, no mundo – não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro. (HALL, 2016, p. 108)

Vale ressaltar que o discurso comporta formas de significação da realidade ao mesmo tempo em que são produzidas pelas mesmas, não considerando os sujeitos sociais somente como reprodutores dos significados presentes na cultura, mas também produzindo novos sentidos. Segundo Hall (*ibidem*, p. 25), “Desde a ‘virada cultural’ nas ciências humanas e sociais, contudo, o sentido é visto como algo a ser *produzido* – construído – em vez de simplesmente ‘encontrado’.”

A preocupação com o “sentido” proporcionou uma reflexão mais ampliada no que se refere ao funcionamento da linguagem, pois seu papel mais significativo refere-se à abordagem discursiva:

Discursos são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou constituição) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar

6 Dentre muitas outras possibilidades de ilustração, destacamos aqui a constatação observada em algumas reuniões de conselhos de cultura nas quais o poder de fala é exercido de modo muito desigual - de acordo com a posição sociocultural de determinado conselheiro. Mais à frente traremos exemplo específico desta nossa assertiva.



institucional na sociedade. Essas formações discursivas, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam essas características. Assim, “discursiva” se tornou o termo geral utilizado para fazer referência a qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos. (HALL, 2016, p. 26) (grifos nossos)

SUJEITO E IDENTIDADE

Segundo Hall, a identidade é formada em diálogo com o outro, ou seja, com outras pessoas importantes para “o sujeito”:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. G. H. Mead, C. H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2005, p. 11)

O sujeito (pós-moderno) passa por um processo de identificação, através do qual existem múltiplas possibilidades quanto a sua “formação”, uma vez que esbarra num processo composto de possíveis identidades. Na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, outras possibilidades de identidades mostram-se flexíveis e variadas. O sujeito social passa a desarticular a “identidade estável” buscando para si outras/novas possibilidades, articulando outros/novos conceitos de representação. A identidade é formada ao longo do tempo, permanecendo sempre incompleta, sendo “preenchida” a partir de fatores externos:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inativo, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasioso sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta.



Assim, em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto de plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 2005, p.38-39) (grifos do original)

Segundo Stuart Hall, o surgimento de novas identidades faz parte de uma mudança que vem “abalando” as referências estabilizadas no mundo social:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2005, p. 7)

A fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero e sexualidade (embora no passado os sujeitos sociais estivessem marcados dentro de uma classificação solidificada), atualmente em plena transformação, estão mudando nossas identidades pessoais e desestruturando o conceito que temos de nós mesmos como “sujeitos integrados”.

Os processos de mudança representam de forma reflexiva, um processo de transformações tão fundamental e abrangente que, de certa forma, nos deparamos com certa multiplicidade, ou seja: uma fragmentação da identidade, composta não de uma única, mas de várias identidades (contraditórias ou não). Tal processo produz o sujeito pós-moderno, conceituando-o como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente, mas sim assumindo identidades diferentes em outros tantos momentos.

As reflexões de Stuart Hall nos serão úteis para pensar questões das diversas e muitas vezes conflitantes identidades. Do ponto de vista da história do “sujeito”, destaca-se de maneira peculiar o impacto do feminismo, movimento social que trás consigo uma crítica teórica (marco da modernidade tardia), questionando e tencionando o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, questionando a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”. Ou seja, abandonar a visão cartesiana sobre os sujeitos é passar a entendê-los de modo mais complexo. A forma como os sujeitos sociais se representam e como são representados.

O feminismo enfatizou, política e socialmente, o tema - como somos formados e produzidos - ou seja a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (homens



e mulheres), surgindo então a “política de identidade”. Vários movimentos surgiram durante os anos sessenta, com fortes apelos às mulheres, à política sexual, aos gays e lésbicas, às lutas raciais, aos negros, entre outros. A contestação da posição social das mulheres (uma das marcas mais emblemáticas do movimento) expandiu-se para incluir a formação das identidades e de gênero, propiciando um avanço quanto às possíveis representações sociais.

Deste modo, o fortalecimento das identidades (de raça, de gênero, territoriais, culturais etc.) necessita de interação e reconhecimento social. Fato este que acentua o argumento de que o multiculturalismo demanda políticas compensatórias sim, mas – sobretudo – que as relações sociais sejam éticas e inclusivas. E neste aspecto as políticas públicas devem (e podem) ter papel relevante, principalmente as do campo cultural, uma vez que a cultura pode estruturar nossos imaginários e representações simbólicas; uma vez que a cultura apresenta dimensões instituintes e estruturantes.

Chamamos a atenção também, e fazendo eco às reflexões de Nancy Fraser (2006), que as lutas por reconhecimento identitário e suas derivadas políticas multiculturalistas compensatórias não podem obscurecer as lutas por maior igualdade de condições econômicas – políticas de redistribuição. Trata-se, em verdade, de exclusões que se somam e que portanto não devem, ser reivindicadas isoladamente:

Insistirei em distinguir analiticamente injustiça econômica e injustiça cultural, em que pese seu mútuo entrelaçamento. O remédio para a injustiça econômica é alguma espécie de reestruturação político-econômica. Pode envolver redistribuição de renda, reorganização da divisão do trabalho, controles democráticos do investimento ou a transformação de outras estruturas econômicas básicas. [...] O remédio para a injustiça cultural, em contraste, é alguma espécie de mudança cultural ou simbólica. Pode envolver a revalorização das identidades desrespeitadas e dos produtos culturais dos grupos difamados. Pode envolver, também, o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural. Mais radicalmente ainda, pode envolver uma transformação abrangente dos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação, de modo a transformar o sentido do eu de *todas as pessoas*. (FRASER, 2006, p. 232, grifos do original)

Trazemos, ainda, o conceito de “interseccionalidade”, sugerido por Kimberlé Crenshaw - feminista e professora especializada nas questões de raça e gênero. A pesquisadora reforça tal conceito como consequência de diferentes formas de dominação ou de discriminação. Fato central no Brasil, ainda um país sexista, racista e patriarcal. Como aponta Crenshaw (2002, p. 171):

Tanto os aspectos de gênero da discriminação racial quanto os aspectos raciais da discriminação de gênero não são totalmente



apreendidos pelos discursos dos direitos humanos. O presente documento⁷, baseado no crescente reconhecimento de que as discriminações de raça e de gênero não são fenômenos mutuamente excludentes, propõe um modelo provisório para a identificação das várias formas de subordinação que refletem os efeitos interativos das discriminações de raça e de gênero. Este documento também sugere um protocolo provisório a ser seguido, a fim de melhor identificar as situações em que tal discriminação interativa possa ter ocorrido e, além disso, defende que a responsabilidade de lidar com as causas e as conseqüências dessa discriminação deva ser amplamente compartilhada entre todas as instituições de direitos humanos.

Neste sentido, nossas práticas culturais, nossas representações sociais, nossas projeções identitárias, enfim a vida em sociedade e a cultura que a envolve são eixos centrais e estruturantes. O foco na cultura, no entanto, não deve se confundir ou ficar restrito às práticas tidas como culturais *stricto sensu* ou às práticas artísticas, mesmo que *lato sensu*. Fazemos eco às reflexões de Victor Vich quando cunha o termo “desculturalizar a cultura”:

Por descultutalizar a cultura, eu me refiro a uma longa estratégia de pensamento e ação que vem sendo promovida na América Latina há algumas décadas, e que deveria consistir em pelo menos duas proposições: posicionar a cultura como um agente de transformação social e revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais. (VICH, 2015, p. 14)

Outro aspecto importante a se salientar é que os aparatos de representação existentes (por exemplo, conferências públicas, conselhos diversos etc.) não são suficientes para garantir equidade nas participações políticas dos diversos sujeitos sociais, e que – neste sentido – os sujeitos menos fortalecidos em suas identidades e/ou menos reconhecidos socialmente têm menos chances de participação efetivamente compartilhada e de decisões co-responsáveis. Tal “subalternidade”, normalmente, se dá por razões de status econômico e/ou sociocultural⁸, e também por discriminações geradas por ausências de reconhecimento identitário, em especial dos grupos sociais aqui apontados (negros, sujeitos LGBT, indígenas, pobres e por aí em diante).

Nos somamos às argumentações a seguir:

7 Nota dos autores: Crenshaw aponta no texto “*Documento para o encontro de especialistas em aspectos de discriminação racial relativos ao gênero*” que se trata de discriminações que se interceptam e se somam, que ela denomina de interseccionalidade.

8 Interferem decisivamente nessas desigualdades sociais as questões de distinção social conforme apontadas por Pierre Bourdieu, e os diversos “capitais” (escolar, cultural, social, político etc.) que este autor descreve. Para melhor compreensão das ideias *bourdianas* ver, especialmente: BOURDIEU (2007) e BOURDIEU (1996).



dentre essas diferenças culturais e sociais, existem aquelas que sofrem com os seguintes modos de produção de inexistência e forma de fascismo social, que foram apontados por Boaventura de Sousa Santos na primeira parte desse capítulo, os quais, no âmbito municipal, se fazem presentes em correlação com as especificidades locais: a monocultura da naturalização das diferenças, a monocultura do saber e do rigor e o fascismo do apartheid social. O primeiro subsidia a lógica que compreende como legítima a classificação social das populações – como, por exemplo, racial, étnica, sexual -, naturalizando hierarquias. Assim sendo, a relação de dominação não é vista como causa, mas como consequência. Aqui, a forma de ausência é chamada como inferior, a qual é entendida como insuperável porque é tida como natural. A monocultura do saber e do rigor - o modo mais poderoso de produção de não existência - é a ideia que crê que a ciência moderna é o único saber rigoroso e verdadeiro, a qual é compreendida, permeada por sua arrogância, como o cânone exclusivo de produção de conhecimento. Assim sendo, tudo aquilo que esse cânone não legitima ou reconhece – como, por exemplo, conhecimentos populares, indígenas, camponeses e urbanos - é considerado inexistente, inválido, não rigoroso. Desse modo, esses conhecimentos sofrem com aquilo que Boaventura de Sousa Santos chama de epistemicídio – a morte de conhecimentos alternativos – e, simultaneamente, os povos e os grupos sociais que têm suas práticas assentadas nesses conhecimentos são descredibilizados. Aqui, a forma de ausência é taxada como ignorância. (SOUZA, 2016, p. 59-60)

Os estudos de mestrado de Ana Clarissa Souza (2016) corroboram e ilustram tais assertivas também em relação a algumas políticas públicas de cultura. A pesquisadora acompanhou, durante os anos de 2015 e 2016, reuniões de conselhos de cultura de alguns municípios fluminenses, e esclarece:

compreendi que, por um lado, esse rito formal - que permite que os conselheiros municipais de cultura exerçam seu direito à voz, preferencialmente, quando inscritos, ou seja, respeitando o momento em que o Presidente do Conselho Municipal de Cultura concede a fala ao respectivo inscrito -, garantiu a esses conselheiros o exercício do direito à voz e a voto, entretanto, por outro lado, fomentou em conselheiros o sentimento de acanhamento – especialmente, em conselheiros representantes da sociedade civil, diante da postura segura do Presidente do Conselho Municipal de Cultura, funcionário da Fundação de Cultura e Turismo de Petrópolis há dezesseis anos, o qual é detentor de conhecimentos a respeito do universo da gestão pública petropolitana de cultura, que não fazem parte da gama de conhecimentos da maioria desses conselheiros representantes da sociedade civil - e/ou de passividade – tendo em vista a quantidade de conselheiros que



não se expressaram verbalmente durante essas reuniões, mesmo quando se expressaram corporalmente discordando de uma fala do Presidente do Conselho Municipal de Cultura, participando dessas reuniões, desse modo, somente, nos momentos de votação -, intervindo de maneira a promover uma atuação menos propositiva por parte dos conselheiros representantes da sociedade civil, já que esse rito formal proporcionava, nesse caso, ao Presidente do Conselho Municipal de Cultura, que era um conselheiro representante do poder público, exercer seu direito à voz - e, conseqüentemente, de exposição da perspectiva da gestão pública municipal -, em termos de tempo, de forma muito mais intensa. (*ibidem*, p. 150)

Os estudos apresentados acima nos ajudam a entender como as relações de poder se estabelecem muito a partir das formas como as representações sociais se dão. Os lugares de fala (e de ação) dos sujeitos são submetidos à suas experiências políticas. Podemos dizer que algo muito parecido costuma acontecer (e nossa experiência já citada anteriormente junto à ação PADEC nos permite fazê-lo) quando se trata de sujeitos negros, ou LGBTs, ou indígenas...

CONCLUSÕES PRELIMINARES

Muito já se tem apontado sobre o alargamento da noção de Cultura, que a articula com práticas que ultrapassam a dimensão da Arte, todavia isso não é questão superada, pois ainda se percebe grupos sociais que se queixam que com tal alargamento, a Arte em si perdeu espaço. Esta queixa se refere normalmente em relação às expressões artísticas mais elitizadas e ditas eruditas...

Por um lado experimentamos um maior reconhecimento das expressões culturais e artísticas de diversos novos grupos sociais, com expressiva ampliação de repertórios simbólicos antes rechaçados, mesmo assim vivemos diversas restrições em relação a muitos sujeitos sociais, em especial por conta de suas identidades de raça, gênero e de suas representatividades. Estamos caminhando a passos ainda muito lentos, e vivenciando retrocessos bem atuais.

A Cultura dos Povos e Comunidades Tradicionais, a Cultura Alimentar, o Hip Hop, a Capoeira e a Cultura LGBT passaram a integrar os Colegiados Setoriais do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) a partir de decisão tomada nas reuniões do conselho, realizadas em dezembro de 2013. Em 2015, através da Portaria 94 de 30 de setembro, o Ministério da Cultura criou o Comitê Técnico de Cultura de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis (LGBT) e, no mês seguinte, o projeto de decreto legislativo nº 235, dos senhores Eduardo Bolsonaro e Marco Feliciano, buscou sustar a aplicação



desta portaria. Avanços e retrocessos... isto é o que vimos experimentando nas políticas governamentais de cultura nos últimos anos...

Nosso intuito é chamar atenção para o fato que: as políticas culturais - sobretudo as políticas públicas de cultura - precisam efetivamente, avançar na perspectiva de consolidar as representações e re-significações sócio-identitárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: SALLUM Jr., Brasília [et al.] (orgs.). *Identidades*. São Paulo: EdUSP, 2016. p. 17-32.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos de discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas*. Ano 10, 1º sem. 2002. p. 171-188.

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil e espaços públicos no Brasil. In: _____ (org.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Ed. UNICAMP; Paz e Terra, 2002. p. 9-15.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. *Cadernos de campo*. São Paulo, nº 14/15, 2006. p. 231-239.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; CORREIA, Marcelo S. Construção e gestão de políticas culturais compartilhadas. In: CALABRE, Lia [et al.] (orgs.). *Anais do VII Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. p. 1320-1333.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; CORREIA, Marcelo S. Gestão cultural e apropriação urbana. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*. Guadalajara, México, Año 3, número 4, [12p.] enero-junio, 2018.



RODRIGUES, Luiz Augusto F.; CORREIA, Marcelo S. Política cultural e território: potência e inibição das sociabilidades. In: CALABRE, Lia [*et al.*] (orgs.). *Anais do VIII Seminário Internacional Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 213-223.

SOUZA, Ana Clarissa F. de. *Democracia e compartilhamento da gestão pública de cultura: problematizando a participação social institucionalizada no Sistema Municipal de Cultura de Petrópolis – RJ*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Territorialidades. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2016.

TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

VICH, Victor. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*. UFF-LABAC, Niterói. Ano 5, nº 6, out. 2014-mar. 2015. p. 11-21.

ZIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 7-38.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.



POR UMA POLÍTICA CULTURAL DESENVOLVIMENTISTA

Renata Duarte¹

RESUMO: O estudo se propõe a analisar a relação entre a cultura e o desenvolvimento na obra de Celso Furtado. Dado o contexto dos países subdesenvolvidos, qual seria o papel da política cultural na consecução de um projeto desenvolvimentista? Buscando responder a essa questão, analisaremos brevemente alguns conceitos relevantes cunhados pelo autor como *sistemas de cultura*, *acesso indireto à civilização industrial*, *rupturas no plano da racionalidade*, *criatividade*, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Desenvolvimento e Cultura, Celso Furtado, Política Cultural.

INTRODUÇÃO

Como se dá a relação entre a cultura e o desenvolvimento? Qual a relevância de uma política cultural para a consecução desse objetivo? Buscando responder a essas questões, o presente estudo analisará a chamada dimensão cultural do desenvolvimento, presente nas obras de Celso Furtado.

Considerado por muitos como um dos grandes intelectuais do século XX, Furtado foi um homem de pensamento e de ação, que ao longo de sua vida se dedicou não apenas a refletir sobre o processo do subdesenvolvimento, como também a atuar politicamente na tentativa de superá-lo. Nos mais de cinquenta anos em que se debruçou sobre a temática, Furtado foi paulatinamente ampliando o sentido que denotava ao conceito de desenvolvimento, captando de modo mais acurado a complexidade de suas nuances. Desse modo, para analisar a sua obra, Bruno Borja (2013) irá propor a seguinte periodização: entre 1945 e 1964 *elementos para uma teoria do subdesenvolvimento*; 1964 a 1974, *crítica da teoria do subdesenvolvimento*; e entre 1974 e 1989, *reformulação da teoria do subdesenvolvimento*.

Em suas primeiras produções, Celso Furtado trava um longo debate sobre a formação histórica das estruturas subdesenvolvidas, discutindo, sobretudo, os limites

1 Mestranda em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense (UFF), especialista em Gestão e Produção com ênfase em Economia Criativa pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), bacharel em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).



do comércio exterior e da especialização produtiva na divisão internacional do trabalho como via para o desenvolvimento.

Contudo, após a publicação de *Dialética do desenvolvimento* em 1964, é possível observar o primeiro ponto de inflexão em sua obra. A partir desse livro, vemos o autor passar de uma defesa genérica da industrialização para uma percepção mais clara e matizada dos interesses envolvidos nesse processo. Nesse segundo período, os principais debates se concentraram em torno das características da desaceleração do crescimento brasileiro, da qual deriva a sua hipótese de que a existência de uma tendência à estagnação nos países subdesenvolvidos guarda fortes relações com o processo de concentração de renda e com as tecnologias de produção adotadas.

Ao final dessa década (1964-1974), observamos um novo ponto de inflexão em suas produções, apontado em *O mito do desenvolvimento econômico*, publicado em 1974. Nele o autor exprime toda a sua desilusão com as políticas de desenvolvimento que vinham sendo adotadas. O caminho da industrialização, que supostamente levaria a superação do subdesenvolvimento, teria, na realidade, aprofundado os laços de dependência dos países latino-americanos.

É nesse contexto que, após 1974, o autor inicia uma reformulação da teoria do subdesenvolvimento, tendo em vista as transformações observadas no sistema capitalista mundial e os seus impactos sobre as estruturas internas dos países subdesenvolvidos. Seu principal tema será a perda de autonomia e de capacidade de transformação social dos Estados nacionais frente à internacionalização do capital e à constituição de um sistema financeiro internacional. É durante esse período que são aprofundados os argumentos acerca das relações entre cultura, desenvolvimento e dependência, que Furtado denominou como *dimensão cultural*. Esse será o foco de nossas análises.

Desse modo, para apreender as dinâmicas dessa relação, vamos começar explorando o modo como Celso Furtado cunhou o conceito de *sistema de cultura* e de que forma essa concepção inicial se complexificou até se tornar a base das suas análises. Na sequência, seguiremos por meio do método histórico-estrutural proposto pelo autor até as origens da civilização industrial, com o intuito de compreender como foram gestadas as bases desse sistema. Passaremos então para a discussão sobre o subdesenvolvimento originado a partir do *acesso indireto à civilização industrial* e os seus efeitos no *sistema de cultura*. Para, por fim, debater sobre a relevância da cultura na superação do subdesenvolvimento, assim como quais devem ser os objetivos de uma política cultural alinhada a um projeto de desenvolvimento. Com isso, poderemos vislumbrar a amplitude que Celso Furtado denota a termos como *criatividade, cultura e inventividade*.



OS SISTEMAS DE CULTURA

O conceito de *sistema de cultura* talvez seja o de maior importância para compreendermos a relação entre a cultura e o desenvolvimento para Celso Furtado. Ele fornece a base do raciocínio que nos permite apreender não apenas a complexidade do pensamento do autor, como também a abrangência que denota ao termo cultura em suas obras. Com o intuito de observar como se deu a elaboração desse conceito, retomaremos brevemente as ideias presentes no livro *Dialética do Desenvolvimento*, publicado em 1964, para depois verificarmos as suas modificações com o passar do tempo.

Tal como indicado no título, Furtado reivindica nessa obra o uso da dialética como método para a análise do processo de desenvolvimento. Para isso, ele retoma os pensamentos de Hegel e de Marx a fim de combiná-los com uma abordagem antropológica, fundamentando dessa maneira a elaboração do conceito de *sistema de cultura*. Grosso modo, o raciocínio se compõe da seguinte forma:

De Hegel, Furtado retira a premissa de que o todo não pode ser explicado pela análise de suas partes isoladas, pois o seu funcionamento se dá de modo interdependente. Nesse sentido, a dinâmica de uma das dimensões do social repercute inevitavelmente em todo o conjunto, sendo necessário compreender o seu movimento de maneira sistêmica.

De Marx, ele aciona o materialismo histórico, no sentido de compreender as relações de produção como “o ponto mais baixo” de uma cadeia de reações sob cuja forma se apresenta o desenvolvimento histórico. Ao se modificarem, essas “forças primárias” provocam uma série de transformações nas demais dimensões do social. Desse modo, as relações de produção que constituem em seu conjunto a estrutura econômica da sociedade, influenciam em larga medida os seus aspectos socioculturais. Como tais relações são fortemente condicionadas pela tecnologia disponível, as mudanças tecnológicas se tornam de grande relevância para esse processo. Em outras palavras, “a essência da hipótese que formulou Marx significa que, dentre os fatores determinantes de uma estrutura social, o mais irredutível é o nível da tecnologia.” (Furtado, 1964, pp.16-17).

A partir dessas leituras de Marx e Hegel, Furtado irá refletir sobre o conceito de mudança social elaborado por alguns antropólogos, em especial através da noção de *herança social* cunhada por W. F. Ogburn. Segundo essa formulação, a herança social pode ser segmentada entre a cultura material, que engloba os processos de produção e uso dos bens materiais; e a cultura imaterial, que envolve aspectos como a organização social, a religião, a filosofia, a arte, a ciência, etc. Ainda segundo as observações de Ogburn, é possível notar que atualmente as transformações constantes na cultura material vêm impelindo o restante da vida social a modificar-se, sendo, portanto, esse o foco das mudanças sociais.



Conjugando tais perspectivas, Furtado toma a cultura como um todo integrado, no qual as mudanças em determinado elemento provocam reações em cadeia que alteraram, inclusive, aquilo que originalmente principiou a mudança, em uma relação dialética. Em outras palavras:

O que existe de fundamental e comum aos dois modelos é a constatação de que, sendo a cultura um conjunto de elementos interdependentes, toda vez que em determinadas condições históricas avança a tecnologia e se desenvolvem as bases materiais, todos os demais elementos serão chamados a ajustar-se às novas condições, ajustamentos esses que darão origem a uma série de novos processos, com repercussões inclusive sobre a base material. (Furtado, 1964, p. 18)

Foi partindo da abstração desses modelos que Furtado postulou o conceito de *sistema de cultura*. Seu objetivo foi propor a análise do impacto do contínuo fluir de novas tecnologias sobre os demais elementos da cultura, a partir de uma compreensão processual desse movimento dialético. Em outras palavras, o seu interesse recai sobre o processo da mudança em si; sobre o modo como se dá a mútua influência entre a base material e imaterial da sociedade. Desse modo, segundo Furtado, “este modelo, que nos dá uma visão integrada da cultura como sistema, está formulado em um nível de abstração tão alto como a hipótese de Marx.” (Furtado, 1964, p. 18)

Posteriormente, Furtado desenvolveu mais a fundo esse raciocínio, sobretudo nas obras produzidas após a chamada “segunda inflexão”. Nesse período de maior ponderação a cerca da dimensão cultural do (sub)desenvolvimento, ele identificou três grandes âmbitos no sistema global da cultura que se relacionam de modo interdependente. O primeiro desses âmbitos é o da “cultura material” que, tal como havia formulado anteriormente, diz respeito aos aspectos econômicos da sociedade e pode ser expresso sinteticamente no duo progresso técnico/ acumulação de capital. (Rodríguez, 2007)

O segundo âmbito está inserido na “cultura não-material” e denota o contexto sociopolítico de uma sociedade. Ele é constituído pelas ideias e valores relativos às questões da organização social, assim como pelas ações políticas concretas que ocorrem em conexão com tais ideais. Esses valores, tal como as ações que neles se inspiraram, são de acentuada relevância na determinação dos rumos do processo de desenvolvimento.

As tensões sociais causadas pelo processo de acumulação material tornam necessário o surgimento de inovações nos planos institucionais e sociais. Essas criações, efetivadas por meio da ação política, permitem que tais tensões sejam minoradas, a fim de viabilizar a continuidade da própria acumulação. Um exemplo de inovação no plano institucional apresentado por Furtado é a greve: uma instituição *sui generis* que, ao regulamentar o uso controlado da violência fora do Estado, possibilita a continuação da acumulação de capital. (Furtado, 2012) Ao diferenciar o segundo âmbito do primeiro,



Furtado se afasta do determinismo econômico, ressaltando, sobretudo, a importância da *criatividade política*, enquanto geradora de inovações sociais e institucionais que orientam ações concretas e influenciam todo o processo de acumulação.

Por fim, temos o terceiro âmbito que também pertence a “cultura não-material”. Ele abarca todos os elementos da cultura imaterial que extrapolam a dimensão sociopolítica mais imediata. Dito de outra forma, ele é formado pelas ideias e valores que fazem parte do sistema de cultura, mas se situam “acima” ou “além” das questões do segundo âmbito, tais como a reflexão filosófica, a criação artística, o misticismo ou a pesquisa científica. É nesse âmbito que verificamos com maior intensidade, ou ao menos de forma mais visível, as eclosões de criatividade que se manifestam nos sistemas de cultura em alguns momentos históricos. Isso nos sugere que há uma interação significativa entre ele e os outros dois âmbitos, devido ao fato de que é nesse âmbito superior que se abrem as possibilidades para a realização das potencialidades latentes nos homens. Ainda que Furtado reconheça que os fatores que propiciam essas eclosões de criatividade não sejam claros, ele observa que certa regularidade é perceptível ao longo da história.

Chegamos, desse modo, a um ponto central para a compreensão da relação entre a cultura e o desenvolvimento na ótica adotada por Celso Furtado. Para ele, o conceito de desenvolvimento não está restrito apenas ao desenvolvimento econômico. O que Furtado busca demonstrar em suas obras é o desenvolvimento como um fenômeno muito mais abrangente que ocorre em todos os âmbitos do sistema de cultura, cujo processo deve ser compreendido a partir da apreensão dessa totalidade. Em suas palavras, “a rigor, pode-se falar de desenvolvimento quando a capacidade criativa do homem dirige-se à descoberta de si mesmo, empenhando-se em enriquecer seu sistema de valores.” (op. cit. p.7)

O SURGIMENTO DA CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL

Partindo do conceito de *sistema de cultura*, Celso Furtado se dedicou à análise das especificidades do processo do (sub)desenvolvimento nos países periféricos. Para isso, ele se valeu do seu usual método histórico-estrutural que consiste, grosso modo, em observar por meio da análise dos acontecimentos históricos como se deu à origem de determinado processo, e de que modo as suas estruturas perduram ou não até os dias atuais. Desse modo, para investigar o subdesenvolvimento em seus livros *O mito do desenvolvimento econômico*, de 1974 e *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*, publicado em 1978, Furtado remonta até as origens da sociedade burguesa, a fim de compreender as bases da atual civilização industrial.

Em seu recuo até a Europa do século XVI, ele identifica a coexistência de dois *sistemas de cultura* distintos: o sistema feudal (ou senhorial) e o, ainda incipiente,



sistema burguês. Ao longo dos séculos seguintes a visão de mundo tipicamente feudal, fundamentada, sobretudo, na tradição religiosa e na propriedade da terra, foi sendo constantemente defrontada pela ascensão da vida urbana e da cultura burguesa. Em conjunto, a expansão comercial e a revolução científica fomentaram uma verdadeira revolução cultural. A primeira alargou as fronteiras mercantis levando os europeus para os mais distantes locais do globo. A segunda ampliou o conhecimento humano sobre as leis da natureza, colocando por vezes em cheque aquilo que a religião até então postulava como verdade absoluta. Foi em meio a esse contexto cultural que se deu a revolução burguesa.

Essas novas forças sociais em ascensão passaram a reconhecer na acumulação a fonte de prestígio social suscitando diversas transformações nas relações de produção que, por sua vez, acarretaram novas modificações nos padrões culturais existentes. A acumulação nos meios de produção que permitiu a diversificação do consumo – mediante a invenção interna ou o intercâmbio externo – fez com que essa diversificação passasse a ser considerada como um sinal de ascensão social, de melhora, de progresso. “Tudo que conduzia ao progresso, à ‘riqueza das nações’, na feliz síntese do título da obra clássica de Adam Smith, ganhava legitimidade.” (Furtado, 1978, p. 72)

Desse modo, na interpretação de Furtado, a “coexistência de dois sistemas de cultura (o senhorial e o burguês) que se limitavam mutuamente e abriam espaço à ação individual” (Furtado, 1974) propiciou a emergência de um novo paradigma. No desenrolar desse processo, um novo *sistema de cultura* foi se tornando paulatinamente hegemônico, caracterizado pelo uso da acumulação como fonte de legitimação do poder e pela prática da diversificação dos hábitos de consumo como expressão da estratificação social. Nesse sentido, esses dois processos de *criatividade cultural* – a revolução burguesa e a revolução científica – podem ser considerados como momentos fundamentais para a emergência da civilização industrial, uma vez que deram origem aos ideais de civilização, progresso e modernidade que a orientam. Contudo, seus contornos mais destacados surgem após outra revolução.

Se a revolução burguesa levou alguns séculos para estabelecer um novo sistema de poder, observa Furtado, a revolução industrial se mostrou capaz de introduzir os critérios da racionalidade instrumental nos meandros do corpo social, em um período relativamente curto de tempo. O processo acumulativo passou a ser compreendido como o motor de toda a evolução social, subordinando a ciência e a inovação tecnológica, e moldando a estruturação espacial das populações nas cidades a fim de satisfazer as demandas do mercado de trabalho. Nesse contexto, os traços mais característicos dessa civilização industrial emergente eram a industrialização, que fomentou a técnica e racionalidade quantitativa nas atividades produtivas; a secularização, que estabeleceu a



prevalência da razão na legitimação dos sistemas de poder; e a urbanização, que alterou profundamente a relação do homem com a terra e o espaço público.

O acelerado desenvolvimento das forças produtivas que se seguiu representou um verdadeiro “salto histórico”. A partir desse marco boa parte da história moderna e contemporânea passou a refletir o embate entre a crescente dominação do mundo pelos europeus e as formas de resistência das populações subjulgadas. Tal movimento, segundo Furtado, constituiu o processo de difusão da civilização industrial pelo mundo que é caracterizado por uma trajetória histórica distinta daquela que marcou a sua emergência. Desse modo, não é possível compreender as implicações da difusão desse estilo de civilização a partir de um quadro conceitual derivado unicamente da experiência europeia.

O encadeamento direto dessa afirmação acarreta na compreensão do subdesenvolvimento como um processo autônomo e não uma etapa pela qual tenham necessariamente passado os países que alcançaram um grau superior de desenvolvimento das forças produtivas. Nas palavras de Furtado, o subdesenvolvimento é “em suas raízes [...] um fenômeno de dominação, ou seja, de natureza cultural e política.” (Furtado, 1984, p.148)

O ACESSO À CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL E O SUBDESENVOLVIMENTO

Observando esse processo de difusão, Celso Furtado identificou formas distintas de acesso das demais populações à civilização industrial. Grosso modo, a condicionante fundamental residiria “na conscientização das classes dominantes internas para o atraso no grau de acumulação de capital e para a ameaça de dominação externa que representava a expansão dos países que lideravam o desenvolvimento industrial.” (Borja, 2013, p. 144) Dado esse cenário, algumas nações teriam logrado um acesso mais aut centrado, por meio da canalização da acumulação para o desenvolvimento das forças produtivas internas. Enquanto outras teriam seguido pelo caminho da simples integração comercial que as levou a vivenciar um *acesso indireto à civilização industrial*.

Nesse “acesso indireto”, a inserção no sistema de divisão internacional do trabalho se transformou em um fator determinante da estruturação social, ao passo que a realização da acumulação se deu em larga medida fora do sistema produtivo, em particular por meio do consumo de bens importados do núcleo industrial. Desse modo, a diversificação do consumo experienciada, sobretudo, pelas elites como expressão da estratificação social, se deu por meio do comércio exterior, em desconexão com o estágio de desenvolvimento das forças produtivas internas e com o próprio sistema de cultura local. Furtado conceitua “esse processo de adoção de padrões de consumo



sofisticados (privados e públicos) sem o correspondente processo de acumulação de capital e progresso nos métodos produtivos” (Furtado, 1974, p. 81), como *modernização*.

A transplantação desses padrões de consumo não se restringiu apenas ao plano concreto. Ao modificar as bases materiais, esse processo também alterou os padrões culturais que passaram a ser inspirados em larga medida na cultura e nos valores da civilização europeia. Contudo, tais ideais foram gestados em coerência com um determinado sistema de cultura e ao serem deslocados deste acabaram, na prática, sendo resignificados.

Os valores ideológicos surgidos com a revolução burguesa – liberalismo, individualismo, racionalismo – que haviam operado como alavancas para deslocar as velhas estruturas de dominação e promover a ascensão dos agentes sociais comprometidos com a acumulação no plano das forças produtivas, transpostos para a situação de dependência, tais valores transformaram-se em instrumento de reforço desta. [...] A expansão da produção primário-exportadora não requeria transformações de monta nos métodos de produção, o que conduzia ao imobilismo das estruturas sociais. Em realidade, o considerável aumento do excedente reforçava, o mais das vezes, o sistema de dominação social, além de proporcionar-lhe alianças externas. (Furtado, 1978, p. 46-47)

Dado esse contexto, a posterior industrialização das economias dependentes significou menos um abandono da “via indireta” do que uma evolução no quadro dessa forma particular de acesso à civilização industrial. Os efeitos do processo de *modernização* se fizeram sentir no momento da industrialização, caracterizada por um modelo de substituição de importações no qual “a tecnologia incorporada aos equipamentos importados não se relaciona com o nível de acumulação de capital alcançado pelo país e sim com o perfil da demanda (o grau de diversificação do consumo) do setor modernizado da sociedade.” (Furtado, 1977, p.82) Desse modo a dependência cultural e a dependência tecnológica, afetaram o desenvolvimento da matriz industrial dos países periféricos impactando profundamente todo o campo econômico.

O SUBDESENVOLVIMENTO NOS TRÊS ÂMBITOS DO SISTEMA DE CULTURA

Por ser um todo interdependente, os *sistemas de cultura* dos países periféricos foram – e ainda são – afetados pelo processo do subdesenvolvimento nos seus três âmbitos. Abaixo vamos resumir as principais implicações identificadas por Celso Furtado.

As influências no primeiro âmbito são as mais visíveis. O processo imitativo no plano da “cultura material” influencia e orienta o desenvolvimento técnico/acumulação nos países periféricos. Ele incide sobre os rumos da economia e orienta o seu desenvolvimento, uma vez que pressupõe a elaboração de determinados bens, acarretando na adoção de



certos padrões de produção e de uso de tecnologias gestados nos centros industriais, com escassa ou nenhuma adaptação à realidade local. Em outras palavras, “utilizam-se tecnologias em desacordo com a dotação relativa de recursos da periferia, ou melhor, com a superabundância de mão de obra que lhe é peculiar e que se exprime no subemprego estrutural.” (Rodríguez, 2007, p. 8)

Subjacente aos hábitos de consumo, temos a penetração das ideias e dos valores relativos à ordem sociopolítica e as instituições que a orientam nos centros industriais. Esses ideais, particularmente aqueles que norteiam o plano da institucionalidade, influem no segundo âmbito (sociopolítico) condicionando os horizontes de mudança dos diversos grupos da periferia; em especial, dos grupos dominantes que se identificam de modo mais íntimo com os valores forâneos. Em outras palavras, ao se reconhecerem cultural e ideologicamente nos preceitos do centro, esses grupos apequenam a sua visão das possibilidades de transformação social, limitando os possíveis alcances de sua ação. Desse modo, sem a necessária inventividade no plano institucional, as periferias acabam por reproduzir modelos de transformação das estruturas sociais que não tendem a levá-las à superação da *heterogeneidade social*. Pelo contrário, acabam acarretando a sua reinteração causando a persistência de suas manifestações mais visíveis: a pobreza e a concentração de renda.

O comportamento dos grupos que se apropriam do excedente, condicionado que é pela situação de dependência cultural em que se encontram, tende a agravar as desigualdades sociais, em função do avanço da acumulação. Assim, a reprodução das formas sociais, que identificamos com o subdesenvolvimento, está ligada a formas de comportamento condicionadas pela dependência. (Furtado, 1977, p.82)

Contudo, o efeito mais nocivo para o desenvolvimento dos países da periferia se faz sentir no terceiro âmbito. Segundo Furtado, a influência desses valores e ideais extrapola a imitação no consumo e as suas consequências no modo de encarar a esfera sociopolítica. Ela vai além, afetando o próprio conjunto da vida social. Sinteticamente, Celso Furtado resume o problema por meio da expressão *transmutação dos meios em fins*.

Em sua concepção, o progresso técnico e a acumulação são, por natureza, essencialmente instrumentais. Eles constituem apenas os *meios* para se alcançar os verdadeiros *fins*, ligados à realização das potencialidades latentes do homem. No entanto, ao longo dos processos de industrialização, o que frequentemente se sucedeu foi a elevação de certos propósitos da cultura material – como a maximização dos lucros e os métodos de regulação e incitação ao trabalho – ao status de *fins*, obscurecendo ou até substituindo os *fins* próprios da cultura não-material, que visam enriquecer a existência humana.



Essa tendência, fortemente presente nos processos de industrialização latino-americanos, tornou-se ainda mais aguda após a revolução tecnológica, que trouxe consigo as expectativas de seu aprofundamento contínuo e virtualmente sem limites, assim como de um aumento generalizado e também contínuo do bem-estar e da riqueza. Dadas essas expectativas, os meios materiais necessários para o impulso do processo de desenvolvimento passaram a ser percebidos enquanto fins prioritários e quase exclusivos da ação humana, desfigurando os altos *fins* não-materiais que devem guiar o desenvolvimento. É nesse sentido que Furtado afirmará com veemência no fim de sua vida, que um projeto de desenvolvimento deve partir da dimensão cultural, pautando-se primordialmente nos *fins* que desejamos alcançar.

O PAPEL DA CULTURA NA SUPERAÇÃO DO SUBDESENVOLVIMENTO

Para Celso Furtado, o caminho para a superação do subdesenvolvimento se dará por meio do *desenvolvimento endógeno*. Essa forma particular de desenvolvimento designada por esse conceito, toma em conta não apenas o sistema global da cultura como também as perspectivas de futuro. Em seu modelo, a matriz do processo de desenvolvimento consiste na liberação das energias criadoras que estão latentes na identidade cultural. Com isso nos tornaríamos capazes de criar *rupturas no plano da racionalidade*, modificando a realidade de acordo com os nossos *objetivos da vida social*. Em outras palavras, o processo de desenvolvimento passa pela capacidade de usarmos a nossa bagagem cultural pretérita para projetar a sociedade que desejamos construir no futuro, criando a partir daí inovações em todos os âmbitos. (Bolaño, 2015)

Nesse ponto, é relevante esclarecer a importância que Furtado denota a capacidade criatividade dos homens. Mais do que fornecer inspirações para a criação de novos produtos que darão continuidade ao processo de acumulação, como esquadrinhado comumente no conceito de *economia criativa*; Furtado reconhece na criatividade um elemento de *poder*. Por meio da inventividade somos capazes de ampliar o campo do possível, gerar novos valores e, conseqüentemente, novas realidades, novos *sistemas de cultura*. A ruptura no plano da racionalidade ocorre então, “quando o agente está capacitado para modificar o meio em que atua, apresentando no seu comportamento um fator volitivo criador de novo contexto.” (Furtado, 1978, p.17) Não se trata, portanto, de enxergar na criatividade um “capital (humano)”, mas sim um direito:

- § O direito de enxergar o mundo e interagir com ele a partir do olhar e dos valores da própria cultura;
- § O direito de transformar continuamente esses valores em benefício da sociedade;
- § O direito de concentrar as energias individuais e coletivas na busca pelos fins substantivos;



§ O direito, enfim, de construir uma nova civilização, mais cooperativa, mais justa e mais livre. (Paglioto & Cunha, 2015, p. 131)

Desse modo, o papel da política cultural não deve se restringir a democratizar o acesso a determinados bens culturais. A política cultural que está voltada para um projeto de desenvolvimento deve se preocupar em fomentar a inventividade, de modo a garantir que o *fluxo de criatividade* se infunda e floresça nos três âmbitos, dinamizando todo o sistema global da cultura. Somente assim seremos capazes de estabelecer enquanto sociedade quais são os nossos *objetivos da vida social*.

Assim sendo, a visão holística do processo de *desenvolvimento endógeno* proposta por Celso Furtado só pode ser apreendida quando temos em mente os três âmbitos do sistema de cultura. No primeiro âmbito o desenvolvimento endógeno “pressupõem um crescimento elevado e sustentável, baseado em um padrão de mudança da estrutura produtiva que contemple alterações na estrutura da ocupação”, conduzindo “à resolução gradual dos problemas peculiares desta última e, em particular, à reabsorção paulatina do subemprego em atividades de produtividade “normal” (por exemplo, próxima a permitida pelas técnicas disponíveis).” (Rodríguez, 2007, p. 11) Tais mudanças na estrutura produtiva também devem conjugar o aumento das exportações com a progressiva substituição das importações, a fim de minorar os riscos da interferência de algum desequilíbrio externo.

No âmbito sociopolítico o desenvolvimento endógeno requer uma boa dose de intencionalidade, na qual haja um impulso político deliberado, que goze de respaldo social e esteja empenhado em efetivar não apenas as mudanças supracitadas no plano econômico, como também uma renovação nos marcos jurídico-institucionais existentes. Desse modo, está implícita a complexa necessidade de se recompor uma hegemonia política que seja capaz, dentre outras coisas, de reconstituir as bases do poder mediante a coordenação de objetivos entre as diferentes classes e frações de classe.

Por fim, temos a necessidade de efetivar uma política cultural voltada para o fomento à inventividade que possa favorecer as eclosões de criatividade nos três âmbitos do sistema de cultura, em particular, no terceiro. É nesse último âmbito que são gestados os nossos ideais mais metafísicos, que irão orientar todas as outras mudanças sociais, as outras inovações. Nesse sentido, o surgimento de uma “nova civilização”, de um novo *sistema de cultura*, tem sua gênese na capacidade inventiva dos homens.

[...] se a política de desenvolvimento objetiva enriquecer a vida dos homens, seu ponto de partida terá que ser a percepção dos *fins*, dos objetivos que se propõe alcançar os indivíduos e a comunidade. Portanto, a dimensão cultural dessa política deverá prevalecer sobre todas as demais. (Furtado, 1998, p.70)



CONCLUSÃO

A atualidade do pensamento de Celso Furtado é formidável. Ao propor o conceito de *desenvolvimento endógeno*, ele logrou atingir um grau de complexidade em sua análise capaz de despertar vários *insights*. Quando considerou a dimensão da “cultura não-material” em sua equação, Furtado não o fez de forma ingênua. É evidente que, enquanto economista, ele reconhecia a importância do desenvolvimento das forças produtivas no âmbito da “cultura material”, sobretudo, como caminho para lograr a superação da *heterogeneidade social*. Sua intenção ao ampliar o olhar para os aspectos “não-materiais” foi nos conduzir para fora do pensamento automatizado, nos fazendo lembrar de todo o poder da inventividade humana, atestado pelos muitos *sistemas de cultura* que fomos capazes de criar ao longo da história. Antes de pensar sobre como desenvolver as máquinas, Furtado se questiona sobre como queremos desenvolver a nós mesmos. A profundidade dessa pergunta é o resultado de uma extensa trajetória.

Ao longo dos mais de cinquenta anos nos quais se debruçou sobre o tema do subdesenvolvimento, Furtado não apenas refletiu sobre essas questões, como também experienciou algumas dessas ideias nos cargos públicos que ocupou. Mais do que isso, ele pode assistir no decorrer dos seus oitenta e quatro anos de vida as diversas transformações sucedidas em seu país, na América Latina e no mundo. Desse modo, as obras escritas no final de sua vida condensam o olhar de alguém que testemunhou a ocorrência de surtos de industrialização, e pode com isso averiguar outros fatores relevantes, como a apreciação das elites pelos valores forâneos e a falta latente da definição dos *objetivos da vida social* em muitos desses processos de industrialização.

Segundo sua observação, “não existem evidências de que com a industrialização [na América Latina] vá se chegar a formas sociais confiáveis. Pelo contrário, a crescente heterogeneidade social, que tem na chamada “marginalidade urbana” um de seus sintomas mais alarmantes, parece indicar na direção oposta.” (Furtado, 1978, p. 80) Essa crítica também nos permite perceber que não basta incentivar o surgimento de empresas nacionais, se os seus valores estiverem amplamente alinhados aos monopólios globais. Por isso, é preciso refletir sobre os *fins*.

Desse modo, a principal lição está contida na máxima: *não transmutar fins em meios*, ou seja, não colocar o mero desenvolvimento econômico como o objetivo finalístico da política de desenvolvimento. Essa precisa ser mais ampla e “deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural” (Furtado, 1984, p.32), pois “somente a criatividade política impulsionada pela vontade coletiva poderá produzir a superação do impasse.” (Furtado *op. cit.* Bresser-Pereira, 2005, p.96)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbalho, A. (2011). A política Cultural segundo Celso Furtado. In: A. Barbalho, L. Calabre, P. Miguez, & R. (. Rocha, *Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e economicas* (pp. 107-128). Salvador : EdUFBA.

Bolaño, C. R. (2015). Atualidade da política cultural de Celso Furtado: a propósito do depoimento à Assembleia Constituinte. In: C. R. Bolaño, *Cultura e Desenvolvimento: reflexões à luz de Furtado* (pp. 19-38). Salvador : EdUFBA.

Bolaño, C. R. (2015). *O conceito de cultura em Celso Furtado*. Salvador: EdUFBA.

Borja, B. (2013). Notas sobre a dimensão cultural na obra de Celso Furtado. In: R. F. D’Aguiar, *Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento* (pp. 125-154). Rio de Janeiro: E-papers.

Bresser-Pereira, L. C. (2005). Pensata especial “Celso Furtado”. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, 45 (2), 90-96.

Bresser-Pereira, L. C. (2007). Celso Furtado: o desenvolvimento como missão . In: J. Saboia, & F. J. Carvalho, *Celso Furtado e o século XXI* (pp. 63-80). Rio de Janeiro : Manole .

Furtado, C. (1964). *Dialética do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

_____ (1974). *O mito do desenvolvimento econômico* . Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (1977). *Prefácio a Nova Economia Política* (3ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.

_____ (1978). *Criatividade e dependencia na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (1984). *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (1998). *O capitalismo global* (7ª ed ed.). São Paulo: Paz e Terra.

_____ (2012). Criatividade Cultural e Desenvolvimento Dependente. In: R. D. Furtado, *Arquivos Celso Furtado: Ensaios sobre a cultura e o Ministério da Cultura* (pp. 43-48). Rio de Janeiro: Contraponto.

Paglioto, B. F., & Cunha, A. M. (2015). Criatividade como liberdade: a relação entre cultura e desenvolvimento em Celso Furtado. In: C. R. Bolaño, *Cultura e Desenvolvimento: reflexões à luz de Furtado* (pp. 115-134). Salvador : EdUFBA.

Rodríguez, O. (2007). Furtado e a renovação da agenda do desenvolvimento. In: J. Saboia, & F. J. Carvalho, *Celso Furtado e o século XXI* (pp. 3-40). Rio de Janeiro: Manole.



DIMENSÕES MORAL E AFETIVA NOS PROCESSOS DE ESTADO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS

Deborah Rebello Lima

RESUMO: O texto foi construído tendo o interesse de percorrer quatro pilares fundamentais. Primeiramente, discute-se a dimensão do Estado e sua “descategorização”, ou a complexificação da compreensão do termo. Em segundo lugar, tenta-se dar conta de algumas das discussões ofertadas pelo debate sobre as dimensões moral e afetiva na prática dos processos de Estado. Em terceiro, percorre-se a noção de política pública como “linguagem de estado”. Por último, já de saída são apresentadas algumas breves vinculações entre os conceitos: política cultural como uma tecnologia de estado baseada no afeto e na alacridade.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Alacridade, Antropologia do Estado

O desafio de tratar de processos de Estado por meio das particularidades das dimensões moral e afetiva confere a este trabalho uma tentativa de conjugar esforços conceituais com reflexões embrionárias fruto da pesquisa realizada no doutoramento. De fato é instigante e, ao mesmo tempo, laborioso o manejo e depuração de muitos dos conceitos aqui tratados.

O interesse nesta temática vem da percepção do campo da Comunicação como um ambiente de reflexão multidisciplinar, no qual (como pondera Muniz Sodré) cada pesquisador confere acentos distintos ao seu olhar de pesquisa. O meu vem sendo forjado na interação com a Antropologia e no anseio de compreender melhor como as ações do Estado no cenário (como as políticas públicas) são permeadas por tensionamentos que interferem na possibilidade do exercício de direitos (direto à Comunicação e à Cultura). Com isso, este trabalho possui a tarefa de tentar conjugar conceitos trabalhados e (pequenas) reflexões sobre o meu universo de estudos.

O PONTO DE PARTIDA: A DIMENSÃO DO ESTADO:

A discussão sobre a subdisciplina de políticas públicas pode se dar a partir de múltiplas perspectivas e filiações teóricas. Seu ponto de nascimento, com vinculação à Ciência Política, conferiu ao campo características idiossincráticas e de ligação evidente a forma de operação daquele ambiente de reflexão. Seus fundamentos foram edificados



sob uma matriz, essencialmente, anglo-saxônica, o que lhes conferiram a filiação a alguns preceitos importantes: o paradigma de racionalidade na gestão e a neutralidade baseada no olhar Weberiano sobre a burocracia (são alguns exemplos). Os referidos fundamentos reforçaram o ideário de uma administração pública como um ente neutro, técnico, longe de entremeios políticos ou quaisquer outros jogos de interesse.

A proposta foi forjada sob um arcabouço teórico essencialmente instrumental. Composto por um esquema clássico de identificação do problema, elaboração de formas de saná-lo e a preparação de um corpo técnico que saiba manejar tais especificidades. A centralidade desta abordagem é a ênfase na racionalidade dos especialistas (embebidos por uma aura de objetividade científica), o que corrobora com a visão de que este tratamento compreende que o papel da área é construir paradigmas de ação do Estado (com o propósito de dirimir questões e trabalhar para garantir a ordem social).

A perspectiva antropológica sinaliza o empenho de discussão da área por meio de outros filtros. Segundo Souza Lima (2015), dialogando com Susan Shore e Chris Whright, trata-se de pensar as ações do Estado fora de amarrar esquemáticas e lineares. O fundamental é construir uma “antropologia das políticas públicas”. Desvelando essas ações do Estado e entendendo-as como “tecnologias políticas”, como processo de operação, como “linguagem e poder”.

Busca-se tornar a análise menos linear do que o acompanhamento de um agendamento de temática, a formulação pelo estado, a implementação da mesma, o controle/redirecionamento de resultados e a avaliação do processo. De fato, trata-se de observar os objetos em sua multiplicidade interativa, com numerosas facetas que não podem ser enquadradas em ciclos e roteiros fechados. Mais do que estudar as ações em si, mergulha-se no debate sobre as políticas públicas como estes processos de “fazer Estado”, interpretando-as como uma operação. Transversalizando este processo há o interesse de frear o estado “inconsciente”, as naturalizações presentes nas análises. As políticas públicas, como dimensões deste “fazer estado”, colocam em ordem operativa constructos ideológicos sobre o papel do próprio, sobre a forma de interação de indivíduos (por exemplo) e quais resultados devem ser perseguidos.

Nesta perspectiva, políticas públicas são percebidas como ferramentas de governo, como instrumentos para assegurar a governabilidade. Um espectro de estudos menos estático ou preocupado com modelos determinados e estanques.

É compreensível estabelecer uma relação entre esta abordagem mais ampliada de análise e o aspecto direcional do olhar de pesquisa. Afinal, não se objetiva examinar estruturar hierárquicas ou processos decisórios advindos de altas cúpulas políticas até o cotidiano dos sujeitos, ou seja, não se busca a observação “up to down”. Da mesma maneira, não se prende a investigação no percurso inverso, dando destaque ao “studying down”. A ênfase é a apreciação “através” determinados filtros, locais, legislações, sujeitos,



almeja-se operar com o “studying throught”. Como apontam Shore e Whright(1997), é um “rastreamento”, uma problematização das dinâmicas de poder existentes na relação entre atores políticos, instituições, discursos em determinada temporalidade e contexto. Apresenta-se, igualmente, como um instrumento de reconfiguração do campo.

Desafia-se a manobrar a desconstrução da noção de Estado como um bloco, um conceito, um todo singular, unificado. Emerge a visão de que esse não deve ser entendido como ente acabado e finalizado. Ele é o todo complexo, no qual é preciso identificar quais suas redes, seus artefatos ideológicos, seus processos constitutivos. Mais do que acionar uma noção específica, o Estado é concebido como percurso dinâmico, inconcluso, como fluxo, ato performativo, acionamento. Compreende-se, portanto, a ação do estado como um agenciamento cultural, como uma tecnologia de Estado.

De fato, mais do que a compreensão do que “seja o Estado”, a questão central é “como ele opera”. O Estado como uma “identidade” em acionamento, como um complexo de fazeres que precisa ser observado atentamente.

Volta-se o debate para a dinâmica cultural, para as relações, para os efeitos inerentes a este fato social, contribuindo para a construção etnográfica do Estado. Abandona-se a visão deste como um modelo pronto, quase uma personalidade. A dimensão processual do Estado como algo incompleto, inconsistente neste plano histórico, diacrônico. Perceber a sua ação sob o filtro antropológico é compreender a diversidade de processos sociais vinculados a políticas e periféricos a ela. Quando tratamos de processo não vislumbramos uma raiz linear, mas uma ramificação abrangente; é produto do que chamamos de complexidade. Obviamente, é preciso traçar recortes fundamentais de análise e ponderação. No entanto, é imperioso entender que enfrentamos uma dispersão.

Ressaltar esta característica inconclusa e operante do Estado é também estimular a importância da análise para além de suas ações (políticas públicas). Há que se reconhecer o poder do Estado de produzir e impor categorias de pensamento sobre a vida social e sobre a própria noção de estado. Há que se ponderar a possibilidade de acionamentos morais e de instrumentos de afetação como tecnologias de estado. Identidade e representação como efeitos de normatização e codificação são elementos para compreensão deste estado, são exemplos da capacidade de se fazer estado. Toda uma gramática discursiva e operativa faz parte desta teia de observação e percepção destes processos de Estado. Como Philip Abrams observa há que se trabalhar com a operação de duas perspectivas: sistema de Estado (teia institucional envolvida no pensar estado) e o Estado como idéia (como imagem mental, concepção, abstração, entendimento que orienta o fazer social).

Caminha-se, portanto, para o entendimento de política pública como uma tecnologia política que contribui para a governabilidade e possibilita a construção de subjetividades. Política não somente como um discurso ou um instrumento que forja identidades seletivas, mas também uma forma de poder que atinge a individualidade, o



self. Esta visão acredita que processos que orientam novas formas de conduta, geralmente edificadas por organizações e pelo governo, acabam sendo adotadas ou internalizadas pelos indivíduos. A governabilidade projeta imagens de como o sujeito deve se relacionar consigo mesmo, com o governo e com outros. Mais um exemplo da noção de movimento que deve ser empreendida para desvelar estes “estados”.

AS DIMENSÕES MORAL E AFETIVA COMO PROCESSOS DE ESTADO:

A relação entre política pública, moralidade e afeto acende questões relevantes no que tange à governabilidade. Afinal, podem ser percebidos como recursos narrativos, afetivos, morais e estilísticos pelos quais o indivíduo, num ato de coprodução, também edifica o estado.

Para iniciar o debate convém ilustrar a compreensão de moral acionada. Nesta perspectiva, acompanha-se o pensamento de Adriana Vianna (2005) na defesa de que falar em moral é perceber a flutuação de representações, comportamentos e valores. É percebê-la como um efeito operativo de Estado para o exercício de dominação, identificação, conformação, obediência, um orientador de atos e pensamentos, um dispositivo para a construção de legitimidade.

É uma espécie de estado ideia (como aponta Abrams) que permite o que é intolerável. Contribui para processos de crença e sujeição, concepções absolutamente relacionadas. Favorece efeitos de pertencimento, reconhecimento e aceite. Representa um efeito ideológico sobre o homem: a ilusão do bem comum.

Como um artefato de poder (ou artefatos de poder), a moral pode ser acionada como uma ação de Estado. Para garantir uma decisão “inquestionável” (objetivando posturas), contribuindo para a governabilidade. O acionamento moral pode servir para naturalizar processos de escolha e exercícios de poder, afastando a dimensão de interesses ou de visões subjetivistas. Contribui para reforçar o imaginário de racionalidade e objetividade da administração pública.

Este constructo sobre a moralidade contribui, inclusive, para certo distanciamento entre os formuladores e a definição de objetivos da ação governamental. Efetivamente, há a intenção de despersonalizar o formulador colocando este como uma espécie de intermediário entre as necessidades apontadas pelos dados, o conhecimento da realidade e o agendamento político da questão. Torna uma ação política, entremeada por questões de poder e disputas, como algo burocrático, pasteurizado, analítico, anônimo.

Busca-se reforçar a noção de que o governo, ou ações dele, estão acima de debates morais. Outras preocupações gravitam as ações governamentais, tais como: ordem, segurança, estabilidade etc. Esta visão de estar acima de qualquer tipo de julgamento



moral fica ainda mais latente se colocarmos em discussão o processo de construção de uma ação governamental.

Como aponta Adriana Vianna (e também se aproximam Sharma e Gupta) a “linguagem moral” serve como liga, é um bom instrumento para a defesa de argumento, posições e/ou ações de Estado que sejam “menos aceitas” ou de mais difícil operação. É em nome dela, como uma “deusa moral”, que se confere determinada posição de autoridade, reconhecimento e capacidade de ação deste Estado. Estas moralidades como ação, movimento, como operações discursivas acionadas de acordo com embates existentes.

Assim como tratamos de acionamentos morais como recurso administrativo, há que se problematizar, portanto, o efeito moral que a ideia de Estado infere nos processos de sujeição dos indivíduos, a dimensão moral do fazer Estado. Os acionamentos morais, as ideias de Estado são fundamentais para os processos de sujeição.

Neste debate, defende-se que, da mesma forma que a moral, o afeto pode ser percebido como um efeito de estado. No entanto, para alguns “afeta”/atinge sua autoridade, seu aspecto moral, uma consciência racional, seu arcabouço, um ideário formal. Contribuindo para o maniqueísmo: Logos X Pathos (razão x emoção) Segundo Ann Laura Stoler (2007), os críticos entendem o afeto como uma cortina de fumaça, como uma forma de afetação e controle, algo que mascara intencionalidades racionais do Estado. Como o oposto de uma posição administrativa preocupada com a equidade e a garantia de direitos.

No entanto, há que se pensar em uma gramática sentimental do Estado, seja quando ele estabelece ações de diferença ou de aproximação. Direcionamentos que não tornam este um “poder” menor do Estado. Ann Laura Stoler argumenta que enquanto um olhar para as ações do Estado defende a racionalidade e a razão como privilégios de Estado; outras perspectivas imprimem uma direção diversa focando na “familiaridade”, no “pertencimento” em cultivar outras vinculações e afetações como forma de imprimir este fazer estado. O afeto como uma categoria observada nos estudos e na tentativa de compreender fenômenos sociais, mas não propriamente levada a sério como uma esfera de observação relevante.

Há que se desnaturalizar este binarismo entre racional e afeto. Afeto é como produzir valência, a possibilidade de correlações, pertencimentos, reconhecimentos que catalisam a gestão, proporcionam outra esfera de atuação. (produzir valência = produzir gestão + produzir reconhecimento) O esforço de “equivalência” produz ressonâncias morais e afetivas que podem gerar desfechos administrativamente aceitáveis. A malha administrativa é permeada por afeto (reconhecidamente ou não), deixa-se afetar por vinculações pessoais.



Podemos pensar em outras formas de acionamento desta dimensão: menos como um estranhamento, mais como uma potência. Gerir afetos é também uma categoria, uma dimensão de “controle”, uma forma de tratar das reificações do Estado. Ajuda na “ficção do Estado”, ao contemplar, acarinhar, reconhecer, desesconder, identificar. Passa-se a acreditar “neste ente” após ser visto como efetivo sujeito de direitos. Acredita-se que este é o caso das políticas culturais e do exemplo retratado a seguir.

AAÇÃO DO ESTADO COMO LINGUAGEM:

Quando analisamos cenários políticos é imperioso estar atento aos ecos, aos mecanismos de entrada, aos instrumentos semânticos acionados e que orbitam a constituição da própria ação. Em um primeiro espectro, discute-se como instrumentos discursivos podem ser utilizados para persuasão, aceitação e controle de grupos e/ou segmentos. Uma dimensão essencial de análise que se volta para o “texto” como ferramenta de disputa, aceitação e conformação política.

As intencionalidades, os ditos e os não-ditos, os silenciamentos, as oposições, as marcas de intenção, as prioridades, as compreensões são índices importantes e perceptíveis nos fragmentos discursivos.

A ação do estado, portanto, poder ser compreendida como uma linguagem manipulada politicamente. Uma linguagem que revela a nuvem epistemológica das intencionalidades. A linguagem e a construção de categorias pelo Estado aponta um esforço de codificação contribuindo para um “conformismo lógico”, “conformismo moral”. Leva a adesão a um sistema de categorias, a um constructo do mundo, no qual o sujeito opera um papel importante.

Como a burocracia é atravessada por esta representação oficial do Estado, por fazer-se Estado, por personificar e garantir os “interesses” desse Estado. A burocracia pode ser entendida como um dos signos desta linguagem. A impessoalidade objetiva da burocracia como uma reificação e como uma “necessidade” da vida social.

Neste sentido, moralidade e afeto podem ser lidos como instrumentos de linguagem de estado. Assim como outras formas de administração acionadas para determinados segmentos. A lógica da escassez, no inatingimento, da burocracia, do Estado, da distância entre fazer social comunitário e prática operativa da administração pública. Todas como formas de poder, formas de se fazer Estado, que reforça estigmas e produz profundos distanciamentos entre indivíduos.

Como o Estado opera, produz discursos, efeitos, processos, como a burocracia se vincula a essas posturas, quais as negociações envolvidas, em que graus de transformação



efetiva pode ser percebida a ação governamental. Como o “efeito discursivo” pode ser operado no cotidiano da gestão.

A linguagem de Estado é dos elementos essenciais deste fazer. O Estado pode continuar existindo exatamente por não estar em todos os lugares, por ser um efeito discursivo, imagético, imaginativo. O estar e “não estar” reforça a noção fundamental de que em algum lugar este Estado funciona bem. Apontam-se uma dimensão de falhas, é reforçada a noção de um Estado que funciona. Este percurso enfatiza a existência de uma “linguagem de Estado”.

POLÍTICA CULTURAL COMO UMA TECNOLOGIA DE ESTADO BASEADA NO AFETO E NA ALACRIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Pensar a perspectiva da antropologia do Estado para tratar de políticas culturais é reconhecer que a relação entre Estado e Cultura ganhou outra dimensão na contemporaneidade. Entre 2003 e 2008, no Brasil, Gilberto Gil esteve à frente do ministério da cultura, ele tinha como missão colocar em práticas ações políticas desenhadas no programa de governo do Partido dos Trabalhadores e que salientassem a transformação da forma como o Estado dialogava com o campo das políticas culturais. Uma das propostas centrais era a defesa de uma “transversalidade da cultura”, a defesa de um transbordamento de fronteiras e de influências da cultura na administração pública como um todo.

Considera-se que alguns dos principais mecanismos acionados foram a dimensão afetiva e a ideia de política cultural como alacridade, como reconhecimento. O afeto como centelha na construção de política pública. A alacridade como geradora de identificação.

A tônica empregada foi a de publicizar ações políticas fundadas no afeto como instrumento de aproximação. Um afeto baseado em uma constelação de noções que contribuem para o ideário de uma gestão baseada no acolhimento, no “descobrimento” da diversidade cultural, na alegria/alacridade, na valorização da negritude, do popular, das tradições indígenas. Apontando para a formulação de discursos com foco em culturas tradicionais e amarrado em preocupações e ideários modernos de permanência da prática política. Em certo sentido, e tomando emprestadas as palavras de Muniz Sodré, é interessante pensar esta ênfase na gestão de Gil sem “nenhuma racionalização, apenas a capacidade de sentir (...). Não se trata de qualquer ‘sentir’, mas de uma experiência radical, de uma comunicação original com o mundo...(Sodré, 1988: 148).

Em vários dos documentos oficiais, das falas dos gestores, dos discursos do ministro ou mesmo dos relatos dos sujeitos a dinâmica afetiva esteve presente. Algo que, de certa forma, fortalecia a dimensão “inovadora” daquele processo de fazer estado. O fundamental, acredita-se, era projetar uma imagem de transformação na estrutura



(conceitual e operacional) do MinC. Mudava o ministério, mudava o conceito, mudava o estado.

As políticas culturais e a simbologia alcançada dentro do arcabouço nacional revelaram-se como atos performáticos carregados de visões ideológicas. Política cultural compreendida como estratégia sensível de libertação e também de dominação e conformação. Esta era a gramática política acionada reiteradas vezes, a forma do estado ser ressignificado, reconhecido e se aproximar dos indivíduos.

Aqui retomamos as discussões sobre ideia de estado, sobre reconhecimento, sobre fazer-se reconhecido. O histórico das políticas culturais no Brasil foi entremeado por controversas abordagens. Ora a gestão apostou na noção de Estado como o grande produtor de cultura e como o ente responsável por “culturalizar a sociedade”, fazendo desta uma variável hegemônica e de dominação política, focando em ações culturais como uma vertente de sua prática política para a propagação de ideias. Ora o trauma da intervenção governamental, do dirigismo e também da censura fortaleceram o discurso de que a gestão não poderia intervir, tornando o Estado ausente na sociedade. O desafio de operação era alterar a forma de percepção do ente pelos sujeitos, considera-se que o afeto foi um instrumento basilar acionado durante a gestão de Gilberto Gil. A dimensão conceitual, a alteração das ideias de Estado (Abrams, 2006), a transformação da percepção de sua presença/ausência era ponto nevrálgico de atuação.

Mais do que a ênfase no múltiplo ou no diverso, a alegria foi também um fator relevante nos direcionamentos e na forma de abordagem das questões. Foi viés afetivo de mudança da noção de estado. Boa parte do esforço empreendido por ele, arrisca-se ressaltar, é inerente a este capital simbólico, esta mobilização sensorial que o ministro foi capaz de provocar.

A alegria como o efeito de estado, como o mecanismo de conformação. Um profundo senso de solidariedade com o diverso, com as tradições culturais, com o olhar para o futuro caracterizaram a gestão. A política cultural sendo costurada por meio de afetos, pela alacridade, pela presença, pela possibilidade de produção de novas práticas culturais.

A carga afetiva das palavras foi um importante ativo na mobilização política pretendida. Não era suficiente propor coisas novas era fundamental que a sociedade se reconhecesse e participasse do processo. O gozo intelectual, espiritual, representativo e identitário era parte integrante desta nova gestão.

Entende-se que há na proposta a iniciativa de provocar a atuação governamental para que ficasse no limiar entre o poético e o político. É o político, mas não com os dois pés fincados no discurso de esquerda. É a provocação tecnológica, mas sem esquecer da importância da tradição e do respeito a ela. É a beleza da diversidade de cores do Brasil



e, em especial, a negra. Aponta o foco na alegria, na alacridade como força motriz de novas formas de pensamento político e operação na realidade.

A possibilidade do novo, de adotar posturas inéditas e colocar em real debate os limites governamentais e quais seriam as rotas para a efetiva transformação foram motivações latentes. Uma espécie de pacto simbólico de resgate de poderes ancestrais, de fortalecimento da transculturalidade. A política cultural como um state effect, como um reconhecimento e também um “controle”. A questão é ponderar se todas essas intencionalidades discursivas, a forma como os gestores projetavam imagens mentais de um tipo de Estado, eram apenas atos performáticos de um ministro-artista ou, evidentemente, contribuíram para algumas mudanças políticas no setor.

BREVES NOTAS CONCLUSIVAS

O alargado traçado oferecido no trabalho teve o intuito de ilustrar a importância e a dificuldade de se problematizar a dimensão de Estado nas análises de políticas públicas. Soma-se a isso a reflexão sobre as implicações das dimensões moral e afetiva nos processos de Estado.

Encara-se moral e afeto como inerentes a este Estado polissêmico, evocado de formas diferentes, como horizonte de ação, na dimensão discricionária. Instrumentos acionados de modo a tornar suportável e factível um modo de gerir o Estado que pode ser cruel (pela sua incapacidade de atendimento), ou pode ver neste um mecanismo de reconhecimento e aceitação. As múltiplas afetividades de Estado orientam a regulação, a conformação, o tratamento, determinadas visões morais. Proporcionam identificações e obediências cujo cimento (estruturação) são os afetos e os constructos morais.

Gerir afetos é também fazer Estado, uma forma de capturar redes para regular ações sociais. A captura das relações afetivas e morais são entendidas como formas de fazer Estado, pois só é possível existir uma ficção de Estado, quando a dominação se faz com o concurso dos ditos dominados que, em certos momentos, ocupam o lugar de dominantes.

O exemplo retratado, acredita-se, ilustra um estado talvez hiperbólico que materializa uma série de anseios presentes no imaginário dos sujeitos. Busca como “nunca na história desse país” estabelecer correlações e ações, práticas performativas que materializem a visão de uma gestão democrática, inclusiva, participativa e plural (estes e muitos outros valores colados no debate político partidário por ocasião da eleição presidencial de 2002). Continuamos a problematizar as dimensões deste estado-idea.



BIBLIOGRAFIA:

ABRAMS, Philip. Notes on the Difficulty of Studying the State. in Sharma, Aradhana; Gupta, Akhil. (eds.). The Anthropology of the State: a reader. MA, USA: Blackwell Publishing, 2006.

ABRAMS, Philip. Notes on the Difficulty of Studying the State (1977). In.: *Jornal of Historical Sociology* Vol. 1 No. 1, USA: Blackwell Publishing, 1988.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *Espíritos de Estado. Gênese e estrutura do campo burocrático*. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papiрус, 1996.

COSTA, Eliane. *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

GIL, Gilberto. *Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>.

GIL, Gilberto. *Uma nova política cultural para o Brasil*. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, jan.-abr.2005.

HALL, S. *The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time*. In.: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

Mitchell, Timothy. *Society, Economy and the State Effect*. In Sharma, Aradhana; Gupta, Akhil. (eds.). *The Anthropology of the State: a reader*. MA, USA: Blackwell Publishing, 2006.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, - 3ª Edição, 2007.

OLIVEIRA, Ana de. *Disposições amoráveis*. São Paulo: Iyá Omin, 2015.



SHARMA, Aradhana & GUPTA, Akhil. Introduction: Rethinking Theories of the State in an Age of Globalization. in _____ (eds.). *The Anthropology of the State: a reader*. MA, USA: Blackwell Publishing, 2006.

SHORE, Chris e WRIGHT, Susan. "Policy: A new field of anthropology".. in: _____. (eds.) *Anthropology of Policy*. London: Routledge. 1997.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1988.

SOUZA LIMA, A. C. de; Macedo e Castro, J.P. Notas para uma abordagem antropológica da(s) política(s) pública(s). *Revista Antropológicas*, 26(2), 2015.

Steinmetz, George. Culture and the state. in _____ (ed.) *State/Culture: state formation after cultural turn*. New York: Cornell University Press. 1999.

STOLLER, Ana Laura. *Affective States* In Nugent, David; Vincent, Joan. *A companion to the anthropology of politics*. Blackwell Publishing, 2007.

VIANNA, Adriana. *Direitos, Moralidades e Desigualdades: Considerações a partir de processos de guarda de crianças*. *Antropologia e Direitos Humanos* 3. Prêmio ABA/FORD. Niterói, EdUFF, 2005.

WEBER, Max. *Burocracia: O significado da disciplina*; In: _____. *Ensaio de sociologia*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974 .



CONTRIBUIÇÕES DE ABORDAGENS METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE EM POLÍTICAS CULTURAIS

Clarissa Semensato²

RESUMO: o presente trabalho tem como objetivo estabelecer relações entre o recente campo das Políticas Culturais e o campo de estudos em Políticas Públicas, já mais consolidado, destacando em que o segundo pode contribuir com primeiro. As Políticas Culturais compõem uma área das políticas públicas que tem ganhado força desde a década de 80. São políticas públicas, mas seu caráter demasiado dinâmico e subjetivo as distinguem de outras áreas. Apesar do crescimento de seu entendimento, tanto nos governos, quanto na academia, elas ainda carecem de reflexões sobre métodos de análise adequados às suas particularidades. Este artigo visa refletir sobre estas questões, com a intenção de contribuir para o conhecimento de planejamento e análise, bem como para consolidação de um campo de estudos que cada vez mais se delinea e se estabelece reafirmando sua existência.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Políticas Públicas, modelos de análise.

1.0. Introdução

Este artigo tem como objetivo contribuir para o preenchimento de uma lacuna de um campo que vem cada vez mais se consolidando. As Políticas Culturais existem há tempos, mas, de modo conceitualmente delineado e planejado a médio e longo, são um campo recente, e ainda em construção.

Várias disciplinas e campos de conhecimento têm se congregado em volta dessa temática em construção e em crescimento. A multidisciplinaridade enriquece a olhar para análise das Políticas Culturais, entretanto, se a constituição como um campo multidisciplinar tem seu lado proveitoso, também traz consigo um aspecto dificultador, que diz respeito à carência de clareza de metodologias próprias de análise e avaliação.

Este artigo objetiva contribuir um pouco com o preenchimento desta lacuna através de elementos da área de Ciência Política, especificamente das Políticas Públicas, também multidisciplinar, mas mais consolidado, que pode ofertar instrumentos úteis nos estudos das Políticas Culturais, desde que levadas em conta as especificidades da cultura.

2 Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE). clarissaalexandra@gmail.com; bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).



2.0. Políticas Culturais um campo em formação

A emergência e evolução das Políticas Culturais no campo da política e da academia é um fenômeno atrelado à noção de direitos humanos, após a 2ª Guerra Mundial, da qual se origina a ramificação sobre *direitos culturais*, cujo Estado deve ser mantenedor e garantidor. Barbalho (2005) comenta que no período pós-guerra a cultura veio recebendo atenção cada vez maior por parte do Estado, e menciona como marco a realização da *Conferência intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural*, promovida pela Unesco em 1970, congregando vários estados nacionais em torno do tema. Desde então, ano após ano este órgão veio se dedicando às questões sobre políticas culturais atreladas ao desenvolvimento até que em 1988, ela declara a *Década mundial do desenvolvimento cultural (1988-1997)*, e cria em 1992 a *Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*; e em 1998 realiza a *Conferência Mundial de Políticas Culturais*.

O surgimento de uma nova perspectiva que a entende como geradora de desenvolvimento econômico também é responsável por impulsionar as Políticas Culturais. Essa perspectiva foi inicialmente defendida por Amartya Sen³ e Celso Furtado⁴, quando este enfatiza a necessidade do desenvolvimento endógeno, aquele que considera a criatividade (compreendida também como cultura) como insumo econômico capaz de estimular desenvolvimento não dependente.

Organismos internacionais difundiram esse ideário através de vários documentos internacionais orientadores de políticas públicas, dentre eles *Nossa Diversidade Criadora*, a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, a *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, a *Agenda 21 da Cultura*, a *Convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.

Assume-se que no Brasil as políticas culturais, enquanto políticas públicas planejadas e intencionais foram iniciadas no Estado Novo. Porém, somente a partir da Constituição Federal de 1988, onde está expresso que o “Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”, reflexões mais intensas acerca da definição do termo *direitos culturais* e da atuação do Estado começaram a ser produzidas. Embora a cultura como direito seja algo explícito desde a Carta Magna, o caráter neoliberal assumido pelo governo após a redemocratização minou um planejamento mais consistente para o setor.

3 Amartya Sen também integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO, e ganhou o Nobel de Economia em 1998, ao atrelar a visão de desenvolvimento econômico com “liberdade” e “cultura”.

4 A produção de Celso Furtado ofereceu várias contribuições à cultura. Sua teoria do Subdesenvolvimento relaciona a cultura, desenvolvimento e dependência. Suas visões para superação do subdesenvolvimento atrelavam-se uma visão ampliada de valorização da cultura. Ele foi Ministro da Cultura entre 1992 e 1995; e integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da ONU/Unesco.



O Estado resumiu suas atividades quase que estritamente à normativas jurídicas⁵ que regulamentavam o apoio do mercado ao setor. Porém em momento posterior, iniciado com o governo petista, há uma diversidade de políticas culturais, em consonância com o cenário mundial. Foi a partir de então as políticas culturais ganham mais notoriedade no país, em ações, programas e planos que iam muito além do mecanismo de isenção fiscal.

A emergência das ações de governo nas Políticas Culturais se refletiu na produção acadêmica: existem atualmente 5075 pesquisadores no Brasil dedicados ao tema das Políticas Culturais ou políticas públicas de cultura no Brasil, destes, 3788 interagem entre si, formando um campo semântico bastante particular. Somado ao fato que este número cresceu quase exponencialmente a cada ano a partir de 1970 (SANTOS, 2017) estes dados fornecem indícios para latente irrupção de um campo de conhecimento. É possível verificar que a área formação destes pesquisadores varia bastante, sendo as mais recorrentes: história, comunicação, sociologia, antropologia, educação, artes, ciências sociais, ciência política e letras (SANTOS, 2017). Obviamente, cada pesquisador traz consigo métodos analíticos característicos de sua área de formação; o que por um lado traz um lado positivo por proporcionar a observação dos fenômenos com uma riqueza de detalhes que somente uma área do conhecimento não daria conta. Mas, por outro lado, a carência de procedimentos analíticos metodológicos próprios pode constituir uma dificuldade, uma vez que as áreas de formação destes pesquisadores podem não dispor de repertório para análise de Políticas Públicas. Com isso, o objetivo deste artigo é cooperar com a consolidação do campo ao propor e debater metodologias de análise, trazendo elementos a partir da área da Ciência Política, em específico da subárea das Políticas Públicas, no sentido de ofertar bases teóricas de abordagens para observação de Políticas Culturais.

3.0. **As Políticas Públicas como campo de conhecimento**

De origem anterior ao campo de Políticas Culturais é das Políticas Públicas – mais coeso e consolidado. Araújo & Rodrigues (2017) detalham que a análise de políticas públicas como campo disciplinar de estudos surgiu nos EUA⁶. Por um lado, havia o alargamento das áreas de intervenção do Estado na solução de problemas, com isso, uma demanda de informações sobre saúde, educação, transportes e planejamento urbano e defesa e segurança. Por outro lado, na academia, quando entre pesquisadores das Ciências

5 O mecanismo mais conhecido é o estímulo ao patrocínio e mecenato, através da isenção fiscal, regulamentado pela Lei 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet, em vigor até os dias atuais.

6 Segundo Souza (2006), é possível identificar duas origens distintas para este campo: a tradição Europeia surge como desdobramento da Ciência Política, na necessidade de desvendar melhor as relações entre Estado e uma de suas principais instituições – o governo – produtor de políticas Públicas. A segunda tradição, mais conhecida, surge nos EUA, sem estabelecer relações diretas com os estudos teóricos sobre o Estado; indo direto para o foco da ação dos governos.



Políticas difunde-se a perspectiva favorável ao desenvolvimento do conhecimento e informação necessárias para a boa gestão governamental, garantindo a eficiência das políticas e melhoria nas condições de vida dos cidadãos. Com isso defendeu-se a aplicação de métodos científicos nas tomadas de decisões dos governos (ARAÚJO & RODRIGUES, 2017).

Nas últimas décadas, este campo ressurgiu ganhando ainda mais relevância, principalmente em países em desenvolvimento, como o Brasil. Celina Souza (2006) aponta fatores importantes para o ressurgimento desse campo a partir dos anos 1980: a adoção de políticas restritivas de gasto, principalmente em países em desenvolvimento, a partir de um contexto em que se repensava um novo papel dos governos, em substituição às políticas keynesianas. Nessa seara, entram o ajuste fiscal, a adoção de orçamentos equilibrados, e restrição à intervenção do Estado na economia e nas políticas sociais.

Araújo e Rodrigues (2017) dizem que as políticas públicas visam entender processos complexos e multidimensionais, que ocorrem em múltiplos níveis – local, regional, nacional e transnacional – de ação e decisão. Envolvem diferentes atores, como governantes – poderes executivo, legislativo, da administração pública –, sociedade civil, grupos de interesse, movimento sociais, organismos transacionais; que agem em quadro institucionais e contextos políticos específicos, visando a solução de problemas políticos, mas também atuando sobre a distribuição de poder e recursos. As autoras também destacam que os estudos em Políticas Públicas tem como objeto específico a ação pública, em um campo de estudos pluridisciplinar que abre espaço ao desenvolvimento de teorias de médio alcance, modelos, mapas metáforas e conceitos próprios que permitem explicar e pensar tais ações.

4.0. Políticas Culturais enquanto Políticas Públicas

As Políticas Culturais que tem como agente o Estado, são um tipo bastante particular de Política Pública. Se comparado a outros campos como saúde, educação e habitação, a cultura possui um dinamismo inerente e muito mais intenso. Elas não se tratam de simples reflexos de demandas lineares ou da solução de problemas objetivos e um pouco mais previsíveis, que os separaria de outros como os da área da educação, comunicações, políticas urbanas, etc (IPEA & MinC, 2007:12). A esse respeito, Cunha Filho ressalta:

“a estrutura de um sistema para as políticas públicas de cultura não pode seguir os cânones de sistemas consolidados e tidos como exemplares, sobretudo o sistema de saúde. Este último, pela unidade do objeto de que trata, bem como pelo justificado poder de império estatal sobre os comportamentos individuais e coletivos relacionados à saúde, pode ter um formato jurídico estático; algo muito diferente se passa com a cultura, que



nessa palavra embute muitos e diferentes objetos, bem como se submete à regência do Estado essencialmente pelo signo da liberdade, fatores que demandam a construção de um sistema que possa, sem prejuízo da estabilidade e segurança necessárias, constantemente fazer sopesamentos e, por isso, designado de dinâmico” (CUNHA FILHO, 2010:14).

Trata-se, pois, de envolver os debates sobre diretos culturais, diversidade cultural, acesso cultural, diversidade de expressões. Ao mesmo tempo, incluir todas as camadas sociais, diferentes linguagens artísticas e regiões. Deve também ser pensada a ponto de abarcar toda a cadeia da produção da cultural – desde a formação de público, à distribuição, acesso e produção – que se manifesta de forma específica em cada localidade. Por tudo isso, Políticas Culturais, podem ser pensadas como políticas públicas, mas sendo resguardadas em seu planejamento e análise as suas peculiaridades que muitas vezes o campo das políticas públicas não está habituado.

Antes do reconhecimento e valorização da diversidade cultural a partir da década de 80, as Políticas Culturais eram restritivas, e comumente abarcadas por outro campo das Políticas Públicas, em geral a educação. Pautavam-se sob o panorama da *democratização cultural*. Nesse modo de proceder, concebe-se que a cultura – uma única cultura, entendida de modo universalista – que é a alta cultura – deveria ser levada às populações “desculturalizadas” (BOTELHO, 2001). Quando consideradas nessa perspectiva, as políticas culturais a serem planejadas limitam-se a programas e ações de cultura – erudita – direcionadas à populações carentes; e/ou a propiciar o fomento à cultura em equipamentos e grupos culturais já consagrados. Sob este sentido, o planejamento de Políticas Culturais se constitui em uma demanda linear e mais simples de calcular. Entretanto, nesses parâmetros, ignora-se a dinâmica e são silenciados o universo de outros grupos culturais, através de uma ação política centralizadora e dominadora. Ressalta-se também que os programas de democratização da cultura poderiam até ser eficazes, mas resultam em pouca efetividade⁷, tal como descrito por Botelho (2001) a respeito dos programas de democratização da cultura na França. Nesta experiência, acreditava-se que apenas eliminar as barreiras físicas do acesso à cultura, como ingressos caros e a distância dos equipamentos culturais, promoveria a fruição por parte da população. Na verdade:

“os resultados da pesquisa foram de encontro a essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas eram o fator preponderante,

7 Marta Arretche (2001), ao descrever sobre avaliação de políticas públicas, menciona que *eficácia* se trata do cumprimento dos objetivos da política, enquanto *eficiência* se trata da relação entre o esforço empregado e os resultados alcançados. Já *efetividade* se trata da relação entre a implementação de um determinado programa e de seus impactos, ou seja, se estes impactos de fato acarretaram uma efetiva mudança nas condições sociais prévias de vida das populações alvo da política pública.



impedindo que novos segmentos da população tivessem acesso à oferta da cultura “clássica”. Paradoxalmente, este é o resultado da política de democratização da cultura: ela transfere para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população” (BOTELHO, 2001).

Com a tendência mundial de reconhecimento da diversidade cultural e a ampliação do conceito de cultura, as Políticas Culturais passam a ver o *outro* como sujeito cultural, e vários grupos culturais tornam-se legítimos, numa perspectiva conhecida como *democracia cultural*. O Estado assume que diferentes manifestações devem ser respeitadas e fomentadas; e mesmo ações de promoção da cultura, para facilitar o acesso em contextos diferenciados, devem ser planejados com mediação, considerando o público como sujeito, e não como tábula rasa.

Nessa perspectiva, planejar políticas públicas para a cultura é uma tarefa bastante complexa. Analisá-las envolve um esforço intelectual igualmente complexo e multidisciplinar. O aumento dos estudos em Políticas Culturais, advindos de diversas áreas da academia carrega uma multiplicidade de metodologias de análise. Sem desconsiderar a validade científica e contribuições de toda essa gama de estudos, propor-se-á abaixo mais uma contribuição para análises em Políticas Culturais: associar o modelo mais tradicional do campo de estudos das Políticas Públicas, o *Policy Cycle*, com outro modelo já bastante utilizado nas pesquisas em humanidades, o neoinstitucionalismo.

Modelo Ciclo das Políticas Públicas e o Neo-Institucionalismo

Uma das formas mais conhecidas de análise de política pública é o do Ciclo das Políticas Públicas (*Policy Cycle*). Esse modelo é um dos primeiros a surgir nos estudos em políticas públicas, um dos motivos pelo qual ter se tornado referência. Outro motivo é a facilidade e a didática que o método imprime no entendimento da matéria. Essa abordagem entende a política pública como ciclo deliberativo, formado por vários estágios e constituindo um processo dinâmico de aprendizado. A partir do avançar dos estudos de Lasswell, um conjunto de autores concluiu que as políticas públicas se desenvolvem passando pelos seguintes estágios: definição da agenda, identificação de alternativas, avaliação das opções, seleção das opções, implementação e avaliação (SOUZA, 2006). A primeira etapa diz respeito à escolha de qual demanda social deve ser considerado um problema político a ponto de entrar na agenda de ação dos governos. A segunda etapa se refere ao estudo de alternativas viáveis para solução dos problemas estabelecidos na agenda. A terceira etapa está relacionada à avaliação das soluções e às tomadas de decisão. A fase da implementação significa a colocação das ações em prática; e finalmente ocorre a avaliação da execução da Política Pública e de seus impactos na



sociedade. Algumas vertentes dessa abordagem focalizam mais os participantes do processo decisório, e outras, o processo de formulação da política pública.

Esse modelo permite explorar e investigar o processo das políticas públicas por redução da sua complexidade, pois o desmembramento em etapas que se configuram em categorias de análise torna a compreensão de um processo complexo mais fácil. Por este motivo, este modelo sofre muitas críticas, que o acusam de ser demasiado simplista, e artificial a ponto de desconsiderar fatores fundamentais. Lindblom⁸ é um dos principais críticos, argumentando que as fases sequenciais e ordenadas não são capazes de retratar o processo político, que é demasiado complexo para ser apreendido por modelos excessivamente simplificadores. Parsons (apud ARAÚJO e RODRIGUES, 2017) diz que este é um modelo que não poderia ser empiricamente testado, e que privilegiaria uma análise *top-down* (ações induzidas pelo governo sem a participação ou influência da sociedade). Kingdom, autor reconhecido pelo Modelo dos Fluxos Múltiplos⁹ também tece críticas ao Ciclo das Políticas Públicas, por entender que o processo político não decorre ordenadamente em fases, e nem sempre o agendamento ocorre em primeiro lugar (ARAÚJO e RODRIGUES, 2017).

Cabe ressaltar, a partir das críticas, que a separação em etapas deste modelo não sugere necessariamente o isolamento dos fenômenos nelas; nem que as ações políticas aconteçam necessariamente na ordem sequencial destas etapas. Outros autores vieram apreendendo as críticas ao modelo de Lasswell e complementando sua abordagem para minimizar os efeitos demasiados simplificadores desta abordagem. Araújo e Rodrigues (2017) dizem que a ação pública, sobre este viés, “é analisada como um processo sequencial e inacabado que se repete e se reconstrói, em resultados de mudanças induzidas por efeito de *feedback* das próprias políticas públicas, ou por alterações do contexto ou da relação entre os atores e instituições envolvidas.

Valeriano da Costa (2015) é um adepto deste modelo, embora não se furte das críticas a ele. Para o autor essa é a matriz clássica das Políticas Públicas, a mais simples,

8 Lindblom é um expoente do Modelo Incremental. O Incrementalismo foi um dos modelos responsáveis pelo entendimento da política pública como processo. Esse autor defendia que o processo de decisão política é construído passo a passo através de mudanças incrementais com base em políticas preexistentes; bem como envolve ajustamento mútuos e negociação. Desse modo as políticas não seriam constituídas por uma só vez, e sim construídas e reconstruídas interminavelmente (ARAÚJO & RODRIGUES, 2017).

9 O modelo dos Fluxos Múltiplos foca a definição de agenda, buscando explicar como problemas se transformam em agenda. O autor concebe um modelo baseado numa metáfora e em três conceitos centrais: as **comunidades políticas**, constituídas por investigadores, deputados, funcionários públicos e grupos de interesse cujos membros partilham de idéias; os **empreendedores políticos**: atores engajados na mediação e negociação dos processos de agendamento; **a janela de oportunidade política**: momento em que há uma convergência de fluxos que contribuem para percepção dos problemas enquanto problemas políticos (ARAÚJO & RODRIGUES, 2017. Ver mais detalhes sobre este modelo em Capella (2006).



pensada através de um processo racionalizado e racionalizador da ação do Estado. O autor considera o modelo um recurso analítico importante que não deve ser esquecido. Entretanto, ele menciona que não devemos nos limitar à concepção de Ciclo, já que o processo de implementação afeta, retroativamente o processo de formulação, antes mesmo da conclusão do Ciclo, através da avaliação de resultados. Assim, pode ocorrer que durante a própria implementação o processo de formulação se reinicie; ou durante a avaliação surgem novas estratégias de implementação. Ou seja, as etapas de uma política pública raramente seguem um processo sequencial nas etapas, transparecendo uma trajetória muito mais dinâmica. Para Costa (2015) esse modelo de análise é um ótimo ponto de partida, mas:

“temos que escapar dessa dimensão racionalizadora das políticas, até para dar conta da dimensão contraditória destas, arraigada na natureza contraditória do próprio Estado. Devemos então desenvolver inúmeras concepções de análise de política que dêem conta dessa dimensão múltipla e contraditória das sociedades” (COSTA, 2015, p. 149).

A separação das políticas em etapas é um recurso de análise bastante útil nas políticas públicas. Em Políticas Culturais, cujas demandas partem de uma realidade complexa, de dinamismo constante, o entendimento recursal da separação em fases: definição de agenda, identificação de alternativas, avaliação das opções, seleção das opções, implementação e avaliação, seria bastante útil para facilitar o entendimento das dinâmicas. Observar um programa de política pública na área da cultura, à luz destas etapas proporcionaria maior completude nos dados, desde a origem, passando pelo desenvolvimento até o encerramento da política.

Obviamente, conforme mencionamos acima, nas críticas a este modelo de análise, o Ciclo não deve ser visto como algo mecânico, ainda mais se tratando de uma política de caráter tão subjetivo como as de cultura. As políticas de cultura dentro da perspectiva da democracia cultural envolvem uma multiplicidade de atores sociais e instituições, que participam ativamente do cenário político, pressionando governantes no atendimento de suas demandas. Nos últimos anos, com a implantação do Sistema Nacional de Cultura¹⁰, foram estabelecidos canais legitimados de participação social, como Conferências de Cultura, e Conselhos de Cultura paritários e eleitos. O próprio Plano Nacional de Cultura¹¹ foi estabelecido dentro de uma rodada de debates públicos

10 O Sistema Nacional de Cultura é um sistema de políticas públicas para cultura que articula entes federados e sociedade civil. Esta sendo implantado desde 2003, tendo como marco legal a PEC nº 416 de 2003, que veio a ser a Emenda Constitucional nº 71/2012, incluindo o artigo 216-A na Constituição Federal brasileira.

11 Plano Nacional de Cultura dispõe de princípios, metas e objetivos no horizonte de dez anos para as Políticas Culturais. Foi feito via debates públicos e transformado na lei 12.343/2010.



que circulou por todos os estados da federação. Entes canais tem recebido¹² uma ampla e forte participação da sociedade civil, que influenciam nas tomadas de decisões, sejam nas etapas de formação de agenda, seja na seleção das opções, seja na implementação. Estes atores sociais, em alguns casos, influenciam até mesmo na avaliação da política pública. E esta atividade não ocorre de modo organizado e sistematizado, pois estes atores são dinâmicos e agem refletindo também o dinamismo dos grupos sociais que estão representando. Portanto, fica claro que o Ciclo das Políticas Públicas, caso seja lido como um método rígido e disciplinado, ele não dará conta minimamente da realidade analisada. Mas como método de análise, ajuda o pesquisador a organizar o emaranhado de fluxos dinâmicos próprios das políticas culturais, para melhor observá-los.

Desse modo, tal como Valeriano (2015), defendemos que o método do Ciclo das Políticas Públicas seja um recurso inicial, que deve ser associado com outra abordagem, que irá variar conforme a melhor adequação ao propósito do estudo. A combinação de abordagens não é algo proibitivo, afinal, os métodos de análise em políticas públicas foram se constituindo em caminhos paralelos, “mas também complementares, com muitos pontos de contato e de cruzamento” (ARAÚJO & RODRIGUES, 2017). É neste ponto que propõe-se aqui neste artigo a associação com a abordagem neo-institucionalista nas análises do ciclo das políticas públicas.

O institucionalismo¹³ é uma ferramenta de análise já bastante utilizada na sociologia, e com frequência, conscientemente ou não tem servido como fundante nas análises da maioria dos estudos em Políticas Culturais na atualidade. Também nas políticas públicas o neo-institucionalismo tem sido recorrido, enfatizando a importância crucial das instituições/regras para a decisão, formulação e implementação das políticas públicas (SOUZA, 2006). Souza (2006) destaca que para vários ramos do neo-institucionalismo, instituições são regras formais e informais que moldam o comportamento dos atores, redefinem alternativas políticas e mudam suas posições, na medida em que tornam o curso de certas políticas mais fáceis do que outras. Assim, o neo-institucionalismo chama atenção para o fato de que não só os indivíduos e grupos tem força de influência nas políticas públicas, mas também as instituições que regem as regras formais e informais.

12 Não ignoramos as mudanças ocorridas nas Políticas Culturais no governo federal, após o *impeachment*. Sabemos que há um forte tendência à redução dos canais legitimados de participação, ou o esvaziamento de seu poder. Não cabe neste artigo tratar com detalhes esta conjuntura do governo federal em específico, mas nossa afirmativa ainda se faz válida se consideramos que o Sistema Nacional de Cultura ainda está em funcionamento, e a em implantação em muitos estados e municípios continua crescendo.

13 O Institucionalismo entende a organização das sociedades e dos indivíduos como resultado da influência das instituições sobre eles. Esse modelo de análise sofreu críticas por ser considerado demasiado funcionalista, interpretando as instituições como entidades rígidas e supremas. Nas décadas de 70/80 novas perspectivas – neo-institucionalistas – assumiram que as instituições são compostas por atores sociais, e também são passíveis mudanças ao sofrerem influências de outras instituições.



O neo-institucionalismo busca elucidar o papel desempenhado pelas instituições na determinação de resultados sociais e políticos (HALL & TAYLOR, 2003). Rocha (2005) diz que o neo-institucionalismo surgiu quando a ciência política americana era dominada por modelos explicativos comportamentais como o behaviorismo e o pluralismo. Nestas linhas o Estado era concebido como um mero foro, em que grupos sociais formulam demandas e empreendem lutas políticas. Para o neo-institucionalismo, entretanto, o Estado não se submete simplesmente a interesses da sociedade, das classes ou grupos de interesse; ele assume uma posição bastante relevante nos processos, com a lógica de reproduzir o controle de suas instituições sobre a sociedade e reforçando sua autoridade, poder político e capacidade de ação. O corpo burocrático do Estado tem poder¹⁴ na elaboração e implementação das políticas, uma vez que tem acesso diferenciado à informação. Há em cada caso um processo relacional com a sociedade, em que por vezes ela é mais influente, por vezes ela é menos influente. Na perspectiva neo-institucionalista, a pesquisa abrange instituições governamentais, regras eleitorais, partidos políticos e políticas públicas anteriores, como fatores condicionantes dos interesses da sociedade civil, das suas estratégias e objetivos.

Essa perspectiva leva em consideração a relação entre instituições políticas e identidades sociais, e observa como fatores sociais e políticos se combinam, identificando quais estruturas e processos influenciam identidades, metas e capacidades políticas de grupos politicamente ativos. (ROCHA, 2006). A capacidade de se atingir metas políticas não depende, portanto, da autoconsciência e recursos de mobilização dos grupos, mas também das oportunidades relativas que as instituições políticas oferecem a certos grupos e negam a outros. Além disso a própria política afeta o processo através de *feedbacks*: os positivos influenciam a adoção de futuras políticas análogas e os negativos tendem a barrar a reprodução de políticas similares (ROCHA, 2006).

Uma ampla quantidade de pesquisadores das políticas culturais têm considerado a relação entre as instituições governamentais e da sociedade civil, recorrendo assim ao neo-institucionalismo. Esse recurso de análise parece ser bastante apropriado a partir de 2003, no momento em que o governo se abre para elaboração de políticas culturais co-gestionadas junto à sociedade civil.

Barbosa (2016), por exemplo, utiliza esse método de análise em sua observação na construção do Plano de Cultura do Distrito Federal. Embora não mencione claramente que utilize esta abordagem, é possível perceber indícios ao longo do estudo, tal como destacamos no trecho abaixo:

14 A primeira fase do neo-institucionalismo concebia o Estado como preponderante nas decisões. Já a segunda fase o Estado não é considerado a priori e há um equilíbrio do papel do Estado e da Sociedade. (ROCHA, 2006)



“as instituições existem em muitos planos estruturais e níveis administrativos. A estrutura mais global é composta por todos os funcionários do Ministério da Cultura. Em nível superior, o Ministério é composto pelo ministro e seu staff mais próximo, depois, pelas instituições vinculadas, por secretarias e coordenações, grupos de especialistas e assim sucessivamente. Esses grupos se unem por procedimentos burocráticos normais e por múltiplos canais de comunicações informais. Também se unem por afinidades de toda ordem, adquiridas pela formação ou origens comuns, pela literatura lida, produção de documentos, participação em fóruns, conferências etc. **Os grupos concorrentes são excluídos**” (BARBOSA, 2016, P. 274; destaque nosso)

O mesmo autor ainda menciona que, nos espaços de conferência, embora os atores sejam livres para expressarem-se:

“essas mesmas instituições fixam regras, rotinas e modos de operação política. São lugares de produção e estabilização de sentidos e codificação de operações, ou de sequências práticas. Esses aspectos tocam profundamente as identidades coletivas dos atores implicados e estabilizam as relações entre eles em dialética permanente entre os jogos estruturados jogados entre os atores, quadros de interpretação e suas transformações (BARBOSA, 2016, P. 271).

Destacamos neste estudo de caso, que embora haja a participação política na construção das políticas públicas, as instituições exercem influências nos comportamentos dos indivíduos. Alguns deles, em geral pertencentes a grupos (ou instituições) já adaptados aos procedimentos, tendem a lidar melhor com o processo; os que não se adequam corretamente ficam em uma posição menos influente.

Para além da relação macrossociológica Estado X sociedade civil, há nas Políticas Culturais relações mais complexas, pois, tanto o Estado quando a sociedade civil desdobram-se em uma multiplicidade de atores, com interesses específicos e identidades particulares. Entender estas relações, que ao final influenciam a formulação da agenda e a implementação das políticas, é importante no caso das Políticas Culturais; e o neo-institucionalismo é um recurso de análise capaz de expor boa parte destas dinâmicas.

Frisa-se que nesse tipo de análise, além das organizações regulamentadas, podem ser consideradas como instituições, procedimentos, protocolos, normas, convenções e condições oficiais inerentes à estrutura organizacional da comunidade política¹⁵. Nesse

15 Hall e Taylor (2003), neste ponto, se referem ao neo-institucionalismo de tipo histórico. Estes autores descrevem também outros dois: o sociológico, que mencionaremos também nesta síntese; e o da escolha racional, o qual não faremos menção. Para maior detalhamento o leitor deve recorrer diretamente aos autores.



olhar, deve-se atentar para as assimetrias de poder associadas ao funcionamento e ao desenvolvimento das instituições que privilegiam determinadas trajetórias de algumas destas instituições. (HALL & TAYLOR, 2003).

Os teóricos do institucionalismo (histórico) recorrem a duas perspectivas quando tratam da relação entre instituições e ações na sua análise. As instituições podem ser interpretadas sob uma perspectiva “calculadora”, em que elas agem através de estratégias, como a oferta de certezas, fornecimento de informações, ou penalidades, afeta o comportamento dos atores. Ou, sob uma perspectiva cultural, as instituições não tem um comportamento puramente estratégico, mas limitado pela visão do mundo própria ao indivíduo que a compõem. Ressalta-se que nesse modelo as instituições são construções coletivas, não podem ser transformadas de um dia para o outro pela simples ação individual. Também, os teóricos do institucionalismo buscam situar as instituições numa cadeia causal que deixe espaço para outros fatores, como os desenvolvimentos socioeconômicos e a difusão de idéias (HALL & TAYLOR, 2003).

O institucionalismo (de tipo sociológico) pode contribuir em questões de pesquisa que buscam responder por que as organizações adotam um específico conjunto de formas e procedimentos ou símbolos institucionais, atentando-se para a difusão dessas práticas. Esta é uma linha dentro do neo-institucionalismo que foca como as organizações influenciam os comportamentos umas das outras, impactando no cenário organizacional das próprias instituições. Essa forma de observar parece ser de extrema validade na área da cultura. Sob este foco é possível observar que as instituições influenciam o comportamento ao fornecer esquemas, categorias e modelos cognitivos que são indispensáveis a ação (HALL & TAYLOR, 2003), e ao mesmo tempo, em um prazo mais longo, as instituições mais fortes (ou que vão ganhando força), alteram a própria composição das instituições, e por sua vez esquemas e modelos cognitivos.

Em um outro exemplo de análise de tipo institucionalista das Políticas Culturais Medeiros *et al* (2015) observam Programa Cultura Viva em São Paulo. Os autores entenderam a cultura como campo constituído por organizações, normas e comportamentos cognitivos; e a partir da instauração do programa observam o dinamismo deste campo, desvendando a ação das instituições e dos atores – que passam a agir conforme as normas existentes, mas que também, a longo prazo, passam a influenciar o próprio campo organizacional:

“o Programa Cultura Viva, ao incluir novas organizações no campo organizacional da cultura, modifica essas organizações, tornando-as semelhantes às já integrantes, e, ao mesmo tempo, provoca uma mudança simbólica, dado que as organizações inseridas muito diferem daquelas que são historicamente reconhecidas e legitimadas” (MEDEIROS *et al*, 2015, p 1215).



Alguns institucionalistas enfatizam o fato de que a expansão do papel regulador do Estado moderno impõe, pela via da autoridade, numerosas práticas às organizações. Outros salientam que a crescente profissionalização de numerosas esferas de atividade engendra comunidades profissionais dotadas de uma autoridade cultural suficiente para impor a seus membros certas normas ou certas práticas. Em outros casos, práticas institucionais comuns são tidas como nascendo de um processo de discussão mais interpretativo entre os atores de uma dada rede (HALL & TAYLOR, 2003). Como metodologia de análise todos estes aspectos deram clareza no campo da cultura na análise do programa Cultura Viva, feita por Medeiros *et al* (2015). Os autores descrevem os impactos da ação de instituições governamentais que visavam fomentar novos atores no campo da cultura, através de editais do Programa Cultura Viva. Ressaltam que para conseguirem o financiamento e entrar em um ambiente já dominado por instituições culturais já reconhecidas pelo estado e pelo campo; estes novos atores – novas instituições – tiveram que se adequar a normativas para concorrer aos editais e para execução do projeto, até a fase prestação de contas. Estas instituições ingressantes passaram inclusive a profissionalizar agentes para as atividades referentes à adequação das normas. A formação da rede entre os novos agentes e as instituições que já existiam e dominavam o campo; bem como o compartilhamento dos sistemas simbólicos nessa rede também foi ressaltado pelos autores neste estudo de caso.

Em decorrência da ênfase nas relações entre as instituições o neo-institucionalismo pode ser uma alternativa interessante aos estudos analíticos de Políticas Culturais, principalmente quando combinados à abordagem inicial do *Policy Cycle*. Entretanto, ressalta-se que os estudos que trazem como abordagem o institucionalismo devem reconhecer alguns fenômenos que por vezes são negligenciados pelos pesquisadores. Em primeiro lugar observar que os processos de criação e reformas institucionais envolvem conflitos de poder entre os atores cujos interesses estão em jogo. Também, deve-se evitar privilegiar análises demasiadamente macrosociológicas, em que os atores desvanecem-se, como se não existissem dentro das instituições, quando na verdade são eles que exercem as ações. O neo-institucionalismo também tem o mérito de trazer à tona o modo como as relações de poder inscritas nas instituições existentes conferem a certos atores ou interesses mais poder do que a outros no tocante à criação de novas instituições (HALL & TAYLOR, 2003).

5.0. Conclusão

O presente artigo trouxe alguns objetivos e propostas. Em primeiro lugar, seu objetivo foi demarcar as Políticas Culturais enquanto um campo crescente de ação e de estudos, que podem ser enquadrados como uma Política Pública, desde que resguardados suas especificidades.



Em segundo lugar, este artigo buscou descrever alguns recursos de análise já reconhecidas no campo de estudos das Políticas Públicas, a fim de ofertar aos estudiosos das Políticas Culturais propostas para embasar seus olhares enquanto pesquisadores. Não significa que ainda não haja procedimentos metodológicos confiáveis. Tal como Souza (2006, p. 26) defende com relação aos estudos de política pública, “o caráter holístico da área não significa que ela careça de coerência teórica e metodológica, mas sim que ela comporta vários ‘olhares’”; defende-se aqui a mesma afirmativa para a área das Políticas Culturais.

Entretanto, dada à reñcenticidade e a ainda fase de consolidação do campo, que é desenhando em uma esfera multidisciplinar, defende-se que refletir sobre abordagens metodológicas que atendam ao campo é fundamental, até mesmo para firmar a existência do próprio campo perante as demais políticas públicas e perante as tradicionais áreas acadêmicas. Houve ganhos com as políticas de democracia cultural, mais inclusivas, mas há um risco de retrocesso caso as Políticas Culturais sejam tomadas por desenhos de Políticas Públicas gerencialistas, esvaziados dos conceitos que as Políticas Culturais tanto avançaram. Há risco de retrocesso quando modelos de avaliação de Política Pública sejam indeliberadamente aplicados, deixando escapar-lhes os aspectos que dizem respeito às subjetividades características e aos ganhos com o reconhecimento à diversidade cultural.

Aqui foi proposto dois modelos de análise em conjunto para auxiliar o olhar do pesquisador no campo da cultura: o modelo do Ciclo das Políticas Públicas, com a ressalva de que ele deve ser apenas um ponto de partida para reconhecer as várias facetas de uma Política Pública; mas que não deve ser considerado um modelo rígido de etapas sequenciais isoladas. Tal modelo pode e deve ser combinado com outras abordagens, que darão mais complitude ao entendimento dos processos complexos em que são formadas e reformuladas e implantadas as Políticas Culturais. O neo-institucionalismo foi apontado como bastante propício a essa combinação, por atender as características da área.

Sobretudo, a intenção principal deste artigo é a de estimular que pesquisadores estejam cientes de seus quadros teóricos de abordagens e debatam sobre isso. Essa consciência proporciona mais atenção a determinados fenômenos; lança luz a fatores de influência, variáveis, atores e instituições que ficariam invisíveis ou vistos com menos importância caso o olhar do pesquisador não tivesse sido despertado para estes detalhes, a partir da orientação de um recurso de análise. A autorreflexão e o debate sobre modelos de análise nos estudos em Políticas Culturais, além de propiciar ainda maior entendimento sobre a matéria, aumentará o compartilhamento de campos semânticos, o que deve fortalecer ainda mais este campo de conhecimento que desponta.



BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Luísa; RODRIGUES, Maria de Lurdes. Modelos de análise das políticas públicas. Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, **Sociologia, Problemas e Práticas**, 83 | 2016.

ARRETCHE, Marta T. S. “Tendências no estudo sobre avaliação”. In.: RICO, Elizabeth Melo (Org.). **Avaliação de políticas sociais: uma questão em debate**. São Paulo: Cortez, 2001.

BARBOSA, Frederico. Cultura. In.: **Políticas Sociais: acompanhamento e análise**. IPEA. 2016.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v 2, nº 15, 2001.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In.: **Organização e Produção da Cultura**. RUBIM, Linda (org). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CAPELLA, A. C. N. Perspectivas teóricas sobre o processo de formulação de políticas públicas. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, BIB, São Paulo, n. 61, p. 25-52, 2006.

COSTA, Valeriano, M. F. Políticas públicas no Brasil: uma agenda de pesquisa. **Idéias-Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP**, v.06, p.137-166, 2015.

FARIA, C. A. P.de. Idéias, conhecimento e políticas públicas – um inventário sucinto das principais vertentes analíticas recentes. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 18 nº. 51, fevereiro/2003.

IPEA, MINC. Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise. Frederico A. Barbosa da Silva, autor. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

HALL, Peter A.; TAYLOR, R. C. R. As três versões do Neo-institucionalismo. **Lua Nova**, nº 58, 2003.

MEDEIROS, Anny Karine; ALVES, Mário Aquino; FARAH, Marta Ferreira. Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, 49, 2015.



SANTOS, Marcelo A de P. Políticas culturais, um campo em formação: exploração a partir de metodologias informacionais e cientométricas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia e Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agosto, 2017.

ROCHA, Carlos Vasconcelos. Neo institucionalismo como modelo de análise para as Políticas Públicas: algumas observações. **Revista Civita**, Porto Alegre, volume 5, número 1. 2005.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul./dez., 2006, p. 20-45.



A photograph of a large, arched trellis structure covered in climbing plants, with a building visible in the background. The trellis is made of dark wooden beams and is densely covered with thin, light-colored branches and leaves. The background shows a building with windows and a paved area.

Mesa V

Políticas municipais
de cultura

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO DO CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

Tayane Reis Carvalho Sessa¹

RESUMO: Os conselhos gestores são organismos colegiados que a partir da Constituição de 1988 permitiram a participação direta da sociedade civil na elaboração, acompanhamento e fiscalização de políticas públicas. No que concerne à cultura, são instrumentos de importante relevância para o exercício da cidadania cultural. O presente artigo tem como intuito apresentar o contexto de criação do Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Apesar de ser popularmente denominada como a capital cultural, a cidade do Rio de Janeiro só constituiu o Conselho em 2009 na sua I Conferência Municipal de Cultura. O panorama de criação do Conselho será apresentado através de um histórico dos Conselhos de Cultura no Brasil até a criação dos Conselhos Gestores em 1988. Por fim, serão apresentados o contexto local de criação do organismo.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Conselhos Municipais, Políticas Culturais do Rio de Janeiro.

BREVE HISTÓRICOS DOS CONSELHOS DE CULTURA NO BRASIL

Os conselhos são entendidos, de um modo geral, como organismos colegiados que correspondem a uma determinada coletividade que lhes delegam poderes de representatividade. Esses organismos não são inovações políticas e têm como um de seus marcos o Conselho Geral da Comuna de Paris², em 1871, que nasceu da necessidade de criação de um sistema alternativo de representação democrática.

No Brasil, a primeira experiência de conselho foi ainda no período de Império com o Conselho de Estado³, como salienta o historiador, cientista político e gestor

1 Mestranda no curso de Bens Culturais e Projetos Sociais no CPDOC/FGV-RJ. Tayanercs@gmail.com

2 “A **Comuna de Paris** foi a realização de uma forma de governo controlada por trabalhadores e membros de classes populares da França e de outros países, que ocorreu na capital francesa entre 18 de março e 28 de maio de 1871.” (VIANA, 2011, p. 61)

3 “Fundado em 1823, após a dissolução da Assembleia Constituinte por D. Pedro I, o Conselho de Estado teve papel proeminente na elaboração da Carta de 1824, que o oficializou como órgão consultivo do Imperador no exercício do Poder Moderador.” (MATA-MACHADO, 2013, p. 2)



cultural Bernardo Novais da Mata-Machado (2013, p. 2). Na área da cultura o primeiro conselho foi criado em 1938 durante o Estado Novo (1937-45)⁴, na gestão de Gustavo de Capanema⁵ como Ministro da Educação e Saúde. Vale ressaltar que quase inexistem informações a respeito desse conselho. Elas limitam-se ao seu decreto de criação. Segundo Mata-Machado (2013, p. 5), o não funcionamento do conselho pode ter sido resultado da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁶ em 1938, que exercia a mesmas funções do CNC, porém com mais eficiência.

Em 1961, no Governo de Jânio Quadros⁷ é criado um segundo Conselho Nacional de Cultura (CNC) vinculado diretamente ao presidente da República. Esse conselho contou com a presença de personalidades ilustres indicadas diretamente por Jânio Quadros como Oscar Niemeyer, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Rodrigues e Cacilda Becker, pessoas de notório saber cultural. Os objetivos desse novo conselho eram ambiciosos e tinham como prerrogativa a formulação de uma política cultural para o Brasil. Além disso, deveria elaborar programas para aplicação dessas políticas, mapear as atividades culturais do país e fomentar a criação de Conselhos Estaduais de Cultura. A sua composição era formada por seis comissões que eram relativamente direcionadas por linguagens culturais como: Literatura; Teatro; Cinema; Música e Dança; Artes Plásticas; e Filosofia e Ciências Sociais. Cada comissão era composta por cinco membros que eram nomeados diretamente pelo Presidente da República.

4 Em 1937 ocorreu um golpe de Estado encabeçado por Getúlio Vargas e as Forças Armadas. Com a manobra, o congresso foi fechado e uma nova constituição foi decretada o que iniciou o Estado Novo. O período teve como marca o autoritarismo e o desenvolvimento dos direitos sociais em contrapartida dos direitos políticos e civis. O governo legislava por decreto e qualquer tipo de mobilização oposicionista era censurada. Além disso, órgãos técnicos foram criados em substituição ao congresso com a intenção de evitar debates políticos na gestão pública (CARVALHO, 2016).

5 Gustavo de Capanema (1923-1985): Político mineiro designado por Getúlio Vargas para dirigir o Ministério da Educação e Saúde. Foi nomeado em julho de 1934 e permaneceu no cargo até o fim do Estado Novo, em outubro de 1945. Sua gestão no ministério foi marcada pela centralização, a nível federal, das iniciativas no campo da educação e saúde pública no Brasil (FGV, 2001).

6 O DIP foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939, com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP (CPDOC/FGV, 2017).

7 Jânio Quadros exerceu o cargo de presidente de janeiro 1961 até a sua renúncia em agosto do mesmo ano. No início de seu governo tomou uma série de pequenas medidas que ficaram destinadas a criar uma imagem de moralidade e inovação. Além disso, suas ações buscavam centralizar os poderes com a adoção de uma mecânica de decisões que diminuísse o peso do Congresso Nacional e ampliasse a esfera de competência da Presidência (FGV, 2001).



Em 1962, após a renúncia de Jânio Quadros, o CNC transforma-se em órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, deixa de ser vinculado diretamente à Presidência da República, e a presidência do conselho torna-se responsabilidade do próprio ministro. Além disso, foram incluídos novos membros que advinham de instituições culturais públicas como os diretores do Serviço Nacional de Teatro, do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do Museu de Belas Artes, aumentando a diversidade participativa do Conselho. Em 1964, com a implantação do regime militar, o CNC foi desativado e alguns de seus integrantes perseguidos. A ditadura cerceou a maioria dos direitos alcançados até o período e modificou a vida social e política dos brasileiros (MATA-MACHADO, 2013).

No campo da cultura, em 1966 é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC) com o intuito de reformular a política cultural do país. A mudança de regime político exigia a criação de uma nova política cultural ideologicamente mais adequada. Os objetivos do CFC eram formular a política cultural nacional, principalmente através da elaboração do Plano Nacional da Cultura (PNC); incentivar a criação de Conselhos Estaduais; articular-se com os órgãos estaduais e municipais, bem como universidades, para realizações conjuntas; reconhecer instituições culturais através da aprovação de seus estatutos; promover a defesa do patrimônio artístico e histórico nacional; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; e promover campanhas nacionais e intercâmbios internacionais (BRASIL, 1966, p. Artº 2).

O CFC foi o primeiro conselho de nível nacional a efetivamente estimular a criação de conselho em outras esferas de poder, como fica claro nas competências do órgão:

Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete:

[...] k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País;

[...] t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras (BRASIL, 1966).

Por se tratar de um período político repressivo, deve-se ter a clareza que a maioria das decisões do conselho deveria passar pelo crivo do Ministério da Educação e Cultura, ou seja, era um conselho consultivo. Porém, o conselho tinha algumas liberdades de ação como a concessão de auxílios a projetos de instituições privadas e públicas com a verba que lhe era destinada pelo ministério (CALABRE, 2008, p. 8).



O CFC era composto por diversos intelectuais de reconhecimento nacional e internacional, provenientes principalmente da Academia Brasileira de Letras (ABL) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O conselho organizava-se em quatro câmaras (artes; letras; ciências humanas; patrimônio histórico e artístico nacional) e uma comissão de legislação, composta por membros das câmaras que faziam a dupla função.

Em 1974 coube ao CFC a responsabilidade de criação do Plano Nacional de Cultura, que orientaria as políticas culturais ao longo da Ditadura Militar. No mesmo ano foi apresentado pelo conselho um esboço do Plano que consistia no fortalecimento de infraestruturas de instituições culturais e preservação do patrimônio. Todavia, houve muita dificuldade de aprovação do mesmo. Devido à burocracia de sua aprovação, a Política Nacional de Cultura (PNC) foi chancelada no lugar. A PNC foi elaborada por uma comissão técnica vinculada a Diretoria de Ação Cultural (órgão executivo do MEC) e aprovada em 1975, tornando-se a direcionadora das políticas culturais do Estado no período (MATA-MACHADO, 2013). A aprovação da PNC demonstra a redução de influência do conselho no Ministério da Educação e Cultura, o que fez com que o CFC se mantivesse sem prestígio perante o Ministério e com o orçamento reduzido até a sua extinção em 1990.

OS CONSELHOS GESTORES

Nos anos 1970 foram criados diversos conselhos populares. Esses conselhos ocorreram em diversas regiões do país, tendo destaque o conselho de Saúde na Zona Leste de São Paulo. Esse foi criado em 1976 influenciado por sanitaristas, partidários do Partido Comunista (PCB) e das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica (CEBs). O mesmo foi de extrema importância para a elaboração das políticas públicas de saúde.

A experiência desses conselhos influenciou a percepção dos movimentos sociais que passaram a reivindicar canais efetivos para a participação direta na política pública. A democracia representativa não sanava mais as complexas demandas da sociedade. Os conselhos passam a ser vistos como uma das chaves da democracia-participativa devido às suas funções de solucionar problemas específicos através de cooperação entre Estado e agentes especializados, garantindo os direitos do cidadão (CARVALHO, 2016, p. 188).

Como parte do processo de redemocratização, em fevereiro de 1987, foi instalada a Assembleia Nacional Constituinte. O processo da constituinte foi bastante complicado devido às vicissitudes inevitáveis como a ânsia de participação de todos os segmentos da



sociedade civil, a falta de um documento base e as ingerências do Executivo que geravam desgastes. A nova constituição é inovadora e tem a participação direta como seu cerne.

A Constituição de 1988 previu a criação de diversos instrumentos para o exercício da democracia participativa. Um desses dispositivos foram os conselhos gestores⁸. A participação passou a ser entendida como “participação cidadã”, baseada na universalização dos direitos, na ampliação do conceito de cidadania e numa nova percepção sobre o papel e o caráter do Estado (MATA-MACHADO, 2013).

Os mecanismos de divisão de poder político entre a União, os estados e os municípios também foram reorganizados pela Constituição Cidadã. Embora a União tenha conservado a parcela mais substantiva das competências legislativas, ampliaram-se as competências do estado e do município. A partilha das receitas tributárias foi feita de forma mais equânime, sem a prevalência quase absoluta da União, como no regime anterior (CARVALHO, 2016).

Leis orgânicas específicas passaram a regulamentar o direito constitucional à participação por meio de conselhos deliberativos, de composição paritária entre representantes do poder Executivo e de instituições da sociedade civil. Os conselhos gestores passaram a ser exigência constitucional em diversos níveis de administração e em diversas áreas de interesse. Eles diferenciam-se dos conselhos anteriores por seu corpo não ser composto exclusivamente por representantes da sociedade civil, por possuir cadeiras para o poder público e incidirem na gestão pública diretamente – em força de lei. (GOHN, 2011, p. 88)

Os municípios adquiriram maior autonomia e responsabilidades sobre a elaboração de políticas setoriais. Desde então, diversas estruturas colegiadas passaram a ser exigência nos níveis das administrações, pois se articulou a existência de conselhos ao repasse de recursos financeiros do nível federal ao estadual e ao municipal.

Outro ponto de inovação da Constituição de 1988 foi a garantia da cultura como direito fundamental. Os fundamentos de uma política cultural democrática instituída como política pública, direito do cidadão e dever do Estado estão na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 no artigo 215 “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso as fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. (BRASIL, 1988).

8 Termo definido por Maria da Glória Gohn (2011, p. 88) referindo-se aos conselhos que surgiram na Constituição de 1988 como um dos mecanismos garantidores da democracia participativa. Esses órgãos em sua maioria são abertos à participação popular e, pelo menos em decreto, são deliberativos e paritários. Por lei federal devem existir em todas as áreas da política pública e se desencadear nos níveis de poder federal, estadual e municipal.



Apesar desse entendimento da cultura como direito inalienável, a utilização de instrumentos de participação democrática direta foi tardia na área. Em larga escala, conselhos gestores no campo cultural nos três níveis de poder só foram instituídos aos poucos ao longo da década de 2000. Em 2006, o país tinha 948 (17%) municípios com conselhos de cultura, em 2014 houve um aumento para 2151 (38,6%). Só entre os anos de 2005 e 2006 mais de 300 conselhos municipais de cultura foram criados⁹.

O CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

Em 2007, na prefeitura de César Maia tendo Ricardo Macieira como Secretário de Cultura, foi promulgada a lei de número 4492 de 26 de abril. Fruto de um projeto de lei 1585-A, desenvolvido pelo então vereador Eliomar Coelho, a lei criou o Conselho Municipal de Cultura. Tal conselho tinha como características ser paritário, consultivo e deliberativo em determinadas questões. Deveria possuir 24 integrantes, sendo metade representante da sociedade civil e metade do poder público. Contudo, por falta de regulamentações e pressão política a lei caiu no esquecimento e o conselho não chegou a sair do papel. No texto da lei não ficou claro como seriam escolhidos os integrantes da sociedade civil, dizendo apenas em seu artigo 3º que seriam escolhidos em assembleia não sendo definidos prazos e sanções para o não cumprimento. Apenas em 2009 o Conselho foi recriado na I Conferência Municipal de Cultura do Município do Rio de Janeiro, fruto do compromisso firmado na I Conferência Nacional de Cultura e a eminência de realização da II Conferência.

Em 2005 foi realizada a I Conferência Nacional de Cultura (I CNC). A conferência contou com a participação da sociedade civil, dos governos federal, estadual e municipal para construção de novo modelo de política pública de cultura. Para tal, foram definidos eixos temáticos para os debates da Plenária Nacional de Brasília – etapa final. As temáticas foram debatidas em fases anteriores da I CNC que aconteceram em seminários setoriais, em conferências municipais¹⁰ e intermunicipais e em conferências estaduais com a participação de diferentes segmentos artísticos que representavam instituições, sociedade civil, movimentos sociais e colegiados diversos (MINC, 2007, p. 95).

9 Dados retirados da pesquisa de perfil dos estados e dos municípios brasileiros do IBGE publicado em 2015 (IBGE, 2015).

10 O Rio de Janeiro não realizou conferência municipal de cultura antes da I CNC. A cidade participou apenas da Conferência Intermunicipal que contou com a participação dos municípios de Duque de Caxias, Magé, Niterói, Nova Iguaçu, São Gonçalo e São João de Meriti (SECRETARIA DE ARTICULAÇÃO DE ARTICULAÇÃO INSTITUCIONAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006, p. 94).



Na I CNC foram debatidas as reivindicações dos setores culturais, da sociedade civil, de instituições e do poder público. Algumas reivindicações serviram de insumo para o desenvolvimento do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, outras culminaram em cartas de intenções as quais o governo Estadual e/ou Municipal se comprometeram em cumprir até a realização da próxima Conferência Nacional. Duas das promessas do município do Rio de Janeiro foram a realização de uma Conferência Municipal, antes da próxima Conferência Nacional, e a criação de um conselho de cultura. Sendo assim, até 2010 (data marcada para a realização da II CNC) o município do Rio de Janeiro deveria criar o seu próprio conselho.

Outro fator que influenciou a recriação do Conselho em 2009 foi a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) estar na liderança de um político de carreira. Jandira Feghali foi nomeada para o cargo de Secretária Municipal de Cultura, em 2009, como resultado de seu apoio à candidatura de Eduardo Paes no segundo turno das eleições municipais de 2008. O fato deu-lhe mais autonomia para realização de suas propostas para a Secretaria. Como exemplo a elevação do orçamento da SMC de 0,6% para 1% da arrecadação da Prefeitura (CARVALHO, 2013, p. 48). Além disso, nas suas propostas para SMC, Feghali tinha dentre outros objetivos criar o Fundo Municipal de Cultura e o Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, propostas que nunca tinham sido priorizadas pelos secretários anteriores

Ainda em 2009, foi realizada a I Conferência Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (I CMC-RJ) devido ao empenho de mobilização do órgão de Representação Regional do MINC¹¹ no Rio de Janeiro, da Secretaria de Cultura e da eminência da realização da II Conferência Nacional. A conferência contou com a participação do poder público, de entidades culturais e da sociedade civil. Seguindo os mesmos eixos e direcionamentos da Conferência Nacional, ocorreram vários debates temáticos sobre as demandas de cultura no município que compiladas auxiliariam na elaboração de estratégias para a criação de políticas culturais para a cidade (SMC-RJ, 2009).

Na abertura da plenária final da I CMC-RJ, em 27 de março de 2009, foi sancionada pelo prefeito Eduardo Paes a lei N° 5101 que criou o Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. No seu Artigo 1° foi especificado o seu caráter de “órgão de representação paritária e deliberativa do Poder Público e da Sociedade Civil e de assessoramento da Administração Pública, no que diz respeito à Política Municipal de Cultura” (RIO DE JANEIRO, 2009). Seus objetivos são:

11 Representantes técnicos do Minc que auxiliavam os municípios no desenvolvimento de ações para adesão ao SNC (SECRETARIA DE ARTICULAÇÃO DE ARTICULAÇÃO INSTITUCIONAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006).



- I - elaborar diretrizes para política municipal de cultura;
- II - participar, seguindo o calendário nacional ou ainda daquelas que poderão ser convocadas extraordinariamente, da coordenação das Conferências Municipais de Cultura organizadas para avaliar a política do setor e elaborar propostas para o seu aperfeiçoamento;
- III - acompanhar e fiscalizar a implementação das políticas, programas, projetos e ações do Poder Público na área cultural;
- IV - realizar audiências públicas ou outras formas de comunicação, para prestar contas de suas atividades ou tratar de assuntos da área cultural;
- V - receber e dar parecer sobre consultas de entidades da sociedade ou de órgãos públicos;
- VI - elaborar diretrizes que visem à proteção e à preservação de obras e manifestações de valor cultural, histórico e artístico;
- VII - elaborar diretrizes que visem à proteção e à preservação de bens arquitetônicos e paisagístico da Cidade;
- VIII - elaborar e aprovar seu Regimento Interno.

(RIO DE JANEIRO, 2009, Art.2º)

Os objetivos do Conselho criado em 2007 via projeto de lei são muito similares dos Conselho recriado em 2009. Outras similaridades também são identificada na capacidade deliberativa – pelo menos em lei – e na participação paritária. Porém ao contrário do Conselho de 2007, o Conselho de 2009 em sua lei de criação já evidencia a necessidade de regulamentação e são dados prazos e delegadas responsabilidades para a sua efetividade. Além disso, o decreto foi assinado em um evento público, o que contribuiu para que houvesse cobrança da Sociedade Civil para o início dos trabalhos do Conselho.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento das políticas públicas na cultura e a abertura política na Constituição de 1988 resultaram na criação de órgãos colegiados no âmbito local que permitem a participação direta da sociedade civil na elaboração, acompanhamento e fiscalização das políticas culturais. Com o estabelecimento do Sistema Nacional de Cultura esses órgãos têm sido criados em todo país no âmbito estadual e municipal.

O Conselho Municipal de Cultura do Rio foi um ganho importante para as políticas culturais e a cidadania cultural dos cariocas. Vale ressaltar que a falta de regulamentação ma sua primeira tentativa de criação em 2007 fez com que o Conselho não passasse de letra-morta até a sua recriação em 2009 na I Conferência Municipal de Cultura. Apesar de ser popularmente denominada como capital cultural, a criação do organismo foi tardia e influenciada pela pressão da realização das Conferências Nacionais de Cultura.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL. Decreto-lei nº 74, DE 21 de Novembro DE 1966. **Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências.**, Brasília, DF, Nov 1966.
- BRASIL. DECRETO Nº92.489, de Março de 1986. **Dispõe sobre a estrutura básica do Ministério da Cultura e dá outras providências.**, Brasília, DF, Mar 1986.
- BRASIL. **Constituição 1988. Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988. 292 p.
- BRASIL. Decreto nº 99.600, de 13 de Outubro de 1990. **Aprova a Estrutura Regimental da Secretaria da Cultura da Presidência da República, e dá outras providências.**, Brasília, DF, Out 1990.
- BRASIL. Decreto Nº 823, de 21 de Maio 1993. **Dispõe sobre a estruturação do Conselho Nacional de Política Cultural e dá outras providências.**, Brasília, DF, Mai 1993.
- CALABRE, L. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970, Salvador, v. I, 2008. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais>>. Acesso em: 10 Julho 2017.
- CALABRE, L. Conselhos de Cultura no Brasil: algumas questões. In: RUBIM, A. A. C.; FERNANDES, T.; RUBIM, I. **Políticas Culturais, Democracia e Conselhos de Cultura.** 2ª. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, v. VIII, 2011. Cap. 14, p. 293-308.
- CARVALHO, B. G. L. **Rio Como Fomos: Políticas Culturais de 2001 a 2012.** FGV. Rio de Janeiro, p. 113. 2013.
- CARVALHO, C. A. P. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, L. **Políticas Culturais: reflexões e ações.** São Paulo / Rio de Janeiro: Itaú Cultural / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 305.
- CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil: O Longo Caminho.** 21. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2016. 254 p.
- CPDOC/FGV. CPDOC/FGV. CPDOC/FGV, 2017. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>>. Acesso em: 12 Julho 2017.
- FGV. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930.** Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- GOHN, M. D. G. **Conselhos Gestores e Participação Sociopolítica.** U. ed. São Paulo: Cortez, v. 32, 2011.
- IBGE. **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura 2014.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.
- MATA-MACHADO, B. N. **A Instituição Conselho e a Democracia: Na História do Brasil e no Conselho Nacional de Política Cultural.** VI Congresso CONSAD de Gestão Pública. Brasília, DF: [s.n.]. 2013.



MINC. **A Conferência Passo a Passo**. 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura. Brasília : [s.n.]. 2007. p. 95-97.

MINC. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC**. Brasília, DF, p. 108. 2011.

PEREIRA, M. B. O Direito à Cultura Como Cidadania Cultural (São Paulo, 1989/1992). **Projeto História**, São Paulo, SP, n. nº 33, p. 205-217, Dez 2006.

PORTAL BRASIL. Governo do Brasil. **Governo do Brasil**, 2011. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2011/11/rio-de-janeiro-lidera-adesoes-ao-sistema-nacional-de-cultura>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

RIO DE JANEIRO. Lei Nº 5101 de 27 de Outubro de 2009. **Dispõe Sobre a Criação do Conselho Municipal de Cultura, Suas Atribuições e Composição e Dá Outras Providências**, Rio de Janeiro, 27 out. 2009.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, Junho 2007.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Governo Lula. **Revista Lusófana de Estudos Culturais**, Bahia, v. 1, n. 1, p. 224-242, 2013.

SECRETARIA DE ARTICULAÇÃO DE ARTICULAÇÃO INSTITUCIONAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA. **Dados Especializados das Conferências Municipais e Intermunicipais de Cultura em 2005**. MINC. Brasília, p. 64-106. 2006.

SMC-RJ. **Relatório da I Conferência de Cultura. Cultura: Integração e Direito à Cidade**. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.

VIANA, N. O Significado Político da Comuna de Paris. **Revista Digital em Debate**, Florianópolis, p. 60-82, 2011.



CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA: A CRIAÇÃO DE UMA NOVA POLÍTICA DE PROGRAMAÇÃO CULTURAL EM SÃO PAULO

*Fabio Maleronka Ferron*¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar o papel do Circuito Municipal de Cultura de São Paulo, implementado em 2014, no universo das políticas públicas de democratização e acesso aos bens culturais na cidade de São Paulo. Essa reflexão está centrada especificamente no período de 2014 a 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Circuito Municipal de Cultura, política pública para a Cultura, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, circulação de espetáculos, programação cultural.

Este artigo busca sistematizar e refletir sobre a implementação de um programa de política cultural denominado Circuito Municipal de Cultura de São Paulo que foi criado durante a gestão de Fernando Haddad, em 2014.

Recorre-se aqui ao uso de fontes documentais elaboradas pela Secretaria de Cultura do município de São Paulo (SMC, 2016), da bibliografia pertinente ao tema, bem como de reflexões do pesquisador que na época atuou como diretor de programação da SMC.

1 Mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo-USP (2017), com a dissertação “O primeiro fim do MinC”. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo-USP. Foi Diretor Geral de Programação e Eventos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2013-2016), onde foi responsável pela implantação do Circuito Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. Organizou a programação da Oca em 2016 e foi curador da Virada Cultural em 2014 e 2015. Pertenceu ao Conselho Gestor do Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer (2013 a 2016). Também foi membro do Conselho de Administração da Spcine - Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo no período de 2015 a 2017. Em 2010 foi curador e diretor da série Produção Cultural no Brasil que resultou em quatro livros e mais de 100 vídeos, tornando público o pensamento de importantes agentes da cultura brasileira. Iniciou a carreira profissional no Sesc Rio de Janeiro onde elaborou o Projeto Geringonça- Redemoinho Artístico que se consolidou e completou 10 anos. Foi consultor do Ministério da Cultura em Brasília, pelo Centro de Gestão e Assuntos Estratégicos durante a gestão Gilberto Gil. Atualmente é curador da série de debates que ocorrerão entre março e abril de 2018, denominado: “História da Política Cultural no Brasil (1981-1993)”, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP. fabiomaleronka@gmail.com



Em julho de 2014, durante a gestão de Fernando Haddad, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo começou a implantar um programa denominado Circuito Municipal de Cultura. O projeto foi desenhado a partir de algumas premissas, tais como: estimular a circulação de espetáculos por todas as regiões da capital, do centro à periferia; valorizar a diversidade de manifestações artísticas da cidade; mapear as vocações e públicos potenciais no entorno dos equipamentos culturais da cidade; padronizar os cachês artísticos e integrar as equipes de programadores em torno de uma política pública de cultura.

O desenho do programa foi traçado em 2013, por meio de diagnóstico participativo, quando ocorreram reuniões com todos os programadores da secretaria, realizadas sempre em um dos equipamentos municipais da cidade, de modo a partilhar a realidade de infraestrutura, território e público de forma coletiva. Logo após essa etapa foi realizado o planejamento estratégico do Circuito Municipal de Cultura para que o programa fosse iniciado em meados de 2014.

A ideia de circulação de projetos culturais pelo país não é nova. Basta lembrar que em 1977 foi criado o Projeto Pixinguinha pela Funarte, idealizado pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho com o propósito de fazer circular pelo país espetáculos musicais a preços populares, voltado para a formação de novas plateias e para valorizar a música brasileira². Em entrevista à série Produção Cultural no Brasil, Hermínio Bello de Carvalho relata a criação do Projeto Pixinguinha:

O Projeto Pixinguinha não existiria sem que houvesse antes o projeto Seis e Meia, do Albino Pinheiro. A ideia foi dele e eu esculpi artisticamente o conceito das duplas no palco, dos roteiros, das relações entre os artistas. Sempre gostei da coisa bem-acabada. As pessoas costumam falsificar a história e eu odeio isso. O Projeto Pixinguinha nada mais é que uma cópia servil do Seis e Meia. Houve uma discussão pela imprensa, pelo sucesso que foi. Imagine você botar um espetáculo com o povo pagando o preço de um maço de cigarro e poder ver Clementina com João Bosco – João Bosco nascendo, estamos falando do meio dos anos 70. Fizemos a Beth Carvalho com o Nelson Cavaquinho; Oswaldo Montenegro com Vital Lima abrindo o espetáculo. Eram essas fusões que a gente fazia: um conhecido com alguém menos

2 Segundo Gabriela Sandes Borges de Almeida: “O Projeto Pixinguinha estreou em agosto de 1977, transformando-se em um sucesso de público, o que se estendeu pelos anos seguintes, avançando pela década de 1980. Recebeu críticas por parte daqueles insatisfeitos com a concorrência dos ingressos subsidiados e com a forma de seleção dos artistas participantes, considerada pouco democrática, parcial e restrita a um pequeno grupo de artistas, a maioria carioca. De fato, imperava a dinâmica da democratização da cultura no processo decisório, no qual um pequeno grupo decidia o que tinha “qualidade” dentro da MPB, segundo seus próprios padrões estéticos, e deveria ser “irradiado” para o resto do país, como símbolo do “autenticamente brasileiro””. Gabriela Sandes Borges Almeida, 2009.



conhecido. O Pixinguinha foi isso: juntar um nome conhecido a um menos conhecido, tendo como norma obedecer ao critério da qualidade musical. O cara tinha que sair do teatro, onde ele pagou R\$ 8, ou o equivalente, como se estivesse pagando R\$ 100. Tinha que ser um roteiro perfeito, enxuto, com as pessoas bonitas no palco, com a luz maravilhosa e o som ótimo. Isso é respeito ao público. E fazer esse modelo de espetáculo circular. E fazer circular. Esse foi o grande salto, porque, na verdade, o projeto Seis e Meia estava localizado apenas no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano. O salto do Projeto Pixinguinha foi de circular pelo Brasil, não só levando, como também trazendo outras pessoas, nesse circuito.”³

Também, o Palco Giratório do Sesc Nacional, criado em 1998, firmou-se como o maior projeto de circulação de artistas e espetáculos, descentralizando e difundindo as artes cênicas. Tendo por propósito divulgar e democratizar o acesso às artes cênicas em todo o Brasil, o projeto Palco Giratório, segundo dados do Sesc em seus 20 anos de trajetória, alcançou um público de 4,5 milhões de espectadores. Essa ideia de circulação de experiências e ideias pode ser resgatada ainda na profunda tradição ambulante do circo. A trupe circense sempre foi viajante.

Entretanto, diferentemente do Projeto Pixinguinha e de outros programas de circulação⁴, a proposta do Circuito Municipal de Cultura é bastante inovadora. Ele possibilita o trânsito pelas regiões da cidade de espetáculos de circo, dança, teatro, música, literatura e cinema produzidos por diferentes atores, o que significa dizer por grupos e indivíduos pertencentes aos setores artísticos já consagrados, bem como por aqueles da periferia, representados em São Paulo por Pontos de Cultura, projetos do VAI, saraus de literatura entre muitos outros grupos e coletivos. O Circuito Municipal de Cultura constitui um novo modo de fazer circular cultura por toda a cidade.

Assim, o incentivo dado pelo programa para o processo de produção, circulação e recepção de espetáculos produzidos por grupos e artistas bastante heterogêneos, além de propor conexões, busca a propagação de diferentes linguagens artísticas em campos

3 Entrevista realizada por Aloísio Milani e Fabio Maleronka Ferron, no dia 1 de julho de 2010, no Rio de Janeiro, para o projeto Produção Cultural no Brasil.

4 Segundo Teixeira Coelho o termo circuito cultural refere-se: “Universo em que circula determinado modo cultural. Por exemplo, filmes circulam pelo circuito cinematográfico definido por distribuidores e exibidores. Neste sentido, um circuito pode estar confinado preferencial ou exclusivamente a um único território ou segmento social (circuito das artes plásticas brasileiras) ou pode atravessar diferentes territórios e segmentos culturais e sociais, levando a todos (ou a uma grande maioria) o mesmo produto, como no caso do cinema ou da televisão aberta (broadcasting)”. Teixeira Coelho. Dicionário Crítico de Política Cultural, p. 91.



distintos como: na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na literatura, para um público diverso, heterogêneo, multicultural.

Em relação ao público cabe ressaltar a tese defendida por Rancière (2012) que advoga a ideia do espectador emancipado. Segundo Rancière é preciso entender o espectador não apenas como um sujeito passivo perante um objeto artístico a consumir (e a aplaudir), mas como alguém que pode fazer coisas, construir referências, a partir de um manancial de objetos artísticos, culturais, sociais e políticos. Neste sentido para o autor há lugar para o espectador no palco.

Para Rancière, é objetivo da performance colocar os espectadores no palco e os artistas na plateia, abolindo a diferença entre ambos, o que sem dúvida subverte a distribuição dos lugares, produzindo um novo espectador, ou melhor, novos espectadores, pois todos os seus elementos trabalham para construir um espectador emancipado: “Hoje, não é uma obra que vai produzir um efeito. O que se produz é uma modificação da vida perceptiva, através da qual as pessoas podem ver outras realidades”. (RANCIÈRE, 2012, p.2).

Desta forma, para Rancière o espectador emancipado é ativo em sua relação com o espetáculo e inteiramente capacitado a realizar associações simbólicas. Não existe, para o autor, espectador incapaz, ainda que seja possível encontrar pessoas que não acreditam em si mesmos, ou não legitimam sua própria emancipação.

Essa concepção de projeto que defende a ideia do espectador emancipado abarca uma complexa rede de articulações, que implica em avanços, possibilidades e desafios que dizem respeito à convergência de uma série de ações, entre artistas e público.

O modelo do Circuito Municipal de Cultura se baseia no princípio de que os mais diversos espetáculos artísticos transitem por diferentes espaços públicos municipais, e até mesmo se realizem em ruas, coretos, praças, no entorno dos equipamentos culturais, e em bairros sem infraestrutura e distantes do centro geográfico e cultural paulistano, possibilitando que os moradores dessas regiões usufruam de uma programação cultural muito diversificada. Deste modo busca-se reafirmar o direito público democrático do cidadão à cidade, que corresponde entre outras prerrogativas, o direito à fruição, à participação e à produção cultural.

No que diz respeito à quantidade de equipamentos culturais existentes na cidade de São Paulo, segundo dados fornecidos pela SMC (2016), encontram-se sob a gestão da prefeitura 104 espaços culturais, que totalizam 178 quando considerados os equipamentos sob gestão compartilhada e em parceria, como os CEUs e os serviços de extensão das bibliotecas, incluindo os Pontos de Cultura e Bosques de Leitura. (SÃO PAULO, 2016a, p.52-3).



Entre esses equipamentos destacam-se: 53 Bibliotecas, 6 Centros Culturais, 17 Casas de Cultura, 46 CEUs, 10 Teatros Municipais, 1 Escola, 13 Bosques de Leitura; 15 Espaços Museológicos; 14 Pontos de Cultura. Nessa enorme rede de equipamentos é importante ressaltar os espaços matriciais como a Biblioteca Mario de Andrade, o Auditório Ibirapuera Oscar Niemeyer (em cogestão com o Itaú Cultural), a OCA, o Centro Cultural São Paulo (CCSP), a Galeria Olido e o Pavilhão das Culturas Brasileiras. (SÃO PAULO, 2016a, p.77)

É preciso registrar que apesar de existir na cidade de São Paulo uma grande quantidade de espaços públicos há distritos municipais com alta densidade populacional que contam com poucos equipamentos culturais, pois a concentração dos investimentos públicos, durante muitas décadas, possibilitou a construção de espaços culturais em determinadas áreas centrais da metrópole, o que acabou por gerar um desequilíbrio entre as regiões da cidade de São Paulo. Segundo Botelho (2016), no que diz respeito à distribuição de equipamentos culturais públicos e privados, a cidade de São Paulo se constitui de forma muito heterogênea: “O que se revela é uma cidade desequilibrada onde há uma baixa correspondência entre crescimento urbano e a distribuição dos equipamentos culturais”. (BOTELHO, 2016, p.209).

É importante ressaltar que essa fragmentação do tecido cultural da cidade de São Paulo resultou não apenas na concentração de equipamentos culturais em áreas mais privilegiadas, como também na centralização de programação cultural e artística em determinadas regiões da capital, onde ocorre maior rentabilidade do capital simbólico. Nesses termos, aponta-se que o Circuito Municipal de Cultura, ao propor novos modos de espacialização da cultura, procura refazer o crivo de igualdade entre todos os cidadãos da cidade.

Em linhas gerais, o Circuito Municipal de Cultura tem como objetivo central democratizar não apenas o acesso à cultura, mas a sua produção. O projeto tem como diretriz geral o tripé: programação, formação e território. A complementariedade entre os elementos que formam o tripé é patente, pois procura-se descentralizar a produção e oferta de programação cultural, criando um plano de ocupação territorial por meio de uma grande circulação de espetáculos artísticos, o que possibilita ao público a fruição de outras formas de linguagens, diferentes daquelas produzidas pelos formadores de opinião já legitimados.

Segundo informações obtidas no Plano Municipal de São Paulo (2016), para que o Circuito Municipal de Cultura alcance maior racionalidade são planejadas algumas ações, como a seguir descritas:



Para obter maior racionalidade na gestão, as ações do Circuito Municipal de Cultura são planejadas para impedir a pulverização de recursos financeiros, materiais e humanos. Uma das estratégias que definem a programação é que cada grupo ou artista contratado se apresente em mais de um equipamento, o que facilita a negociação de cachês, diminui custos, favorece a repercussão do artista e a oferta de programação nos diferentes locais da cidade, ampliando as oportunidades de acesso do público (SÃO PAULO, 2016a, p.128).

Assim, com a implantação do projeto Circuito Municipal de Cultura a programação cultural da cidade ficou mais organizada, pois começou a ser feita em escala, tornando-se também menos custosa, já que os cachês são padronizados e as atividades artísticas são distribuídas durante todo ano e em todo território urbano.

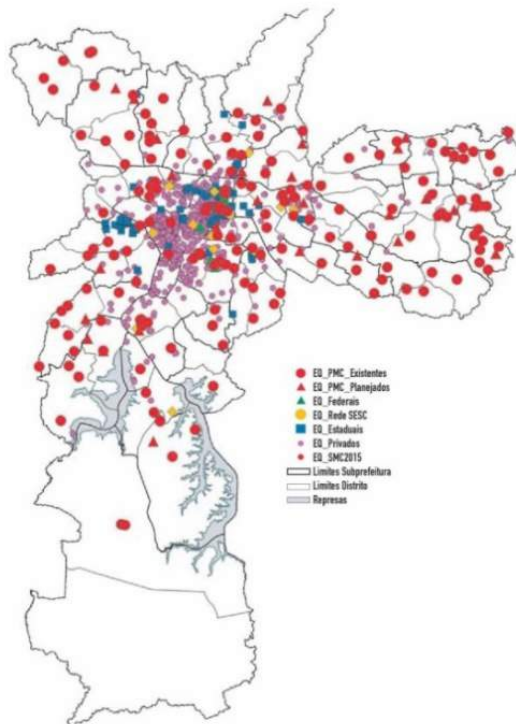
Quando de sua implementação, ficou estabelecido que toda a programação do Circuito Municipal de Cultura seria fechada por meio de uma comissão curatorial mista, ou seja, composta por programadores da secretaria e curadores externos, e que, a partir de 2016, essa comissão seria definida para selecionar propostas a partir de chamamento público.

Pelos dados obtidos no Plano Municipal de Cultura de São Paulo (2016), entre junho de 2014 e dezembro de 2015, foram realizadas pelo Circuito Municipal de Cultura 2752 atividades, abarcando um público de mais de 1 milhão de pessoas. (São Paulo, 2016a, p.129).

A seguir, apresenta-se um mapa e alguns gráficos publicados no Plano Municipal de Cultura de São Paulo (2016) que sinalizam a oferta de equipamentos na cidade de São Paulo e a distribuição das atividades desenvolvidas pelo Circuito Municipal de Cultura, por linguagem, espaço e taxa de ocupação por espaço atendido:

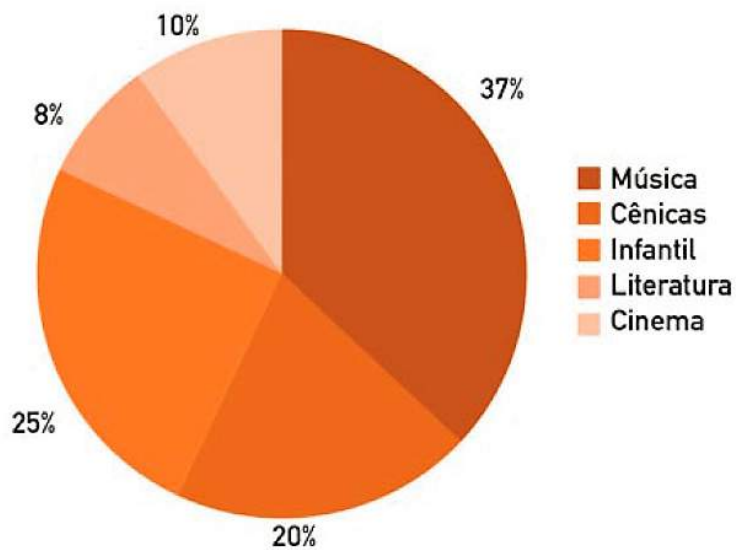
Mapa 1: Distribuição da oferta de equipamentos culturais pela cidade de São Paulo





Fonte: Retirado do documento: Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016, p.75

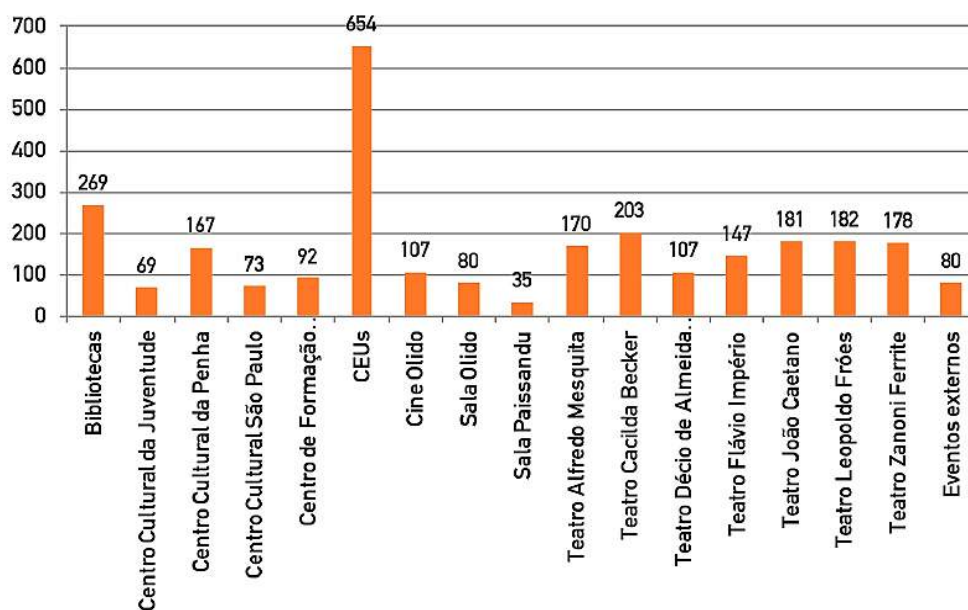
GRÁFICO 1: Distribuição das Atividades do Circuito Municipal de Cultura por Linguagem



Fonte: Retirado do documento: Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016, p.74

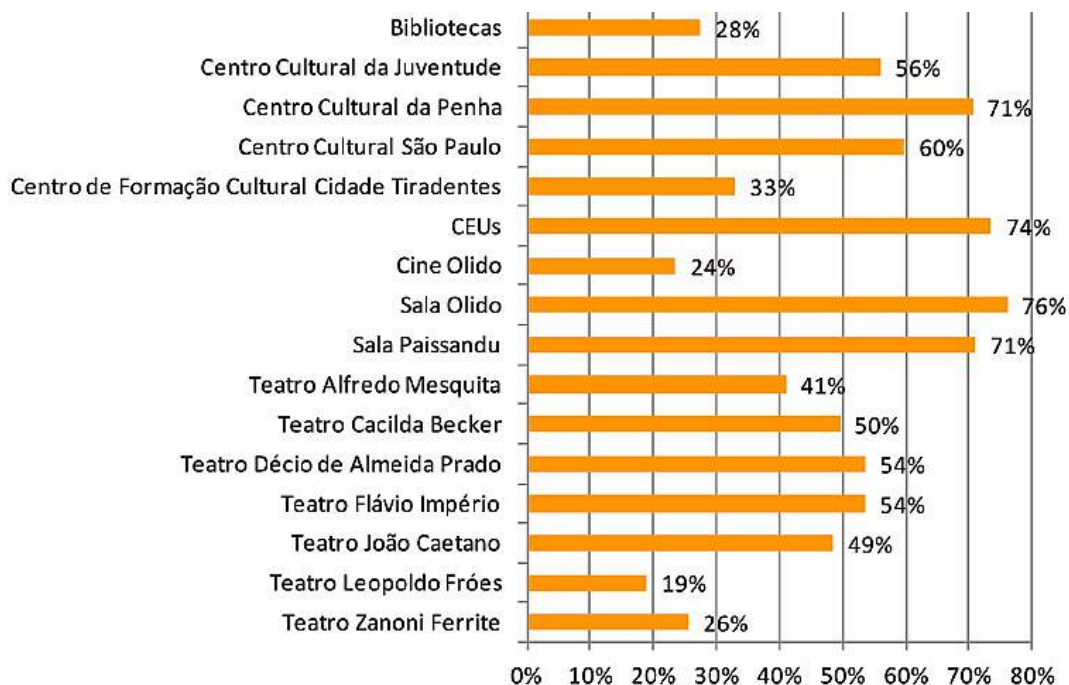


GRÁFICO 2: Distribuição das Atividades do Circuito Municipal de Cultura por Espaço



Fonte: Retirado do documento: Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016, p.131.

GRÁFICO 3: Taxa de Ocupação por Espaço atendido pelo Circuito Municipal de Cultura por Espaço



Fonte: Retirado do documento: Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016, p.132.



Diante da amplitude do Circuito Municipal de Cultura coisas que os paulistanos tinham saudades voltaram a acontecer, como as apresentações musicais nos teatros de bairros, espaços que foram construídos na década de 1950, em uma primeira leva de equipamentos edificadas na metrópole fora do centro. É preciso ressaltar que os teatros foram os espaços que mais receberam ações do Circuito Municipal de Cultura, com 1.168 atividades, seguidos pelos CEUs (654), pelos centros culturais (436) e bibliotecas (269). (SÃO PAULO, 2016a, p.129).

Uma ação significativa do Circuito Municipal de Cultura diz respeito à programação para a primeira infância. É importante lembrar que apesar da enorme demanda por programação infantil, o público que o Circuito apenas começou a atender - a primeira infância - é mais específico ainda, pois são crianças de 0 a 5 anos, os pequeninos paulistanos. Todos os estudos acadêmicos apontam a grande importância de proporcionar atividades culturais e artísticas, particularmente aos grupos menos favorecidos, que se encontram na faixa etária de 0 a 5 anos. Assim, em parceria com o Programa São Paulo Carinhosa⁵, da Prefeitura de São Paulo, são realizadas atividades específicas para essas crianças, o que atende a uma das principais demandas da cidade e cria algo inédito em termos de política cultural para a primeira infância. Essas ações e atividades culturais exigem estrutura como fraldários e cuidados como o volume de som.

De modo complementar, outra linha de programação do Circuito Municipal é oferecida pelo Circuito Spcine⁶. Essa linha de atividades tem por propósito a exibição cinematográfica em áreas centrais e em regiões periféricas da capital:

O Circuito Spcine oferecerá ao público uma programação cinematográfica regular pautada pela diversidade de filmes, gêneros cinematográficos, formatos e expressões estéticas, em consonância com o calendário de estreias e lançamentos do circuito comercial. Trabalhará com filmes brasileiros e estrangeiros de maior potencial de público e com os chamados “filmes de arte”.

5 O Programa São Paulo Carinhosa foi criado em 2013 com o objetivo de articular, coordenar, divulgar e ampliar as ações realizadas no município para a promoção do desenvolvimento da primeira infância. A política municipal São Paulo Carinhosa leva em consideração as crianças em suas múltiplas interações, relacionamentos e vínculos com a escola, a família e a comunidade. <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/sao-paulo-carinhosa-lanca-livro-sobre-politicas-para-primeira-infancia> Acesso em 10 de fevereiro de 2018

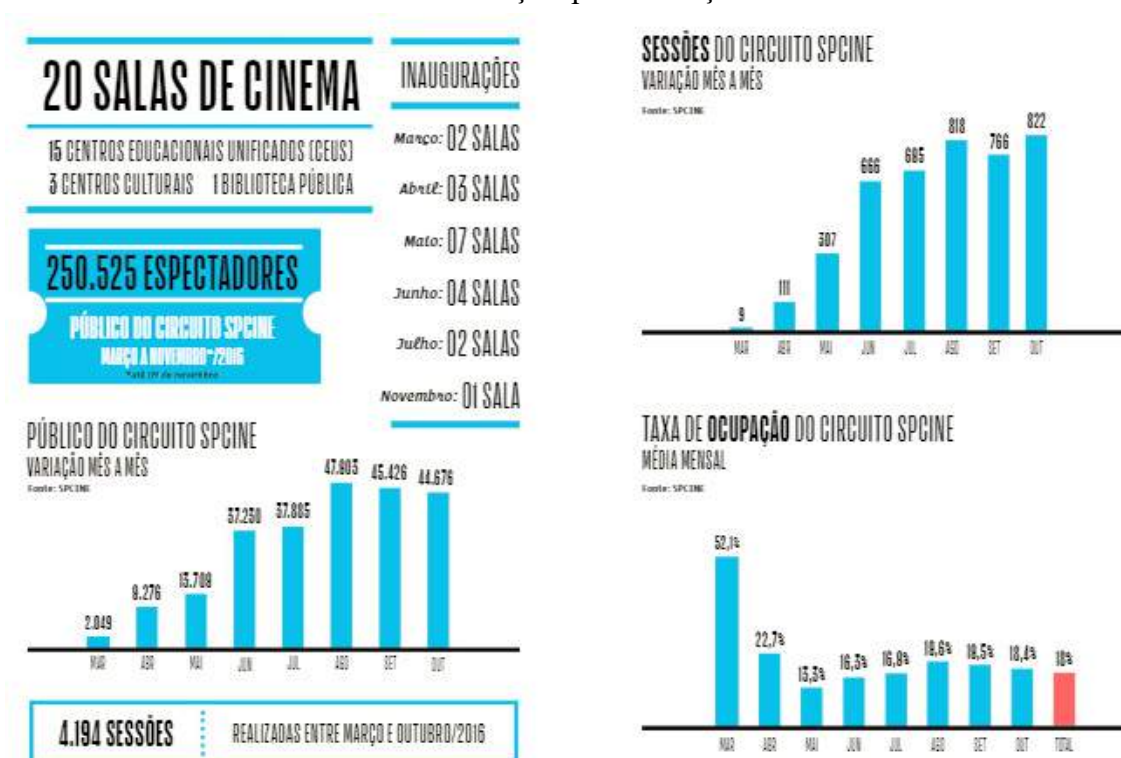
6 O Circuito Spcine é a rede de salas de cinema da Prefeitura de São Paulo. São 20 espaços presentes, sobretudo, em bairros não atendidos pelas salas comerciais. Com equipamentos de ponta para garantir qualidade de som e imagem, o Circuito Spcine apresenta semanalmente uma programação repleta de filmes nacionais e internacionais. O intuito do projeto é democratizar o acesso ao cinema e garantir mais telas para a produção nacional. O projeto é uma iniciativa da Spcine, empresa de cinema e audiovisual de São Paulo. A empresa foi criada em 2015 numa parceria entre a Prefeitura de São Paulo, o Governo Federal e o Ministério da Cultura. www.spcine.com.br Acesso em 10 de fevereiro de 2018.



O cinema brasileiro, e em especial paulistano, terá destaque na grade de programação, em acordo com as políticas de fomento e distribuição que o Spcine vem implementando no município. (SÃO PAULO, 2016a, p.128)

A seguir apresentam-se um gráfico retirado do documento Balanço SPCINE: Programa – Ações – Resultados (2016) que destaca a importância, extensão e dimensão do Circuito de Cinema em 2016:

GRÁFICO 4: Balanço Spcine março e outubro de 2016.



Fonte: Balanço Spcine Programa – Ações – Resultados. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2016, pp. 52-3.

É importante ressaltar que, durante muitos anos, os CEUs ficaram sob gestão exclusiva da Secretaria de Educação, em oposição a sua concepção original. A implementação do Circuito Municipal de Cultura e das salas de cinema da Spcine nos CEUs só foi possível após a prefeitura reestabelecer a gestão compartilhada (entre Educação, Cultura e Esporte) por meio do decreto nº 58.823/2014.

Todavia, por se tratar de uma política cultural de longo prazo e pelo fato do projeto Circuito Municipal de Cultura encontrar-se em uma fase muito embrionária é bastante



difícil avaliar seus impactos. Como uma experiência recente o projeto merece reflexões cuidadosas e um acompanhamento mais pormenorizado por parte de pesquisadores da área.

Como um dos desafios do Circuito Municipal de Cultura é fortalecer sua institucionalidade, sob autoria do então vereador e ex-secretário de cultura Nabil Bonduki, foi protocolado um projeto de lei (PL 400/2016) para instituir na legislação municipal o Circuito Municipal de Cultura. É um projeto de lei que se preocupa com o dia a dia, com o cotidiano, de modo a complementar à focalização em grandes eventos na região central. De forma implícita, o projeto defende a importância do papel do Estado diante do campo cultural e a necessidade de se reconhecer a cultura como um direito social básico, condição para o pleno exercício democrático.

Entretanto, atualmente são inegáveis as tensões e divergências que emergem, sobretudo no que concerne à efetivação e aprovação do projeto de lei que institui o Circuito Municipal de Cultura. As dificuldades ligadas à construção de um campo de convergência entre os vereadores para a aprovação do projeto Circuito Municipal de Cultura são patentes. O projeto de Lei que cria o Circuito Municipal de Cultura encontra-se em lenta tramitação na Câmara Municipal. Verifica-se, pois, que o Circuito Municipal de Cultura carece no plano municipal, do reconhecimento de um grupo de políticos e técnicos interessados em dar corpo e identidade ao projeto, à semelhança de outras políticas culturais já institucionalizadas na cidade de São Paulo.

É sempre um clichê valorizar a cultura e a sua complexa relação com educação e sua integração, bem como o discurso sobre descentralização cultural. Todavia a institucionalização dessas políticas não possui em geral um caminho fácil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. Projeto Pixinguinha- 30 anos de música e estrada. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais – PPHPBC. Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais, 2009.

Balanço SPCINE: Programa – Ações – Resultados. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2016. Disponível em https://issuu.com/spcine/docs/spcine_issue__1 Acesso em 11 de fevereiro de 2018



BONDUKI, Nabil. Secretaria Municipal de Cultura, 80. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de jun.2015. Disponível em: <http://www.pt.org.br/secretaria-municipal-de-cultura-80/> Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura. Políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

CALABRE, L. Políticas Culturais: teoria e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-113151/pt-br.php> Acesso 07 de junho de 2017

CARVALHO, Hermínio Bello de. Entrevista. In COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. Produção Cultural no Brasil. Rio de Janeiro. Editora Azougue, 2010.

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

CEVASCO, M. E. Dez lições de estudos culturais. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHAUÍ, M. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

FERRON, Fabio Maleronka. O primeiro fim do MinC. [Dissertação]. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2017.

HADDAD, Ana Estela. São Paulo carinhosa: o que grandes cidades e políticas intersetoriais podem fazer pela primeira infância. Disponível http://www.saopaulocarinhosa.prefeitura.sp.gov.br/wpcontent/uploads/2016/07/livro_SPCarinhosa_web.pdf Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF 4Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.



RUBIM, A. A. C. Políticas culturais entre o possível e o impossível. O Público e o Privado, v. 5, n. 9, 2007.

SÃO PAULO (SP) Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo: caderno de consulta pública. São Paulo, 2016a. Disponível em http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/PMC_FINAL.pdf Acesso em 13 de fevereiro de 2018.

SÃO PAULO (SP) Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, 2016b. Disponível em http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/PMC_FINAL.pdf Acesso em 13 de fevereiro de 2018.

SPCINE. Circuito Spcine de Cinema. Disponível em <http://spcine.com.br> Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.



AS RELAÇÕES ENTRE ESTADO, CULTURA, MERCADO E CIDADE. POLÍTICAS DE APOIO À CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO DE 1980/2016.

*Luiz Vaz¹
Lia Calabre²*

RESUMO: O presente artigo apresenta, numa linha cronológica, alguns dos processos de construção de políticas públicas de cultura nas esferas nacional, estadual e municipal, que repercutiram na cidade do Rio de Janeiro no período de 1980 a 2016. Parte deles fortemente imbricados com o mercado, outros ligados ao universo das políticas educacionais. Há ainda os que se potencializaram com as organizações da sociedade civil, movimentos populares e programas empresariais de responsabilidade social.

PALAVRAS-CHAVE: políticas públicas de cultura; Rio de Janeiro; ação cultural comunitária, dirigismo cultural.

Para alguns estudiosos somente podemos falar em políticas culturais no pós-Segunda Guerra Mundial. Porém, desde a década de 1930 no Brasil, ações governamentais começaram a ser definidas para área de cultura, em especial com a gestão do Ministro Gustavo Capanema.

A filósofa Marilena Chauí traça um percurso do que denominou as três tradições na formulação de políticas públicas para a área da cultura no Brasil: a da cultural oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal, que, segundo ela foram seguidas em diferentes conjunturas de poder e deveriam ser recusadas na formulação de uma política cultural propriamente dita: A primeira, presente no Estado Novo e na ditadura dos anos 1960/1970 “[...] que apanha a cultura como instrumento justificador do regime político e pela distribuição dos recursos e encomendas de trabalhos, passa a submetê-la ao controle estatal” (CHAUÍ, 2016, p.56). A segunda, que chamou de populismo

1 Mestrando do PPGMA Fundação Casa de Rui Barbosa, professor de artes com especialização em Literatura Infante-Juvenil UFRJ. Autor, diretor teatral e ativista cultural atuante na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

2 Doutora em história UFF, pesquisadora e chefe do setor de Políticas Culturais da FCRB, professora do PPGMA-FCRB, professorado PPCult-UFF.



cultural, “[...] quando os órgãos de cultura surgem, então, como agentes de salvação sócio-política, desde que traduzam para um nível de consciência maior e mais claro a função pedagógica da cultura popular e sua missão redentora” (CHAUÍ, 2016, P. 57), representada no vanguardismo político do Partido Comunista, no final dos anos 1950 e início dos 1960. E a tradição neoliberal que surgiu nos meados dos anos 1980 e dominou a cena durante os anos 1990.

O período de 1980 aos anos 2.000 na visão de alguns teóricos foi quando se fundou no mundo uma nova etapa do capitalismo. Longe de receber uma substituição total dos seus paradigmas fundadores, este foi um período em que esse sistema econômico reorientou a dinâmica sócioespacial das cidades. Nesse contexto a cultura imbrica-se com o capital, constituindo novos mercados ao valorar-se como produto, sendo levada a roldão pelas mesmas vias onde singraram os destinos econômicos impulsionados pelos ventos do mercado e com isso também se negando a acessar vastas regiões da cidade pelas quais os interesses econômicos não são atraídos. Para muitos estudiosos esta época nos lança aos tempos atuais como um avanço do Estado-Capital, com suas lógicas neoliberais privatistas.

A cidade do Rio de Janeiro na década de 1980, no que tangia às ações governamentais para a cultura, seguiu as seguintes tendências:

Buscava-se simultaneamente popularizar as artes consideradas eruditas e estimular simultaneamente as manifestações populares, no sentido de valorizar as diferentes formas de expressão cultural que coabitavam o ambiente urbano complexo e cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro. Ao considerar a dinâmica cultural como estratégia política, a municipalidade incentivava a democratização da cultura, mas ainda não estimulava o livre trânsito dos sujeitos e objetos culturais em toda a sua multiplicidade. Os projetos oficiais voltados para a cultura tentavam, na realidade, estabelecer uma aproximação mais profícua com o cidadão carioca. [...] Em geral, os eventos eram promovidos pelo governo municipal, patrocinados por órgãos públicos e por vezes, recebiam o apoio de algumas instituições privadas. Esses apoios privados eram em parte negociados através da divulgação vinculada aos principais meios de comunicação da época. Tudo indica que esse período de transição política e econômica despertou uma fissão inicial da cultura como produto de mercado. O espectador era visto ainda como um colaborador e não como um cliente. Essa mudança vai se tornar mais perceptível a partir da segunda metade da década de 1980, sobretudo com as medidas econômicas adotadas pela Nova República. (CARDOSO, 2008, p.144)

O apoio à difusão artística, a chancela ao produto acabado e sua distribuição, em detrimento ao apoio às etapas de criação e produção, foram as mais potentes e visíveis ações governamentais de apoio à cultura nesse período na cidade do Rio de Janeiro (ainda com algum status de capital cultural nacional) e no país.



Essas ações pautaram-se na compra ou contratação de produtos artísticos para exposições ao ar livre ou dentro de grandes teatros, como os projetos ligados à esfera federal: o Projeto Aquarius (vindo já da década de 1970) e suas apresentações de música clássica (inicialmente, depois também outros gêneros musicais) em espaços públicos com grande frequência popular, como a Quinta da Boa Vista e o Parque do Flamengo, e outra ação que prestigiou a MPB, o Projeto Pixinguinha da FUNARTE (nascido no mesmo ano que esta fundação, em 1977). Este último projeto promovia shows (ainda promove, com algumas intermitências o projeto ainda existe) de nomes consagrados formando duplas com artistas que iniciavam suas carreiras. Estreavam no Rio e depois seguiam em caravana para outras grandes cidades do país, com os ingressos baratos. O que em seus tempos áureos fez formar imensas filas na frente dos teatros³. Esses dois projetos adquiriram imensa importância para a cultura artística da cidade.

Com relação à produção artística e a indústria cultural, na chamada “Década Perdida” (1980)⁴, surgiu neste período um mercado de ‘novos’ gêneros musicais no país: o que passou a chamar *Rock Nacional* depois impulsionado pela primeira edição do evento Rock in Rio (1985) e o *Pagode* como gênero derivado do samba, aparecendo como latência na intermitência do samba enquanto líder de vendagem⁵.

Esses dois ‘novos’ gêneros que conquistaram altíssimo interesse de mercado, como em boa parte dos casos, surgiram na vida comunitária de seus criadores. Mas com uma sutil e intrigante especificidade: não obstante tornarem-se produtos cooptados pela indústria cultural, suas gêneses de base comunitária e autônoma acompanharam a repercussão dos seus artistas eleitos pelos mercados das gravadoras e das mídias, e com esse sucesso ampliou ainda mais a criação, a produção e a recepção comunitárias, repercutindo em ecos de produção nos meios comunitários, nos seus espaços e nos seus ritos. Ou seja, o *Pagode*, que tem seu nome na sinonímia de encontro, reunião, fortaleceu-se nas rodas de mesas de bares, quadras de escolas de samba e esquinas dos subúrbios. E as bandas de Rock Nacional que aconteceram numa dimensão nacional, tendo um núcleo muito forte em Brasília, também eclodiram nas garagens dos bairros

3 Portal das Artes. FUNARTE. *Brasil memória das artes*. Projeto Pixinguinha. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/a-dinamica-de-um-projeto-em-constante-efervescencia/>. Acesso em 22 de nov de 2017.

4 O Brasil, junto com outros países da América Latina foi abalado por desemprego, queda de consumo, aumento da dívida externa, declínio do Produto Interno Bruto (PIB), desequilíbrio da balança comercial, aumento da inflação. Período esse que juntava o desencanto do Milagre Brasileiro, a Guerra Fria e o conservadorismo das grandes potências mundiais. Uma nação sem rumo diante de uma escalada do neoliberalismo no mundo e uma dificuldade de encontrar seu caminho de desenvolvimento.

5 O samba tivera seu último impulso de mercado, na segunda metade dos anos 1970, quando foi alçado ao pico das paradas de sucessos com Martinho da Vila, Clara Nunes, Benito de Paula, Agepê, Bebeto, Beth Carvalho entre outros, mas que já declinava há alguns anos, antes da retomada do gênero, ainda que não genuíno, mas como uma derivação: o Pagode.



da Zona Sul aos subúrbios como produção comunitária. É interessante observar que os ingressos para as bandas de garagem e as vendas de petiscos, cervejas e o cachê artístico dos músicos nas rodas de pagodes, eram os recursos gerados que mantinham a atividade, nos espaços de fora da cooptação do mercado, configurando o que podemos considerar como uma dinâmica, inclusive econômica, própria.

A indústria cultural com produtos de artistas brasileiros andava bem desde que ganhara força a partir da metade dos anos 1960 com a lei que instituiu o selo Disco é Cultura, dando incentivo à produção artística nacional, numa imbricação entre ação de um governo (na época o militar) e uma estratégia do mercado. Mesmo que isso não tenha impedido que dez anos depois, nos meados dos 1970 na lista de LPs mais vendidos no Brasil, artistas internacionais por duas vezes superassem em venda os artistas brasileiros, trazendo de volta a discussão sobre a internacionalização (do gosto e da oferta) da música no país⁶.

Ainda que no contexto das economias mundial e nacional, os anos 1980 possam justificar o título de *A Década Perdida*, no contexto das liberdades políticas no Brasil, a década que “começou em 1979” com a aprovação da Lei da Anistia, pode ser considerada privilegiada: a volta dos exilados políticos do regime militar; a retomada das eleições diretas; o surgimento dos partidos demarcando melhor os campos opositores, embora também inchando a representação partidária com dezenas das questionadas siglas de aluguel. Tivemos ainda o retorno ao país, de antigas lideranças com grande apelo popular - duas delas eleitas para governar estados-, como Leonel Brizola, no Rio de Janeiro e Miguel Arraes em Pernambuco e o surgimento de novas lideranças com agendas políticas mais progressistas e alinhadas com pautas populares, influenciaram as décadas seguintes também no que diz respeito à política cultural e ao direito à cultura.

ANIMAÇÃO CULTURAL DOS CIEPS – UMA ESCOLA COMO CASA DE CULTURA?

No seu livro “*Usos da cultura. Políticas de ação cultural*”, Teixeira Coelho (1986) faz uma síntese dos seus estudos comparativos entre as políticas de apoio à cultura de países como: México, Cuba, Inglaterra, França e Brasil, e no caso do Brasil, conclui na penúltima página do livro, que:

Grande parte da responsabilidade por esta condição, na cultura, cabe à política cultural do Estado brasileiro em seus diferentes matizes ideológicos e ao longo de várias décadas passadas, como já foi dito. Financiou-se o produtor cultural individual e profissional (ou que pretendia sê-lo), numa manobra equivocada ou claramente cooptadora, e não se deu centavo

6 VICENTE, Eduardo. *Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006



algum para que as comunidades, os coletivos, pudessem igualmente se expressar culturalmente e, com isso, ao mesmo tempo, transformarem-se em público para aqueles produtos individuais. Foi uma estupidez, ou malversação de fundos públicos, ou manobra ideológica de arrasa país. (COELHO, 1986, p. 121)

O livro de Teixeira Coelho chegou a ser apresentado como uma importante leitura para um novo grupo de profissionais que comporiam a área de Animação Cultural nos Centros Integrados de Educação Pública, recém-criados pelo primeiro governo de Leonel Brizola no estado Rio de Janeiro. É interessante pensar que esse mesmo livro trazia uma concepção de Animação (relacionada à recreação e ao lazer) completamente diversa daquele que se esperava desse novo profissional.

Animação foi o termo que prevaleceu e se consubstanciou com a inspiração em Paulo Freire (1921-1997) ao buscar desconstruir como ideia hegemônica, a de uma Pedagogia limitada à sala de aula ou mesmo ao aparelho físico da escola formal e à relação (por vezes até mesmo intransitiva) professor-aluno. Enfim, propondo “conscientização” e a “mudança” com base nos modelos da educação crítica (FREIRE, 1967). Aquelas ideias que Paulo Freire aplicara na educação popular, e que naquele momento, início dos 1980, no estado Rio de Janeiro a escola pública governamental buscava absorver⁷. Para isso precisaria de um elo integrador entre a vida sociocomunitária e a escola. Este elo seria o animador cultural.

A animação cultural é desenvolvida nos CIEPs como um processo conscientizador que resgata o papel social e político da escola. Tudo começa com a cultura local, suas manifestações, o fazer da comunidade, seus artistas (antes ausentes dos currículos escolares), como um elo de integração entre a escola e a comunidade, uma vez que, conhecendo as suas necessidades, transforma-se em ponte entre as manifestações culturais, seus anseios e valores, articulando-os com o processo pedagógico escolar. (RIBEIRO, 1995).

A proposta era reconhecer nas próprias comunidades onde se instalaram os prédios projetados por Oscar Niemeyer, artistas locais que seriam convidados para atuar na escola, após seleção e treinamento. O fato de se ter criado um Programa Especial de Educação que facilitava a contratação sem um concurso, havia uma grande questão: Como seria fazer um concurso para profissionais de uma categoria⁸ naquela época praticamente ainda inexistente? Quais seriam os perfis desejados? O espectro da

7 O fato de Darcy Ribeiro, o idealizador dos CIEPs e Paulo Freire terem sido amigos e parceiros em uma série de projetos nos aproxima ainda mais dessa assertiva.

8 A referência profissional que se tinha até então vinha da experiência francesa com o *animateur socioculturel*.



formação desses profissionais era muito amplo, o que promoveu uma polêmica nas regras para a contratação do quadro: como criar um referencial para um tipo de profissional tão diverso? Em matizes variados, deste grupo constavam: cordelistas, tocadores de fole, agricultores orgânicos, padeiros artesanais, atores, atrizes, musicistas, mestres, doutores e pós-doutores, mestres de capoeira, poetas, artistas plásticos, mestres de bateria de escolas de samba, dançarinos das mais diversas formações, do clássico à dança étnica, radialistas, e mesmo alguns artistas que já haviam ocupado um espaço na mídia. Mas o que esses profissionais faziam nessa nova escola? Seria uma proposta de ação cultural?

A idealizadora do Projeto de Animação Cultural do programa educacional dos CIEPs, a convite de Darcy Ribeiro foi musicista Cecília Conde, destacada personalidade da vida cultural da cidade, com um vasto currículo na área. Cecília havia visitado recentemente Cuba, onde conheceu o movimento educacional daquele país, o que a influenciou muito. (SILVA, 2008, p. 14). Em entrevista a Bruno Adriano Silva, ela também destaca como inspiração para pensar a Animação Cultural de CIEPs, a influência que teve de seu trabalho junto a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, sob a gestão do diretor de teatro e televisão Paulo Afonso Grisolli, que assumiu essa secretaria em 1975, no Governo Faria Lima. Grisolli, Cecília e uma equipe de técnicos e intelectuais, desenvolveram caravanas culturais que chamaram de *Pacotes Culturais*, que circulavam por todo o estado, com a intenção de levar uma programação de cultura, como um *Kit* da produção artística da cidade-capital para as cidades do interior. Perceberam o equívoco da proposta quando se depararam com a riqueza das expressões culturais locais que os *Pacotes* não incluíam no início do projeto e então passaram a tentar fazer contato com o ativista ou agitador cultural local.

O grande problema nosso era chegar e contatar quantos líderes havia na comunidade e começar a trabalhar. Então nós começamos a perceber que se nós encontrávamos de repente o líder da comunidade, o agitador, que nós começamos a chamar, que era o agitador cultural, aquele homem preocupado com a comunidade, preocupado que ali tivesse um teatro, que ali tivesse um espetáculo, lutando pelos direitos: “não tem uma praça” como o de Itaboraí, “nós queremos uma praça!” (CONDE, apud SILVA, 2008, p. 8)

A figura desse agitador cultural também influenciou na criação do perfil do animador cultural que se queria nos CIEPs. Os profissionais que foram convidados para participar do processo de seleção para atuarem como animadores culturais deveriam ter as seguintes características preliminares: dominarem alguma linguagem artística e terem um ativismo sociocultural na comunidade reconhecido pelos seus membros. De preferência esses profissionais iriam trabalhar num CIEP localizado no seu próprio local de residência.



Depois de selecionados, havia a etapa de capacitações, destacou-se entre elas o trabalho do teatrólogo Augusto Boal que capacitou 30 animadores culturais da cidade e da região metropolitana num projeto que se intitulou Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular⁹ (o nome fábrica servia para simbolizar a multiplicação da metodologia criada por Boal, o Teatro do Oprimido, começando pela formação de grupos teatrais temáticos constituídos pelas comunidades interna e externa dos CIEPs)¹⁰. O pintor Rubens Gerchman, o músico Tim Rescala, a folclorista Cássia Frade também participaram da primeira capacitação dos animadores culturais. O que impressionava mesmo era o vasto painel de ricas experiências de todo tipo de saberes e fazeres artísticos e culturais que detinha esse quadro que se formava como uma nova categoria. Havia capacitação também em oficinas em que animadores trocavam vivências de suas práticas.

Esses novos profissionais eram lotados nos CIEPs inicialmente em trios, de linguagens diferentes, ex: música, artes plásticas e circo. Depois com a implantação dos novos CIEPs passou a ser uma dupla. O trabalho começava com a realização de um mapeamento das ofertas e das demandas culturais do entorno das escolas. Muitos artistas e grupos locais contatados neste mapeamento eram convidados a realizarem atividades (oficinas, apresentações, participação em eventos) dentro dos CIEPs. Dentro da unidade escolar, os animadores culturais participavam das reuniões e planejamentos da equipe interdisciplinar, propunham temáticas, muitas delas trazidas do conhecimento da vida cultural comunitária, dialogando com as proposições dos outros profissionais da escola. Nos CIEPs a orientação é que todos participassem dessas reuniões, com representantes dos profissionais de apoio, direção, coordenação pedagógica, comunidade, equipe de saúde, casais residentes (pais sociais), professores, sala de leitura e animadores culturais. Outra atividade da animação cultural era a de organizar o uso dos espaços externos, os vãos sob os pilotis, a quadra e em geral o grande terreno que as unidades possuíam

9 A Fábrica de Teatro Popular [...] tinha como principal objetivo, por meio de técnicas de Teatro Fórum, [uma das técnicas do Teatro do Oprimido] promover a discussão, a reflexão e a escolha de ações necessárias para a mudança do quadro social das comunidades usuárias dessas novas escolas, garantindo o protagonismo desse debate ao cidadão comum: usando uma fala do próprio Boal: “ensaiando. no espaço do teatro, ações para uma transformação social na qualidade de vida dessas comunidades”. [...] O Plano Piloto foi um sucesso: Angra, São Gonçalo, Nova Iguaçu, subúrbios e centro do Rio de Janeiro, 39 CIEPs receberam nos seus refeitórios (bons teatros improvisados) cinco temas [...] que foram analisados e discutidos em peças de Teatro Fórum por plateias muito animadas e iniciadas ali no rito teatral. (VAZ, 2006)

10 Realizada em 1986, um ano após a inauguração do primeiro CIEP no bairro do Catete, essa capacitação deu base por meio da reunião de cinco de seus participantes à formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, importante centro de pesquisa teatral da cidade, que há 31 anos dialoga com diversos países de todos os continentes, por onde se pratica a metodologia do Teatro do Oprimido, uma das mais praticadas no mundo.



para o uso comunitário de lazer e cultura nos finais de semana em que as aulas não funcionavam.

Dizia Conde (2007) que, no programa de Animação Cultural desenvolvido nos CIEPs, não caberia ao animador cultural assumir a função pedagógica que era parte integrante do professor de Educação Artística. Caberia a ele ser o elo entre a comunidade e a escola, ou seja, exercitar uma função organizativa das manifestações artísticas locais e não pedagógicas alguém que tivesse uma íntima ligação com a organização da comunidade, que fosse produto de sua própria organização, como já levantamos anteriormente, que cumprisse a função de intelectual orgânico daquela comunidade na irradiação de sua produção social. (SILVA, 2008, p. 15).

Levando-se em conta todas as dificuldades que enfrenta uma implantação de uma nova ideia, é possível elencar como aspectos restritivos: os embates que não foram poucos entre preconceitos e conceitos da educação formal e da militância cultural; o desmonte do projeto original realizado consciente e eficientemente nos quatro anos do Governo Moreira Franco para anular a identificação do eleitorado fluminense com a obra pública denominada “Brizolões”. E como aspectos propositivos destacam-se: a capilaridade dos CIEPs na cidade e no estado, suas localizações e quantidade. Foram construídos e postos em funcionamento 506 CIEPs¹¹, e nos anos de 1992 a 1994, na ocasião da implantação do II Programa Especial de Educação, o número de profissionais de animação cultural em exercício era de 1.037 em todo o estado¹² com a já comentada diversidade de experiências nas áreas artística e cultural. Seria um trabalho interessante mensurar a quantidade de grupos de teatro, música, dança que tiveram seu primeiro impulso na prática da animação cultural dos CIEPs. Provavelmente não serão poucos.

Vai aqui um questionamento e uma lamentação baseada no que o sociólogo Boaventura Sousa Santos (2.000) chama do desperdício da experiência: o fato de não termos buscado uma maior reflexão sobre o pioneirismo de uma investida governamental nas áreas de educação, cultura e desenvolvimento social, que mesmo sendo oficial pode aproximar-se – e isso só um estudo mais dedicado poderá constatar – do que o sociólogo português chamou de Ecologia dos Saberes¹³, pela diversidade desse novo

11 Dados coletados na pesquisa “Para onde caminham os CIEPS? Uma análise após 15 anos” (CAVALIERE & COELHO, 2003)

12 RIBEIRO, Darcy. A educação e a política: carta: falas, reflexões, memória. Informe de Distribuição Restrita do Senador Darcy Ribeiro, Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro, v.5, n.15. 1995, p. 93.

13 “A ecologia de saberes. A primeira lógica, a lógica da monocultura do saber e do rigor científicos, tem de ser questionada pela identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não-existentes pela razão metonímica.” SANTOS, Boaventura da Silva. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais. Disponível em: <https://rccs.revues.org/1285>. Acesso em 26 de nov. de 2017.



quadro profissional, sua raiz comunitária e a busca da legitimidade de saberes tão díspares em favor desta contribuição para educação formal e para os debates epistemológicos.

A ENTRADA DO 3º SETOR. A ONDA DE PARTICIPAÇÃO CIDADÃ E O FORTALECIMENTO DA IDEIA DE COMUNIDADE. COMO ISSO INFLUENCIA AS POLÍTICAS CULTURAIS?

Em 1992, ainda no início do segundo governo Brizola a cidade do Rio de Janeiro a Conferência Mundial do Meio Ambiente ECO 92 animou ainda mais o quadro de participação cidadã que já se formava na cidade e no país. O momento coincidiu com o que poderíamos chamar o *big bang* do Terceiro Setor no Brasil. Legendários movimentos e a formalização de ONGs, seguindo um movimento mundial, se firmaram neste período e mudaram a correlação de forças entre os poderes governamental e não-governamental, a segunda atuando como comunidades de práticas políticas muito impulsionadas pela “Constituição Cidadã” de 1988.

Pari passu as políticas sociais se aproximaram das políticas culturais, e projetos que relacionavam a arte e a cultura não só como direito, mas também como geração de oportunidades sociais, eclodiram na cidade e no país. O fortalecimento da ideia de comunidade e o esgarçamento do conceito de carência estigmatizante das comunidades de classes populares, foi sendo substituído aos poucos pelo conceito da potência (sejam nas comunidades de moradores, nas de militâncias temáticas ou nas identitárias), advinda de uma *Onda de Cidadania* pós-período ditatorial¹⁴.

Dentro da mesma lógica que guiava o projeto de desestatização proposto pelos dois mandatos consecutivos FHC, o Programa Comunidade Solidária, presidido pela primeira dama, a pesquisadora Ruth Cardoso, pautava-se no projeto de governo que apontava para uma crise da administração pública e do Estado. “Comunidade Solidária” foi um programa extenso de combate à pobreza, nas diversas áreas do atendimento público e teve um braço, na dinamização de editais simples, para oferta de oficinas de produtos artísticos e culturais (vindas das próprias potências populares: culinária, artesanato, danças étnicas, organização de eventos culturais, moda e customização e outros) às comunidades de baixa renda, como prenúncio das – em seguida anunciadas – Economia Criativa e Economia Solidária e dos projetos sociais de vieses de arte e cultura que cresceram na década seguinte.

14 Fato que resultou em forte impacto nos setores de representação política democrática, onde, além do protagonismo do parlamento na criação da *Constituição Cidadã*, setores da gestão pública de governos considerados progressistas, recém-eleitos, buscaram formalizar meios de participação cidadã, como: conselhos, sistemas e experiências de orçamento participativo e no movimento social de coletivos e instituições formalizadas ou não que tomaram grande impulso a partir do início dos 1990.



Com relação à cidade do Rio de Janeiro, o economista César Maia havia sido eleito já fora do PDT, partido do qual romperá ingressando no PMDB, para prefeito da cidade. Seu secretário de Cultura, o arquiteto Ricardo Macieira se notabilizou como responsável pela implantação das Lonas Culturais no Rio, em 1993, uma das bandeiras da popularização e da fruição cultural pela cidade na sua extensão pelos subúrbios.

As lonas inovaram como ação governamental na implantação de aparelhos culturais nas comunidades mais distantes do centro cultural e administrativo da cidade - e surgiram de fato de uma demanda apresentada por essas comunidades e seus agentes de cultura – foram impactadas no primeiro momento por gestões comunitárias, numa parceria na época ainda pouco experimentada, em que o aparelho público é confiado à gestão dos agentes artísticos e culturais locais da cidade. Entretanto, é bom ressaltar que as gestões comunitárias de aparelhos públicos vinham sendo experimentadas desde o início da redemocratização do país (pós-eleições diretas para Governador em 1983). Destacando como exemplo aqui a rápida experiência ocorrida no governo Brizola no Rio, com a gestão artística, na virada das décadas de 1980 e 1990, feita pela Cooperativa Mista de Artistas Suburbanos “Panela de Pressão”¹⁵ do Teatro Armando Gonzaga em Marechal Hermes. No caso das Lonas, seguiu-se inicialmente este modelo de gestão feita pela comunidade, como ocorreu com a Casa de Artes de Anchieta, organização cultural comunitária liderada pelo ativista cultural e escritor Adailton Medeiros, que veio assumir a primeira gestão da Lona Cultural instalada em Anchieta¹⁶.

Especificamente para a Zona Oeste, o exemplo mais potente é a ação de cias artísticas e artistas de Campo Grande e adjacências, que não só assumiram a gestão da Lona Cultural Elza Osborne, como também sob a liderança de Ives Macena, foram em grande parte idealizadores do projeto das Lonas Culturais, solicitando uma das tendas que participaram do evento RIO-ECO 92 para cobrir o já existente Teatro de Arena, nascendo assim a primeira Lona Cultural Municipal da cidade. Artistas e ativistas da

15 Composta por poetas, músicos, atores, poetas e artistas plásticos, entre eles: Jorge Ferreira de Almeida (Aljor), Jorge Dangó, Lilian Gomez, Euclides Amaral, Lúcio Celso Pinheiro, Marko Andrade, Mário Chagas, Sidnei Cruz, Jenesi Genúncio, José Luiz dos Reis entre outros.

16 Adailton afastado por questões políticas da gestão da Lona Cultural de Anchieta, passou a desenvolver um projeto de contrapartida para a distribuição gratuita de ingressos para produtos do cinema nacional (que tem 100% dos seus custos financiados por leis de isenção fiscal), que deu origem ao Ponto Cine em Guadalupe, primeiro cinema digital do país e pioneiro também na acessibilidade com cadeiras adaptadas para pessoas obesas. Desenvolve essa ação com a parceria privada do Shopping Guadalupe e proventos Municipais e Federais, por meio de Leis de Incentivo à Cultura, diferenciando-a de um simples empreendimento de entretenimento, com ingressos baratos e/ou gratuitos para escolas municipais e projetos sociais assistirem uma seleta programação do cinema nacional.



região de Bangu¹⁷ se uniram ao MACACO – Movimento de Arte e Cultura, Alternativa, Comunitária, Organizada, da Vila Kennedy¹⁸ para pleitear para o bairro uma dessas lonas que seriam instaladas pela cidade. O pessoal da animação cultural dos CIEPs da redondeza uniu-se a esse grupo e criaram um evento com a duração de três dias, intitulado: “Tomara Que o Show Vá Três Dias Sem Parar!”, para pressionar a colocação do mobiliário, já que a princípio se conquistou apenas a Lona, colocada na Praça 1º. de Maio. Com alguma demora foi inaugurada com um prestigiado Show de Hermeto Paschoal e Joyce, com abertura de outro músico, assim como Hermeto, na época morador do bairro: Adil Tiscatti.

Ainda nesse período, temos em 1995, o dramaturgo Luiz Mendonça dirigindo um grande elenco de artistas e técnicos moradores da região, alguns mais experientes, outros iniciantes, em um espetáculo legendário escrito em parceria com Leandro Filho “Da Lapinha ao Pastoril”, nesta boa fase das Lonas Culturais com propostas de ações culturais. Passado este primeiro momento da implantação, com determinadas gestões comunitárias sendo mantidas e outras não –como consequência do jogo político- alguns moradores, artistas e ativistas culturais, locais, passam a criticar o funcionamento de algumas Lonas, que aos poucos passaram a ter mais uma função de ‘casas de espetáculo’. Algumas delas vão deixando de seguir uma estratégia de formação de plateia, de realizar oficinas de criação e produção artística, ou estímulos às produções, envolvendo artistas e técnicos locais, ou ainda de ter cessão de espaços para ensaios e outras ações. A ideia de formação de plateia originalmente estava pautada na prática por aquilo que Teixeira Coelho chama de ação cultural (1986), ou seja, na ideia de que quem cria e produz se interessa mais pelo produto artístico e cultural (no fazer e/ou apreciar). Uma vez que as lonas foram implantadas em territórios pouco servidos de escolas de artes, centros culturais e outros espaços de estímulo à criação e a produção artística.

A partir dos anos 2000, as políticas de cultura do Partido dos Trabalhadores que ocupava a presidência da república, teve forte influência nas políticas culturais desenhadas e praticadas na cidade e no estado do Rio de Janeiro. Isso se deu por atuação tripartite proporcionada por governos/partidos em aliança (federal PT, estadual e municipal PMDB). Do discurso de posse como ministro da cultura do governo de Luís Inácio Lula da Silva, do compositor e cantor Gilberto Gil destaca-se o seguinte trecho:

“O Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução

17 Entre esses o artista plástico Clécio Régis, os atores Gilson de Barros, Luiz Carlos Gueba e Clivaneide Régis, o produtor Clóvis Correa, os músicos Adil Tiscatti, a poeta Cristina Santos e os ativistas culturais Licinho e Birigú, entre outros (alguns destes foram convidados para primeira gestão comunitária da Lona).

18 Liderado pelo ativista cultural Hugo Araújo e o poeta Sérgio Alves



de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências. O Ministério da Cultura não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência.” (GIL e FERREIRA, 2013)

Na visão do Secretário Executivo do Minc, no momento da implantação do projeto dos Pontos de Cultura, ação fundadora do programa Cultura Viva que hoje está referendado como lei de política cultural, Juca Ferreira: “Diferentemente de outras áreas, na cultura o estado não é o operador principal. Seu papel é criar o ambiente favorável para o desenvolvimento cultural da sociedade” (FERREIRA, 2017, p. 19).

Ampliado em pontinhos, pontos (de cultura e leitura), pontões e ações locais o programa Cultura Viva buscou na ótica dos seus idealizadores, estimular a articulação em redes, “[...] garantindo a centralidade da cultura no projeto de desenvolvimento nacional. É essencial para uma gestão consequente, capaz de potencializar a riqueza cultural brasileira com toda a sua transversalidade”. (FERREIRA, 2017, p. 20).

Nas gestões Sá Leitão/Marcelo Calero, na frente da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, essas propostas advindas da esfera federal foram potencializadas no nível da cidade, numa ação denominada: política de capilarização dos recursos (incrementada na gestão Calero). Houve também certo incremento das chamadas contrapartidas (e legados) que se pretendeu dar à *Cidade Olímpica*¹⁹.

A cidade dos grandes eventos, tratada no seu cosmopolitismo e como palco de eventos mundiais, tem sua história marcada pela centralização de serviços e recursos mal distribuídos, principalmente pelas suas Zonas Norte e Oeste. Para atender demandas e idiossincrasias da cidade em consonância com a potência do movimento cultural local das zonas Norte e Oeste – que do ‘limão’ do abandono histórico fizeram a ‘limonada’

19 A mesma cidade que sediou o Jornada Mundial da Juventude Católica, foi uma das cidades-sedes da Copa Mundial de Futebol, cidade do Pan, dos Jogos Militares, enfim, à cidade dos grandes eventos.



(ainda que sem o açúcar dos proventos públicos) da autonomia da ação cultural com espaços, projetos, movimentos e impulsos criativos – a política de cultura municipal deste período optou pela periferização ou capilarização dos recursos da cultura.

A pesquisadora e gestora de cultura Lia Baron, destaca no seu artigo “A Territorialização das Políticas Públicas de Cultura no Rio De Janeiro”:

[...] o edital da Rede Carioca apresentou-se como a chance de atenuar tal desequilíbrio. Sua composição foi desde o início orientada pela lógica da descentralização territorial: o documento exigia que ao menos 60% (isto é, 30 dos 50) Pontos de Cultura contemplados desenvolvessem atividades nas Zonas Norte e Oeste . A estratégia foi desenvolvida de modo a priorizar as zonas mais “descobertas”, sem excluir do pleito as favelas e territórios populares situados no Centro e na Zona Sul. Era a primeira vez que a SMC trabalhava com “cotas territoriais”. E, uma vez que tinham como intenção alcançar proponentes ainda não contemplados pelas políticas governamentais, elas exigiam o investimento em instrumentos de divulgação diferenciais. Além de um grande esforço de mobilização via meios digitais (utilizando-se sobretudo as redes sociais), uma equipe itinerou pela cidade realizando reuniões presenciais de esclarecimento e capacitação para as inscrições. Ao final do período de submissão de propostas, o ciclo chamado “Caravana Viva” havia feito 23 paradas em 20 bairros, envolvendo 250 agentes culturais. (BARON, 2015)

Com relação às ações que foram mapeadas nas Zonas Norte e Oeste da cidade, Lia Baron pondera ser espantosa a constatação de que a metrópole carioca com uma produção tão profícua nos seus circuitos periféricos, não houvesse ainda implementado (antes desta ação) um conjunto de iniciativas públicas que apoiassem esse movimento cultural fora da rota do fluxo do capital. Alicerçada no que o professor Jorge Luiz Barbosa (2014) chamou de “Virada Territorial”, ela segue seu pensamento:

Seria preciso, então, que à emergência das ações culturais realizadas *por* agentes periféricos e *nas* periferias do Rio correspondesse um esforço de atualização da gestão, no sentido não apenas de reconhecer tal movimento, como de fomentá-lo. Lançando mão do termo proposto pelo professor e pesquisador Jorge Luiz Barbosa a respeito da consolidação da cena cultural de periferia, eu diria que era o momento (talvez já tardio) de a administração municipal passar a acompanhar a “virada territorial” já deflagrada no panorama de produção da cidade. (BARON, 2015)

Os editais de fomento direto apareceram como um dos principais dispositivos para a implantação dessa política pública de cultura. Mas, eles não resolvem o antigo e persistente problema da intermitência dos proventos culturais, que gera uma intermitência dos processos culturais.



A GUIA DE CONCLUSÃO

Como foi apresentado no resumo, o objetivo do presente artigo era o de fazer uma sintética reconstituição dos processos de políticas culturais vivenciados na cidade do Rio de Janeiro, através de uma seleção de um conjunto de iniciativas que muitas vezes são consideradas dentro do campo das ações e das políticas culturais. As ações dos Cieps realizadas na chave educação e cultura constroem um legado diferenciado, em especial nas zonas periféricas da cidade, nas suas bordas e quebradas. E somam-se a uma potência desenvolvida também por outras vias e gêneses, e que foi visualizada no momento em que a Secretaria Municipal de Cultura foi a campo para conhecer e diagnosticar melhor seu território de ação e se depara com uma rica diversidade cultural escondida nos “Sertões Cariocas”. Mas isso já é questão para um novo artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARON, Lia. **A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro**. *Revista Z. Cultural*. 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/a-territorializacao-das-politicas-publicas-de-cultura-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 05 dez. de 2017.

BARBOSA, Jorge Luiz. “Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro”. In: **Pragmatizes**, Ano 4, número 7, semestral, set.2014.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007,

CARDOSO, Ricardo José Brügger. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca; v. 52. Série Publicação Científica, 2008.

[CAVALIERE, Ana Maria](#) e [COELHO, Lígia Martha](#). Por onde caminham os CIEPS? Uma análise após 15 anos. *Cadernos de Pesquisa*. [online]. 2003, n.119, p. 147. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n119/n119a08.pdf>. Acesso em 27 de nov.de 2017.

CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. In: ___RUBIM, Albino (Organizador). **Política cultural e gestão democrática no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

COELHO, Teixeira. *Usos da cultura*. Políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.



FERREIRA, Juca. Navegar é preciso. In: WERNECK, Eduardo Mattedi; TORRES, Humberto (Org.). **Entre os mapas da arte: olhares sobre o patrimônio cultural cearense**. Fortaleza: Secult, 2017.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela Palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos da cultura 2003-2010**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

PERES, Thaís Helena de Alcântara. Comunidade Solidária. A proposta de um outro modelo para as políticas sociais. **Civitas** – Revista de Ciências Sociais, v. 5. n. 1, jan.-jun. 2005. 18 p. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/download/37/1609>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

SILVA, Bruno Adriano R. **História da Animação Cultural nos CIEPs: uma análise sócio-histórica a partir da fala dos idealizadores do programa**. Belo Horizonte. 2008. Disponível em PDF em: <https://seer.ufmg.br/index.php/licere/article/viewFile/644/526>. Acesso em 22 de nov. de 2017.

TOLILA, Paul. **Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

RIBEIRO, Darcy. **Carta: falas, reflexões, memórias - O Novo Livro dos CIEPs / Informe de distribuição restrita do Senador Darcy Ribeiro**, Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro, 1995.

_____, **O livro dos CIEPs**. Rio de Janeiro: Bloch editora. 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2000.

WEBER, Max. **Conceito e categorias da cidade**. Tradução de Antônio Carlos Pinto Peixoto. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967 - p. 68 a 89. Disponível em PDF em http://www.marcoareliosc.com.br/03velho_completo.pdf. Último acesso em: 01 de novembro de 2017.

VAZ, Luiz. Os CIEPs, os animadores culturais e a Fábrica de Teatro Popular. *Revista Metaxis: Informativo do Centro de Teatro do Oprimido*. N. 6. Rio de Janeiro. 2010, p. 30 – 31.



ESTUDOS PRELIMINARES SOBRE O ORÇAMENTO MUNICIPAL PARA A CULTURA NO RIO DE JANEIRO

Veronica Diaz Rocha¹

RESUMO: o artigo apresenta a fase inicial de estudos do Grupo de Trabalho do Orçamento ligado à Comissão de Cultura da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, realizada em 2017, e levanta reflexões sobre as atuais políticas municipais para a área. Discute a estrutura e funcionamento desse núcleo frente a experiências como a dos laboratórios de inovação (*i-labs*) na Administração Pública e a dos coletivos agrupados no Movimento Cultural das Periferias (MCP) de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Administração Pública, Políticas Culturais, Orçamento Municipal.

1 INTRODUÇÃO

No que se refere ao poder público, o setor cultural da cidade do Rio de Janeiro conta há vários anos com apoio financeiro por meio de editais de fomento direto² e indireto³, além de ações promovidas diretamente pela Prefeitura ou, mesmo, de iniciativas privadas que utilizam recursos públicos, mas que, por um ou outro motivo⁴, não se submetem à seleção como as demais.

Nos dois períodos de gestão do governo Eduardo Paes (2009-2012 e 2013-2016), embora tenha havido queda proporcional em relação ao orçamento total da cidade, houve um aumento substancial do valor para a cultura. Com isso foram lançados vários editais de Fomento às Artes, houve a criação do Prêmio de Ações Locais e a introdução de editais extraordinários por ocasião dos Jogos Olímpicos.

1 Pós-graduada em Administração Pública - CEPERJ. veronicadia@gmail.com.

2 Seleção anual para financiamento de projetos. Anteriormente separados por linguagens, como o FATE, fundo de apoio ao teatro, FAM, para música, FAV para as artes visuais, FADA para dança, foram reunidos em um único edital, denominado Edital de Fomento às Artes. Ao longo do tempo, por pressões da sociedade civil, o edital manteve o nome, mas foi incluindo outras linhas, como Artes Integradas, Infância, Incentivo ao Hábito de Leitura, Publicações Literárias pra Jovens Escritores Cariocas, Projetos para Museus, Cultura Afro e Matriz Africana, Pessoas com Deficiência e LGBT.

3 Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº 5.553, de 14 de janeiro de 2013, chamada Lei do ISS, de renúncia fiscal.

4 A chamada “política de balcão”, na qual artistas e produtores utilizam relacionamentos pessoais e/ou políticos para negociar seus projetos, é uma prática que, em maior ou menor grau, ainda persiste.



No entanto, deu-se que o último edital de fomento, lançado em 1º. de julho de 2016, apesar de ter selecionado 204 projetos vencedores, não foi pago, nem pelo governo que então finalizava sua gestão, nem pelos novos ocupantes do cargo.

A circunstância, inédita, gerou grande mobilização entre os trabalhadores da cultura, mas após vários meses de manifestações, tentativas de negociação e adiamentos, terminou com uma negativa por parte da Prefeitura.

A luta pelo pagamento do edital de fomento de 2016 teve, como uma das consequências, a formação de um grupo de profissionais da cultura interessados em compreender melhor a elaboração do orçamento da pasta e a destinação dos gastos.

O GT do Orçamento da Cultura foi criado por solicitação desse grupo à Comissão Permanente de Cultura da Câmara, integrada pelos vereadores Renato Moura (PDT), Reimont (PT) e Tarcísio Motta (PSOL), e passou a se reunir semanalmente desde o dia 13 de junho de 2017 com o apoio de assessoras dos dois últimos. Desde então o grupo se dedicou a estudar os principais documentos que estabelecem as políticas culturais e o orçamento da cultura para a cidade do Rio de Janeiro. O diagnóstico encontrado serviu de base para a participação em duas audiências públicas nas quais o grupo solicitou esclarecimentos por parte do Poder Executivo e para a elaboração de um conjunto de 14 emendas, descritas mais adiante, que foram apresentadas à Câmara Municipal em dezembro de 2017.

Este artigo tem por objetivo relatar a experiência e levantar reflexões sobre esse tipo de organização, seu relacionamento com a sociedade civil e as contribuições que de fato pode dar. Discute sua estrutura e funcionamento frente a duas experiências bem distintas: a dos laboratórios de inovação (*i-labs*) criados na Administração Pública e os processos de incidência política levados a cabo por um conjunto de movimentos artísticos da cidade de São Paulo agrupados no Movimento Cultural das Periferias (MCP).

2 METODOLOGIA

Com suporte de pesquisa bibliográfica e nossa vivência no processo descrito a seguir, buscou-se encontrar elementos de semelhança e diferença com experiências que, a nosso ver, apresentam algum grau de convergência com do GT do orçamento da cultura do Rio de Janeiro.

Os documentos abordados no presente artigo são os que constituíram o estudo realizado pelo GT: o Plano Estratégico do governo que iniciou o mandato em 2017, os Planos Plurianuais (PPA) 2014-2017 e 2018-2021 para a cidade e a Lei Orçamentária Anual (LOA) 2018.

Trata-se de um estudo exploratório já que, na área de Políticas Culturais, são recentes e ainda escassas as investigações voltadas às políticas de âmbito municipal e,



em particular, as que tomam os orçamentos públicos como foco de atenção. Na esfera da Administração Pública brasileira estes estudos constituem também um tipo de inovação.

3 REVISÃO TEÓRICA

3.1 Participação Política

Entre as características que desenham a sociedade contemporânea, a individualização é, sem dúvida, um traço marcante. Para Bauman (2001), vivemos um contexto em que as relações estão estruturadas de tal forma que os problemas devem ser enfrentados individualmente, uma vez que o espaço público para a resolução das questões comuns vem sendo esvaziado: “Em suma: o outro lado da individualização parece ser a corrosão e a lenta desintegração da cidadania. (...) “O ‘público’ é colonizado pelo ‘privado’; o ‘interesse público’ é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas [...]” (BAUMAN, 2001, p. 47).

Desta forma, mobilizar pessoas para o enfrentamento de questões coletivas corresponde hoje a transpor um abismo. No Brasil, nossa cultura de participação cidadã é antes de tudo limitada, principalmente em função do fechamento do estado brasileiro, de seu autoritarismo e falta de porosidade. Giselle Cittadino (2017) lembra que, historicamente, o povo brasileiro foi duramente reprimido em seus anseios e reivindicações, sempre com baixa disposição ao diálogo por parte das autoridades, como comprovam as inúmeras manifestações recentes em que bombas e balas de borracha tomaram o lugar das palavras; ou foi deixado à margem dos acontecimentos fundamentais para o país. Um exemplo, apontado por Cittadino (2017), remete à Proclamação da República e nos é dado por José Murilo de Carvalho (1987, p. 9) em “Os Bestializados”:
Em frase que se tornou famosa, Aristides Lobo, o propagandista da República, manifestou seu desapontamento com a maneira pela qual foi proclamado o novo regime. Segundo ele, o povo, que pelo ideário republicano deveria ter sido protagonista dos acontecimentos, assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ver talvez uma parada militar. [...]

3.2 Administração Pública e Sociedade

Após a 2^a. Guerra Mundial, o processo de globalização econômica se acentuou e, facilitadas pelas tecnologias de informação e comunicação, as interações entre pessoas, empresas e governos cresceram vertiginosamente. No que se refere à administração pública, Saravia (2006) afirma que o novo contexto exigiu adequações dinâmicas que dessem conta das rápidas e intensas mudanças, entre as quais o

[...] papel decisivo da mídia, a crescente participação de usuários e grupos de pressão nos processos decisórios e a exigência de maior transparência e provisão de informação em todas as áreas de ação governamental. (SARAVIA, 2006, p. 25).



A resposta do setor público, tardia ou inexistente, levou à deterioração e ao aumento das pressões, de modo que, ainda segundo o autor, ao longo dos anos 80 foi se estabelecendo a ideia de política pública como forma mais ágil da ação governamental.

Para Eugenio Parada (2006, p. 77), “Os programas [que integram as políticas públicas] representam, na prática, uma possibilidade de articulação social das necessidades e preferências individuais ou de grupos [...]”⁵, formulação que vai de encontro à questão do esvaziamento da ágora apontada por Bauman (2001). No entanto, se as políticas públicas representam uma modernização do Estado e ocupam o terreno que antes era da retórica⁶, o próprio Parada (2006) reconhece que nem o sistema político, nem os partidos, os grupos sociais ou a população ainda se familiarizaram com a ideia.

Visando seu aprimoramento, foram criados institutos reunindo técnicos e políticos, geralmente fora da administração pública e cada um com distintas relações com o poder e os partidos políticos, para o levantamento de informações e o desenho das políticas públicas.

No setor público, os laboratórios de inovação (*i-labs*) vêm se tornando frequentes desde os anos 90 como resultado de necessidades de ajuste fiscal combinadas à tentativa de atender a uma lógica de serviço orientado a usuário. De acordo com Williamson (2014, apud Tonurist, Kattel e Lember, 2017), são versões híbridas de *think tanks*⁷, laboratórios de pesquisa e desenvolvimento tecnológico (P&D) ou organizações sociais, que muitas vezes articulam ativismo e incidência política. Os *i-labs* têm estruturas e modos de funcionamento muito variados e, principalmente os de nível municipal, são voltados para a inovação social. Embora para Tonurist, Kattel e Lember (2017) nos países em desenvolvimento os que lidam com inovação social geralmente estejam no terceiro setor, na administração pública brasileira já ocorrem experiências de inovação aberta⁸, nas quais pessoas e organizações externas são incluídas no processo de discussão.

Ainda que nem sempre alcancem as metas desejadas, para os autores citados os aspectos mais positivos de um *i-lab* residiriam em sua agilidade e autonomia e em sua capacidade de revitalizar, criar ou redesenhar projetos com foco nos resultados para o usuário, o que muitas vezes exige e tem como contraponto uma postura de questionamento e ruptura com a cultura dominante em uma organização. O lado mais negativo diz respeito a uma temporalidade restrita, tanto por condições de suporte financeiro como por decisões políticas das chefias imediatas.

5 Tradução nossa.

6 E por práticas clientelistas e patrimonialistas como a “política de balcão”.

7 Grupos de pensadores reunidos com objetivos políticos.

8 Ver nas referências bibliográficas: **Inovação aberta no setor público: como o Ministério da Educação utilizou o *crowdstorming* para impulsionar a prospecção de soluções inovadoras.**



3.3 Políticas Culturais nos Municípios

Na área específica da cultura, apesar das profundas transformações introduzidas no país pelo ministério de Gilberto Gil, podemos novamente perceber a presença das características apontadas por Rubim (2007, p.11) sobre as políticas culturais brasileiras: “[...] autoritarismo, caráter tardio, desatenção, paradoxos, [...]”.

Na esfera municipal, excetuando-se a aplicação local das políticas estaduais e nacionais, como o programa Cultura Viva, de acordo com Drummond (2012), a relação entre o poder público e a cultura não segue diretrizes definidas por políticas públicas próprias⁹ e, de modo geral, reflete as características acima citadas. Existe um apoio financeiro que se dá, sem planejamento e por processos pouco democráticos, via de regra através de ligações pessoais ou interesses clientelistas. Mais: nos municípios de maior porte que têm lei de incentivo fiscal¹⁰, este mecanismo muitas vezes constitui a única política voltada para a cultura, de forma que uma grande parte da verba pública se esvai em ações cujo retorno para a população, quando existe, é bastante questionável. O que diz Rubim (2007) sobre a Lei Rouanet:

As críticas a esta política de retirada do Estado da decisão sobre as políticas de cultura são muitas (SARKOVAS, 2005; OLIVIERI, 2004; CASTELLO, 2002): 1. O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2. Uso quase exclusivo de recursos públicos; 3. Ausência de contrapartidas; 4. Incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5. Concentração de recursos [em poucos programas]; 6. Projetos voltados para os institutos criados pelas próprias empresas [...]; 8. Concentração regional dos recursos. [...] (RUBIM, 2007, p. 27-28).

guardadas as devidas dimensões, pode ser aplicado às leis municipais de incentivo, nas quais se verifica o mesmo caráter excludente e concentrador de renda.

3.4 Orçamento Municipal e Participação – A Experiência de São Paulo

O movimento que vem sendo realizado há cerca de 5 anos¹¹ por coletivos de artistas da cidade de São Paulo, agrupados no que hoje se denomina Movimento Cultural das Periferias (MCP), busca romper com a exclusão e democratizar a distribuição de verbas na cultura. A mobilização, que inicialmente reunia apenas alguns coletivos da

9 Estimulados pela adesão ao Sistema Nacional de Cultura, mais recentemente é que os municípios começaram a organizar as Conferências Municipais e, a partir delas, a criar seus Planos Municipais.

10 A maior parte das capitais dispõe de lei própria de renúncia ao Imposto Sobre Serviços para a cultura.

11 O início é difícil precisar, uma vez que são muitos coletivos em ação, mas o ano de 2013 é emblemático pois vários coletivos de coletivos foram agrupados no Fórum de Cultura da Zona Leste.



zona leste e centrava as reivindicações no acesso aos equipamentos, inexistentes nas periferias, ganhou outra dimensão: o MCP articulou vários coletivos de diferentes regiões da cidade na luta por políticas públicas, sendo a principal a Lei do Fomento à Periferia, conquistada em 2016¹². (RAIMUNDO, 2017).

Organizados em Grupos de Trabalho¹³ de acordo com as necessidades de cada momento, os artistas realizaram inúmeros seminários para estudos e discussão, em paralelo às ações de incidência política, seja nas ruas ou na Câmara Municipal, utilizando estratégias que vão de cartas a ocupações¹⁴.

Sobre os mecanismos de decisão, Santos (2018) conta que “[...] é um processo horizontal e que todas as narrativas que a gente desenvolve é a partir de estudos que são abertos e aí, lá, a partir das interpretações é que a gente toma as decisões, né? [...]”.

A luta pela lei de Fomento à Periferia exigiu mergulhar no estudo de estatísticas e indicadores, mas também levantou questionamentos de cunho identitário: “o que é periferia?” Trouxe, em contrapartida, a consciência de que, não apenas a formulação das políticas públicas tem se dado sem participação, como muitas vezes elas se baseiam em diagnósticos pouco precisos por prescindirem das pessoas que vivem e produzem nas localidades. (RAIMUNDO, 2017). Nesse processo de discussão, de acordo com a autora, [...] artistas e militantes estabelecem um projeto cultural para as periferias que supere o lugar de consumidor e avance para a conquista de um lugar de criação, e não somente no campo da produção cultural, como também de políticas públicas, especialmente aquelas que garantam, no âmbito dos Direitos Humanos, o pleno gozo do Direito à cultura. (RAIMUNDO, 2017 p. 147).

Se um dos aspectos presentes é a conscientização e ampliação do movimento, o outro, a exemplo da experiência referencial de Porto Alegre¹⁵, é a incidência coletiva no orçamento da cidade, com embates dentro da Câmara Municipal:

A relação de diálogo bem direto sempre foi constituída e é constituída com os vereadores da esquerda, né? [...] com o líder da outra bancada, o líder da bancada da direita, porque, no caso da lei, por exemplo, foram mais de 20 vereadores que assinaram,

12 Lei Municipal nº 16.496/2016 de São Paulo.

13 GTs de: Formação, Políticas Públicas, Fomento, Comunicação.

14 A ideia da ocupação vem do movimento dos Sem Terra e seus assentamentos. Nas cidades, começaram com o movimento dos Sem Teto e foram incorporadas pelos demais movimentos sociais com ocupações de escolas, secretarias, prédios. Em 2017 o MCP ocupou 11 equipamentos (RAIMUNDO, 2017).

15 Como diz Fedozzi (2009, p. 10): “[...] o caso do Orçamento Participativo de Porto Alegre tornou-se emblemático devido à sua continuidade administrativa (estará completando 20 anos em 2009) e à sua qualidade como prática de gestão pública”.



da base e não da base...então a gente fez sempre esse diálogo..., mas [...] não é um diálogo de pedinte, sabe? A gente vai com proposições e com fundamentos, à qual, o cara falar “não vou topar isso”, a gente tem condições de desmoralizar. “É isso, você não vai apoiar isso daqui por quê?” Porque a gente está falando de políticas públicas da cidade, né? Então [...] eu falo assim “Mano, é isso, ou é isso ou é o escracho. Lógico, tem uns que escolhem o escracho... (SANTOS, 2018).

4 DESENVOLVIMENTO E RESULTADOS

4.1 Composição e funcionamento do Grupo de Trabalho

O grupo do Rio de Janeiro se formou com o objetivo de estudar o orçamento municipal para a cultura, visando ampliar as verbas para a área e torná-lo mais transparente e democrático. Foi composto por pessoas interessadas a partir da Comissão de Cultura da Câmara, e passou a se reunir uma vez por semana durante duas ou três horas na sede administrativa de um grupo teatral, no centro da cidade. O GT permaneceu aberto à participação e teve, ao longo do semestre, poucas desistências e novos integrantes. Ao final do período, estava configurado um núcleo básico de seis pessoas, artistas, produtores e pesquisadores de classe média, que tiveram frequência constante. Além dessas, mais três pessoas participavam com frequência menos regular. Não se procurou estabelecer estrutura nem divisão de funções, distribuindo-se por vezes tarefas de estudo ou de preparação de textos entre os integrantes. De modo geral, as decisões foram alcançadas por consenso e, mais do que um planejamento prévio, a agenda foi sendo determinada em função dos cronogramas de lançamento e aprovação dos documentos por parte do Poder Executivo e da Câmara, e por fatores internos ao grupo, como o ritmo do aprendizado e as dificuldades eventuais de comparecimento.

Em relação à Comissão de Cultura, o grupo conseguiu manter autonomia quanto aos processos internos e, paralelamente, estabelecer forte colaboração quanto à incidência política por ocasião da votação dos documentos.

O aprofundamento dos estudos e a participação irregular de alguns membros foram colocando em questão a composição do GT e seus mecanismos de decisão; algumas posturas políticas também colocaram em xeque os objetivos e seu relacionamento com outros grupos. Com o término do ano, no entanto, o enfrentamento de tais questões foi adiado.

4.2 Relato do Estudo no Período de 13 de junho a 12 de dezembro de 2017

Inicialmente solicitamos à assessoria dos parlamentares uma ou duas aulas teóricas sobre os documentos que iríamos abordar – Plano Estratégico, Plano Plurianual (PPA) e



Lei Orçamentária Anual (LOA). Esse apoio fundamental nos permitiu decodificar seus conteúdos, associá-los com as informações do site Rio Transparente e compreendê-las, acompanhar os processos de tramitação e, ao final, elaborar algumas emendas.

Quando o grupo começou, nenhum dos três documentos citados havia ainda sido publicado, então iniciamos pelo PPA 2014-2017, em execução. Esse estudo nos permitiu compreender as categorias de Programas, Ações e Produtos, ainda que com muitas dificuldades devido à incompletude e à pouca transparência do documento, principalmente na especificação dos Produtos. A partir do entendimento sobre o mecanismo de busca das Ações no site Rio Transparente, o que permite perceber melhor a natureza de cada despesa, foi possível estabelecermos uma metodologia de trabalho com a divisão do estudo das Ações entre os integrantes do grupo. Essa investigação passava pelas etapas de: compreensão dos objetivos de cada Ação, identificação dos principais beneficiários, levantamento dos valores executados nos anos de 2014 a 2016 e dos previstos para 2017 (ano em curso), e observação quanto a eventuais diferenças ou agentes fora do padrão constatado.

No mês de agosto foi publicado o Plano Estratégico, contendo apenas 3 metas para a cultura: a criação do Museu da Escravidão e da Liberdade, o Vale Cultura e a Valorização da Rede de Cultura. Uma vez que esta última é compreendida basicamente como manutenção da rede de equipamentos, o plano proposto pela nova Prefeitura simplesmente desconsiderava qualquer atenção aos processos de formação, pesquisa, criação ou circulação cultural. No entanto, as plenárias sobre o plano permitiram alguma incidência política por parte da sociedade civil, nas quais alguns grupos¹⁶ defenderam veementemente a necessidade do fomento à cultura. Conseguiu-se com isso a incorporação do Programa de Fomento como mais uma meta.

Finalmente em outubro foram publicadas a LOA 2018 e, em seguida, o PPA 2018-2021. Com base na aprendizagem sobre o PPA anterior, o grupo refez a metodologia de separação das Ações para estudo, aprofundando a discussão já com os valores apresentados na LOA 2018.

No final de 2017 foram realizadas 2 audiências relativas à pasta da Cultura: a primeira, no dia 24 de outubro, marcada pela Comissão de Finanças, Orçamento e Fiscalização Financeira da Câmara, à qual compareceram a secretária municipal de Cultura e sua assessoria. Demos às nossas intervenções o sentido de obter esclarecimentos junto ao Poder Executivo, o que não foi satisfatoriamente atendido. Na segunda audiência, solicitada pelo GT junto à Comissão de Cultura e realizada no dia 07 de dezembro sem a presença da secretária, ainda que convidada, nosso objetivo foi divulgar os resultados

16 Entre os quais o Movimentos pela Cultura, o Reage, Artista! e a ONG Casa Fluminense. Esta organização coordenou a criação de um documento, escrito de forma colaborativa, com críticas e sugestões ao plano estratégico como um todo, e que foi entregue à Coordenação da Casa Civil.



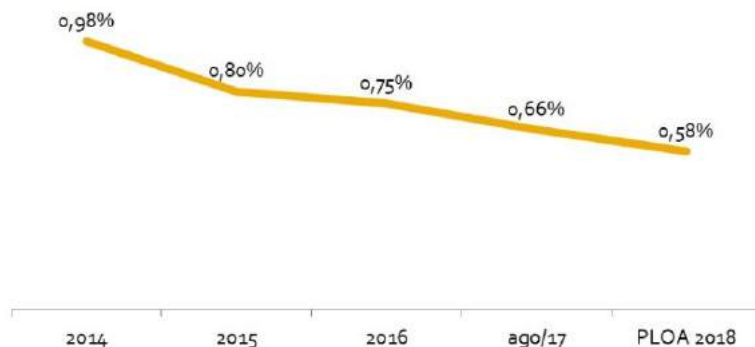
dos estudos para um conjunto maior de trabalhadores da área. Para esta audiência foi convidado um artista integrante do MCP de São Paulo, Jesus dos Santos, que depois se reuniu com o grupo para ajudar a refletir sobre os passos seguintes.

O ciclo de trabalho deste grupo de estudo no ano de 2017 foi encerrado com a apresentação das 14 emendas citadas e depois, no dia 19 de dezembro, com uma aula pública na Cinelândia, em que se buscou compartilhar o resultado dos estudos.

4.3 Diagnóstico

O primeiro aspecto identificado pelo grupo foi a dificuldade de leitura dos documentos citados, nos quais a clareza e a transparência ficam muito a desejar. Essa barreira constitui, sem dúvidas, um entrave à discussão e à participação democrática dos cidadãos.

Gráfico 1 – Função Cultura e Orçamento Total



Fonte: Controladoria Geral do Município – CGM, PLOA 2018. Dados corrigidos pelo IPCA-E julho/2017

Gráfico elaborado por Pâmela Matos.

Um outro aspecto que o estudo demonstrou foi a contínua queda da função Cultura nos últimos anos, como revela o Gráfico 1: de uma fatia correspondente a 0,98% do orçamento total, em 2014, a redução foi contínua até chegar à sua menor participação, na previsão orçamentária de 2018: a Cultura fica com apenas 0,58% do orçamento para a cidade. Esse processo indica que o progressivo desprestígio da pasta em relação aos demais setores da administração foi contínuo e atravessou duas gestões.

Com um orçamento total estimado para 2018 em cerca de 30 bilhões de reais, a Prefeitura destina para a Cultura apenas 175 milhões de reais, valor que ainda pode sofrer remanejamentos. Tal montante inclui a gestão e a manutenção de vários equipamentos, além dos valores relativos à renúncia fiscal. Assim, como se verá nos gráficos seguintes, o que resta para atividades de pesquisa, criação, formação e circulação significa algo de



fato irrisório para uma cidade com as dimensões e o histórico de diversidade cultural como o Rio de Janeiro.

Vale esclarecer que, no Rio de Janeiro, o Carnaval não se vincula à Secretaria de Cultura, mas integra ações da Secretaria de Turismo. A título de comparação: a partir de dados constantes da LOA 2018 se pode verificar que a rubrica para acessibilidade nos desfiles de Carnaval, isto é, a serem gastos em 1 semana, indica 160 milhões, valor próximo ao da pasta da Cultura para o ano todo.

Gráfico 2 – Principais ações



Fonte: PLOA 2018. Gráfico elaborado por Pâmela Matos.

O Gráfico 2 mostra os valores previstos para as principais ações sob responsabilidade da Secretaria de Cultura, excluindo-se aqui as Fundações (Cidade das Artes, Riofilme e Planetário) e também os gastos com pessoal da própria Secretaria. Nota-se que a maior parte se refere ao fomento indireto, ou seja, o apoio a projetos por meio da renúncia fiscal do Imposto Sobre Serviços (ISS). A segunda maior despesa destina-se ao pagamento de contratos de gestão com Organizações Sociais (OSs), que é o caso dos grandes equipamentos: o Museu das Artes e o Museu do Amanhã¹⁷. Em seguida, vêm a gestão e manutenção de Centros Culturais, Teatros, Bibliotecas e Museus, e então, a quantia destinada ao fomento direto, ou seja, à pesquisa, formação, criação e distribuição da produção cultural da cidade: cerca de 8 milhões de reais, que representam apenas 4,6% do orçamento da pasta. A outra ação ainda com algum peso é a Gestão de Lonas e Arenas, importante em termos de democratização territorial, e que inclui a gestão e uma pequena parcela de atividades desenvolvidas no sistema de “ocupações”¹⁸.

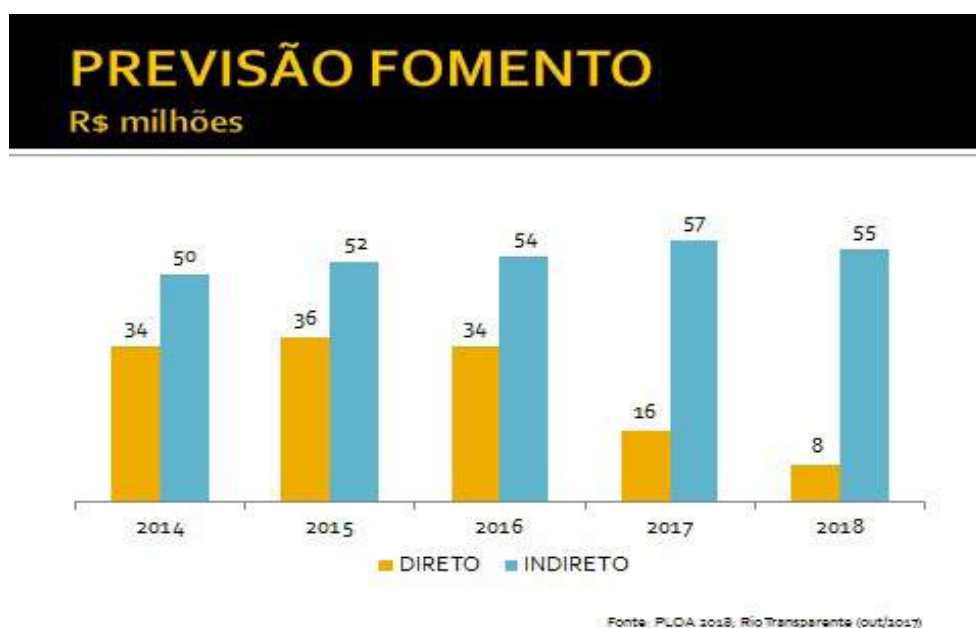
17 A Fundação Cidade das Artes também é gerida por OS.

18 Na cidade do Rio de Janeiro a gestão de alguns equipamentos é colocada em licitação para que grupos culturais a assumam. Os prazos costumam ser de 1 (um) ano, mas podem variar em função de mandatos governamentais ou de eventos como os Jogos Olímpicos, por exemplo. Há questionamentos entre artistas e produtores relativos à reincidência de alguns grupos ocupando essa função.



Ao longo do estudo também foi apurado que o fomento indireto, via Lei do ISS, em todos os anos corresponde mais ou menos a um terço do orçamento da Cultura (em 2018 são 31,4% da pasta). Levando-se em conta que no mecanismo de renúncia fiscal é a empresa incentivadora que seleciona o projeto que irá patrocinar, na prática, como lembra Rubim (2007), a administração pública transfere para as empresas o poder relativo a uma parte substancial do investimento público. Esse fato gera diversas distorções, como a significativa reincidência de proponentes patrocinados, conforme admitido pela própria Secretaria Municipal de Cultura.

Gráfico 3 – Previsão Fomento (R\$ milhões)



Fonte: PLOA 2018, Rio Transparente (out/2017). Gráfico elaborado por Pâmela Matos.

O Gráfico 3 permite visualizar a distorção entre os valores relativos aos dois tipos de fomento: como se viu, a maior parte da verba está concentrada no poder de escolha das gerências de *marketing* das empresas, via Lei do ISS. O que se verifica é uma desproporção na distribuição orçamentária, ou seja, o aprofundamento de políticas concentradoras de renda ao invés de políticas redistributivas. Some-se a isto o citado anteriormente, quanto aos gastos diretos referentes à manutenção e contratos de gestão de grandes equipamentos via OSs. Constata-se, assim, que a opção do poder público é pela centralização da produção cultural e não por sua democratização, o que poderia se dar pelo fomento aos inúmeros grupos enraizados nos territórios, cujo trabalho diversifica a criação e é potencialmente mais inclusivo.



4.4 Propostas

Com base nesses resultados, o GT do Orçamento procurou reverter esse quadro apresentando 14 emendas ao Poder Legislativo, brevemente sintetizadas abaixo:

- Uma emenda orçamentária relativa ao fomento, com o objetivo de complementar em até 34 milhões o valor destinado em 2018 ao apoio de projetos por meio de editais como o de Ações Locais e o de Fomento às Artes, que impactam a produção cultural da cidade e o desenvolvimento humano e econômico de vários territórios;

- Outra emenda foi elaborada com o objetivo de separar claramente os projetos apoiados via editais daqueles projetos apoiados por iniciativa do Poder Executivo. Para estes, procuramos ainda apontar sua localização, pois em muitos casos faltava aos documentos analisados definir em que Área de Planejamento (AP) as ações seriam realizadas. É válido esclarecer que a regionalização das ações está diretamente ligada com a democratização da cultura: o orçamento deveria, a princípio, cobrir todos os territórios, principalmente os que têm menos acesso;

- Algumas emendas propunham a mudança de título das ações para que seus objetivos ficassem mais transparentes;¹⁹.

- Também objetivando maior clareza e facilidade para acompanhamento dos gastos públicos, algumas emendas²⁰ propostas criavam produtos especificando de que forma a verba será gasta, explicitando quais equipamentos serão apoiados e em que APs se situam.

A Câmara Municipal aprovou apenas estas emendas para especificação dos produtos.

5 ANÁLISE E CONCLUSÕES

O trabalho investigativo iniciado pelo GT sobre o orçamento municipal trouxe à tona uma série de informações, necessárias tanto para os que estudam as políticas da área como para os que vivem da cultura na cidade.

A primeira informação remete à dificuldade de acesso: os documentos que estabelecem o orçamento municipal e que, portanto, refletem as políticas culturais a serem desenvolvidas na cidade pelo governo em questão, embora tratem do uso da verba pública, são muito pouco transparentes. Certamente o estudo realizado ainda é muito

19 São exemplos as ações “Gestão e Manutenção de Espaços Culturais” e “Apoio à Cultura”, que não deixavam claro se tratar apenas da Cidade das Artes. A proposta apresentada, e que não foi aceita, mudava os títulos para “Gestão e Manutenção da Cidade das Artes” e “Apoio à Cultura na Cidade das Artes”.

20 Foi assim feito com as ações “Gestão das Lonas Culturais e Arenas Cariocas” e “Gestão e Expansão da Rede de Espaços Culturais”. Estas emendas foram aprovadas.



incipiente, mas o fato de pessoas da área começarem a se apropriar desse conhecimento constitui um primeiro passo na conquista de maior controle social. As outras informações em conjunto constituem a possibilidade de termos um diagnóstico orçamentário da pasta em que os percentuais dos valores executados ou propostos podem ser claramente visualizados, o que representa, em si, uma inovação que questiona as percepções sobre o fazer cultural e, simultaneamente, altera as relações entre os trabalhadores da cultura e o poder público, o que foi reconhecido nas duas audiências realizadas.

O GT do Orçamento da Cultura buscou compartilhar com o público a concretude dos dados a partir dos próprios documentos emitidos pela Prefeitura, o que, para além dos discursos, esclarece o olhar deste governo sobre a cultura e seu projeto de cidade.

Entre o trabalho realizado pelo GT e os *i-labs* há convergência no que se refere ao estudo para o aprimoramento das políticas públicas, na comunicação mais próxima e ágil que ambos têm com os usuários dos serviços públicos, e em seu funcionamento “paralelo”: o GT não está na administração, mas vincula-se a uma comissão do Poder Legislativo. Nesse sentido, comunga com os *i-labs* uma instabilidade que depende de níveis superiores de hierarquia.

Diferentemente dos *i-labs*, criados para a necessidade das instituições públicas de atenderem melhor as demandas dos usuários, o GT foi solicitado pelos próprios trabalhadores, também usuários, para entendimento do setor, mas também visando melhorar o atendimento aos usuários. Este grupo tem, portanto, mais autonomia do que os *i-labs*, porém goza de menos apoio institucional. Considerando que a Comissão de Cultura da Câmara é constituída por vereadores de partidos minoritários, os resultados dos estudos tiveram um espaço bastante reduzido nos trâmites do orçamento.

Já a mobilização dos coletivos culturais de São Paulo foi, desde o início, um exemplo inspirador para o GT do Rio. Houve intercâmbio de materiais escritos e uma importante troca das experiências por meio de relatos, incluindo a vinda de representantes do MCP ao Rio.

No entanto, embora os integrantes do GT tenham participado da luta pelo pagamento do Edital de Fomento 2016, e que alguns estejam há anos envolvidos nas mobilizações do setor²¹, há grandes diferenças com o grupo de São Paulo, cuja análise não caberia aqui.²² O que certamente se pode dizer é que a origem dos movimentos, apesar de semelhantes quanto às reivindicações, apresenta uma distância na composição sócio econômica que é bastante definidora das relações que se estabelecem na e com a

21 Inclusive com a realização do Seminário “Cultura em debate”, em agosto de 2017, que reuniu trabalhadores de vários setores e de diferentes regiões da cidade no galpão da ONG Ação da Cidadania para discutir políticas públicas para a cidade.

22 Que não se limitam ao histórico de governos mais progressistas em São Paulo e a tudo o que os paulistas puderam construir e conquistar ao longo da última década, o que em si já representa um abismo.



cidade. Em seu curto período de existência, o GT do Rio não buscou articulações com lideranças reconhecidas nas distintas regiões da cidade, o que se reflete na capacidade de incidência política. É razoável pensar que o baixo índice de aprovação das emendas propostas diga respeito não apenas às restrições impostas pelas estruturas e práticas políticas atualmente exercidas pelos Poderes Legislativo e Executivo, mas também a dificuldades de adesão por parte dos grupos e categorias da cultura.

Não se pode negar que há o risco de que o estudo desenvolvido pelo GT seja pouco efetivo, uma vez que, sem intensa mobilização de artistas e militantes, torna-se inviável qualquer transformação da situação atual. No entanto, o mais provável é que o incipiente grupo do Rio não tenha ainda encontrado um rumo próprio, experimentando um meio caminho entre um *i-lab* e o modelo de mobilização do MCP, o que em parte explica os questionamentos internos quanto a participação, decisão, objetivos e relacionamento com outros grupos.

Em todo caso, neste ano de 2018 está prevista a realização de eleições majoritárias, o que deverá acarretar mudanças também no cenário político municipal, já que alguns vereadores e ocupantes de funções dentro da administração pública se desoneram para concorrer a outros cargos. Assim, as perspectivas para o Grupo de Trabalho são ainda muito incertas, pois sua existência irá depender da nova composição da Comissão de Cultura da Câmara. Como um dos participantes do próprio GT também se lançou como candidato, não há como prever as consequências de tantas mudanças. De qualquer forma, supondo a permanência do grupo, a manutenção da atual linha de estudos e o enfrentamento das questões pendentes, os desafios apontam para tarefas como: o registro do conhecimento construído; a difusão e articulação com outros grupos e a ampliação do estudo sobre o orçamento municipal como um todo, visando identificar verbas de outras pastas que poderiam eventualmente ser remanejadas para a Cultura.

Concluindo: independentemente dos caminhos escolhidos por cada grupo, parece-nos necessário ressaltar que, nesta sociedade de consumo, sob intensas ameaças de violências e fundamentalismos, é imprescindível que os trabalhadores da cultura se dediquem a reafirmar o humano em seus direitos, (re)construindo possibilidades coletivas de vida.

Como diz Bauman (2001), é preciso repovoar a ágora, revalorizar o encontro.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Editores RJ, 2001.

CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Ata da Audiência 24 out. 2017**. Disponível em <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/atas.nsf/0/064BAC28519F4CC5832581C40058B156?OpenDocument>> acesso em 07 fev. 2018.

_____. **Orcamento municipal para cultura é tema de audiência pública** Resumo da Audiência do dia 7 dez. 2017. Disponível em http://www.camara.rj.gov.br/noticias_avisos_detalhes.php?m1=comunicacao&m2=notavisos&id_noticia=12988 acesso em 07 fev. 2018.

CARVALHO, J. M. **Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

CITTADINO, G. **Precisamos falar sobre o fascismo – Mordaças**. Palestra proferida no Teatro Poeira, Rio de Janeiro – RJ, 11 dez. 2017.

DRUMMOND, A. (org.) **Cidades e Políticas Públicas de Cultura: diagnóstico, reflexão e proposições**. Belo Horizonte: Artmanagers, 2012. Disponível em <<http://inspirebr.com.br/uploads/midiateca/462aa76fc4b52469f1dcc8d440d30167.pdf>>, acesso em 07 fev. 2018.

FEDOZZI, L. Democracia participativa, lutas por igualdade e iniquidades da participação. In: FLEURY, S.; LOBATO, L. de V. C. (Orgs.) **Participação, Democracia e Saúde**. Rio de Janeiro: Cebes, 2009, p. 204-228.

PARADA, E. L. Política y políticas públicas. In: SARAVIA, E.; FERRAREZI, E. (Orgs.) **Políticas Públicas**. Brasília: ENAP, 2006, vol. 1, p. 67-95.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Plano Plurianual 2014-2017**. Disponível em http://www.camara.rj.gov.br/controle_atividade_parlamentar.php?m1=legislacao&m2=leg_municipal&m3=leiord&url=http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/da65a6361caf879083257f460066ebb6/d5607fc3fc01cbc703257c5f0055b039?OpenDocument&Highlight=0,5686 acesso em 26 jul 2017.



_____. **Plano Plurianual 2018-2021.** Disponível em http://www.camara.rj.gov.br/control_e_atividade_parlamentar.php?m1=materias_leg&m2=9a_Leg&m3=prolei&url=http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/7cb7d306c2b748cb0325796000610ad8/bf7d43779b305f2483258217005e38ac?OpenDocument, acesso em 20 out. 2017.

_____. **Lei Orçamentária Anual 2018.** Disponível em http://www.camara.rj.gov.br/control_e_atividade_





Mesa VI

**Ativamento
de memória**

MEMORÁVEL SAMBA: A MEMÓRIA COLETIVA DO SAMBA NA WEB E A PRESERVAÇÃO DO SEU ACERVO DIGITAL

*Jair Martins de Miranda*¹

RESUMO: Relato de experiência de projeto de pesquisa e extensão vinculado ao Laboratório de Preservação e Gestão de Acervos Digitais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, que tem o objetivo de preservar os acervos digitais e promover a memória coletiva do samba, através da identificação e organização, tratamento e descrição colaborativa dos seus acervos na Internet, por meio do novo padrão internacional de descrição arquivística RiC (Record in Contexts), da plataforma Tainacan e das tecnologias da websemântica, visando contribuir para a criação de uma ontologia, uma genealogia, e uma cartografia do samba.

PALAVRAS-CHAVE: Samba, Memória Coletiva, Acervo Digital, Records in Contexts.

1 – INTRODUÇÃO

Na tarde daquele memorável samba
Eu me lembro
Tu estavas de sandália, com teu vestido de malha
No meio daqueles bambas²

Trata-se do relato de experiência do projeto de pesquisa e extensão “Memorável Samba”, sediado no Laboratório de Preservação e Gestão de Acervos Digitais – LABOGAD da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, cujo objetivo é o de promover a memória coletiva do samba, através da identificação, captura, descrição e tratamento colaborativo dos seus acervos digitais na Web, que serão reunidos e acessíveis na plataforma <http://acervos.culturadigital.br/memoravelsamba/>. Relata também os desafios apresentados para tratar o acervo por meio do novo padrão internacional de descrição arquivística RiC (Record in Contexts) e para efetivar a interoperabilidade

1 Professor da UNIRIO, Coordenador do LABOGAD e do Projeto Memorável Samba – e-mail: jairmm@unirio.br

2 Parte da letra do samba “Meu Romance”, composta em 1938 pelo compositor J. Cascata.



tecnológica dos metadados arquivísticos, biblioteconômicos e museológicos, através do protocolo OAI-PMH e a interoperabilidade semântica, por meio da Web-Semântica e da criação de uma Ontologia, visando contribuir para o estudo da genealogia e da cartografia do samba no Brasil e sua expansão no mundo através da plataforma “Samba Global” (www.sambaglobal.net/novo).



Fig 1 – Logos do Laboratório e das plataformas que abriga

Tendo como premissa o fato do samba ser um termo polissêmico, oriundo de uma ampla e diversificada manifestação cultural afro-brasileira, que abriga uma família de várias gêneros, expressões e significações, o trabalho sugere, metodologicamente, uma árvore genealógica do samba, para melhor representar essa família, classificar os seus documentos e integrar os registros no repositório digital. Para promover a sua memória coletiva, sugere a criação de uma árvore da lembrança, como contraponto àquele fato histórico marcante da árvore do esquecimento.³

A proposta da árvore da lembrança, tendo como referência a Infografia “Batuque” (figura 2), é uma representação conceitual para melhor abrigar essa família de várias gêneros, expressões e significações do samba, a partir da seguinte terminologia: Afoxé. Agueré. Alujá. Barravento. Batucada. Batuque de Umbigada. Bossa-nova. Cabula. Calango. Carimbó. Congo de Ouro. Ijexá. Jongo. Lundu. Maracatu. Maxixe. Nimbu. Opanijé. Pagode. Sambalada. Samba-canção. Samba-choro. Samba-chula. Samba-enredo. Samba-funk. Samba de breque. Samba de bumbo. Samba de carnaval. Samba de côco. Samba de embolada;. Samba de gafeira. Samba de morro. Samba de partido-alto. Samba de Roda. Samba de Terreiro. Samba-Jazz. Samba-Lenço. Sambalanço. Samba Raiado. Samba Reggae. Samba-Rock. Sambolero. Tambor de Crioula. Tambor de Mina.”⁴

3 Aquele fato que conta que os escravos antes de embarcarem nos tumbeiros, na cidade de Ajudá, em Benin, para a viagem de destino ao Brasil, eram obrigados pelos traficantes a caminharem várias vezes em círculos, em torno de uma grande árvore e que diziam, tinha o poder de apagar todo o seu passado, a sua memória, sua potência e toda a sua resistência cultural. (ARAUJO, 2009).

4 Terminologia inicial para classificação dos registros e criação da Ontologia do Samba.



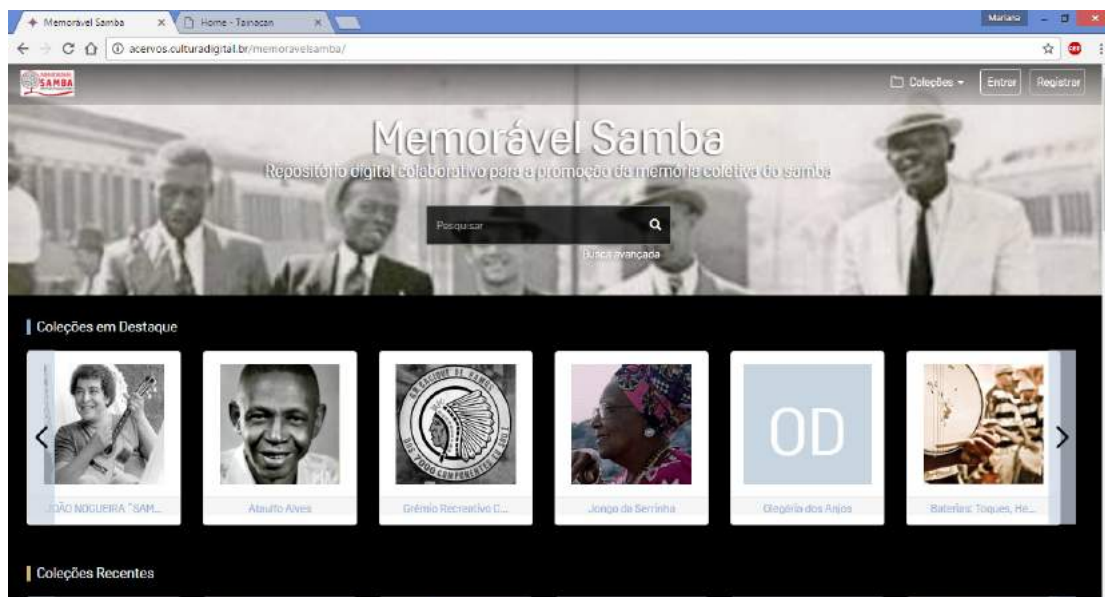


Figura 3 - Homepage do repositório digital Memorável Samba

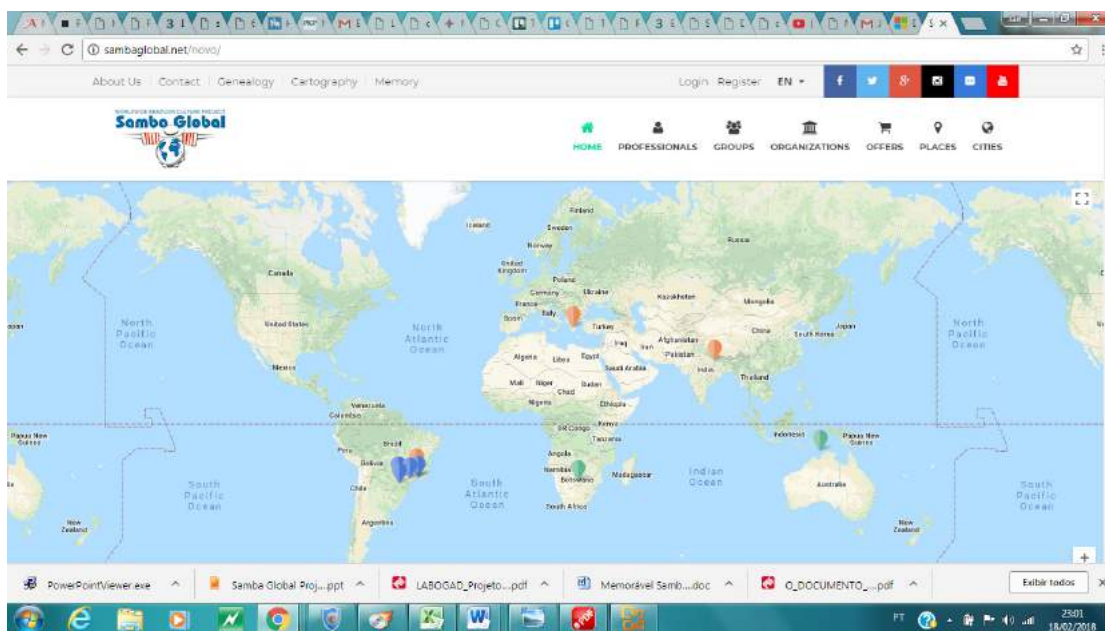


Figura 4 - Homepage da plataforma Samba Global



2 – O ACERVO DO SAMBA COMO CONTEXTO DO NOVO PADRÃO RiC

A nova proposta de padrão internacional de descrição do documento arquivístico RiC (Records in Contexts)⁵, que surge para integrar os antigos padrões internacionais de descrição, ISAD⁶, ISAAR(CPF)⁷, ISDIAH⁸, ISDF⁹, proposto pelo Expert Group on Archival Description – EGAD (<http://www.ica.org/en/about-egad>) do Conselho Internacional de Arquivos, mais do que uma grande contribuição para o ordenamento das práticas profissionais, a universalização dos métodos de arranjo, descrição e classificação de funções e, para a facilitação ao acesso, ao compartilhamento, e à transferência de informações no âmbito das instituições de arquivo, parece também representar um divisor de águas para o futuro da Arquivologia, no trato científico e tecnológico do seu objeto, especialmente quando se vislumbra sua ampliação aos acervos de pessoas, grupos e instituições não arquivísticas, impactadas, contemporaneamente, pela web, como na comunidade e contexto do samba.

Nesse novo contexto, mais do que a convergência tecnológica e digital, que desmaterializou o documento arquivístico e, o advento da internet, que o tornou acessível numa escala reduzida de tempo e espaço inimagináveis, a Arquivologia é também desafiada a superar o fenômeno da cultura da convergência, que, segundo JENKINS (2006), modifica substancialmente, na trama eletrônica das redes sociais, a própria forma de pessoas, grupos e instituições compartilharem, produzirem, difundirem e consumirem os seus próprios documentos, renomeados de objetos, mídias ou conteúdos digitais nesses novos tempos de inteligência coletiva. (LEVY, 2003).

Nesse cenário, ao deslocar a informação dos seus suportes tradicionais - pela digitalização dos documentos textuais, iconográficos, fonográficos e audiovisuais ou pela produção de documentos já digitais - o documento arquivístico digital¹⁰ subverte o estatuto da prova e do testemunho material, tão caros à Arquivologia, instaura novas formas de gestão e preservação da informação arquivística RONDINELLI (2005), mas, mais do que isso, possibilita, de forma colaborativa, não só uma socialização sem

5 RiC-CM - <http://www.ica.org/sites/default/files/RiC-CM-0.1.pdf>.

6 ISAD - International Standard Archival Descriptions.

7 ISAAR(CPF) - International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families

8 ISDIAH - International Standard for Describing Institutions with Archival Holdings

9 ISDF - International Standard for Describing Functions

10 O conceito de “documento arquivístico digital” empregado neste texto é aquele definido pela Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ como: documento arquivístico codificado em dígitos binários, produzido, tramitado e armazenado por sistema computacional.



precedentes dessa informação nas redes sociais, como também, parece permitir o compartilhamento de informações, a complementação de acervos e a reconstituição coletiva de memórias institucionais e sociais.

Sendo assim, a proposta aqui defendida é a de que o uso desses novos padrões de descrição do documento arquivístico e o tratamento colaborativo da informação arquivística na Internet, possibilita a reconstituição da memória coletiva de uma dada comunidade, através do compartilhamento de suas informações, da complementação dos seus acervos e da fusão das várias memórias individuais e institucionais, fragmentadas na trama das relações sociais dessa comunidade, tal como nos diz HALBWACHS (1968) na sua clássica investigação sobre a memória.

Para aferir esta proposta, tratando-a inclusive no contexto específico da produção musical - abordado também por HALBWACHS (2006)¹¹ -, sugere-se, especialmente, que ela seja experimentada na comunidade do Samba, a partir da Cidade do Rio de Janeiro e, ilustrada empiricamente através do seu acervo de documentos arquivísticos, legado, mantido ou custodiado por alguns dos atores sociais dessa comunidade, interessados na reconstituição (colaborativa) da memória coletiva desse misto de manifestação cultural e gênero musical; desse patrimônio cultural material também eleito oficialmente como imaterial¹².

O projeto de pesquisa e extensão “Memorável Samba”, portanto, se justifica na medida em que se insere nesse novo contexto e se utiliza dos fundamentos teóricos e metodológicos desses novos padrões internacionais de descrição do documento arquivístico, para aferir, a partir do acervo da comunidade do Samba no Rio de Janeiro – a serem instalados experimentalmente na plataforma TAINACAN¹³ - não só, os mecanismos de formação e reconstituição das memórias individuais e institucionais da comunidade do Samba, mas também, a memória coletiva do próprio Samba.

A relevância desta pesquisa também se faz na medida em que amplia o enfoque da Arquivologia para as redes sociais, para as tecnologias de interoperabilidade (OAI-PMH), da Ontologia e da web-semântica, ao abordar seu objeto de estudo também como resultado das interações sociais na Internet. Ao investigar as inscrições nos acervos dos indivíduos e instituições inseridos na comunidade do Samba com essa perspectiva, busca-

11 A memória coletiva entre os músicos in: A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006 (anexo)

12 Conforme declarações da UNESCO e IPHAN para, respectivamente, o samba de roda do Recôncavo Baiano e os sambas de terreiro, enredo e partido-alto, do Rio de Janeiro

13 A plataforma Tainacan no endereço: <http://acervos.culturadigital.br/memoravelsamba/>, será a base inicial para a descrição dos documentos sobre o samba, mantidos por pessoas, grupos e instituições que participarão colaborativamente desta pesquisa.



se também conhecer não só como se opera (ou se operou) essas interações sociais no seio da comunidade, mas também, como se processa (ou se processou) os mecanismos que afetam (ou afetaram) a construção desses documentos, acervos ou arquivos que reportam a essa memória coletiva do Samba na web.

Portanto, a proposta tecnológica e política do projeto busca, em síntese, promover a memória coletiva do Samba, a partir da aplicação dos formatos internacionais de descrição (Records in Context), com as tecnologias de interoperabilidade do protocolo (OAI-PMH) e da web-semântica nos acervos digitais de pessoas, grupos e instituições da comunidade do Samba - inicialmente no âmbito da cidade do Rio de Janeiro -, a partir da observação e da participação voluntária desses atores sociais no processo coletivo de reconstrução de memória e do tratamento colaborativo da informação arquivística e, através da plataforma Tainacan, a ser baseado na internet, no domínio: <http://acervos.culturadigital.br/memoravelsamba/>.

3 – MARCO TEÓRICO-CONCEITUAL

Para defender a tese de que o uso dos novos padrões de descrição do documento arquivístico e do tratamento colaborativo da informação arquivística na Internet possibilita a reconstituição da memória coletiva de uma dada comunidade, advoga-se que esses padrões de descrição se constituem, essencialmente, em uma linguagem documentária, baseada nos fundamentos da classificação facetada CAMPOS(2001), utilizada para classificar, conhecer, estabelecer uma comunicação ou dar acesso ao conteúdo dos documentos que testemunharam uma ação humana ou um evento sociocultural nessa comunidade.

Advoga-se também que o acúmulo desses documentos no tempo e no espaço, organizados pela Arquivística, nas suas várias unidades funcionais (ou seja: arquivo, fundo, coleção, seção, série, dossiês, processos ou item documental), indicam em cada conjunto, não só a representação isolada das ações humanas e dos eventos de grupos e



instituições sociais, mas também, a representação coletiva das interações sociais desses atores na comunidade, especialmente através da norma ISAAR(CPF)¹⁴.

Representação essa, que funciona como um repertório de vivências comuns, passível de ser lida, por uma linguagem documentária, reconhecida e usada por eles para a reconstrução dos seus próprios repertórios individuais ou para ampliar esse repertório coletivo, tal como concebe HALBWACHS, para as memórias individuais e coletiva.

Entende-se também que os elementos (ou categorias) estruturantes dessa linguagem, são análogos àquela “estrutura profunda” de que nos fala CHOMSKY, usada pelo homem para classificar e conhecer o mundo a sua volta. Como também, para estruturar as convenções verbais que constroem a memória coletiva de um grupo social. Tese também defendida por BOSI (1979) quando afirma:

“O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem(...) Os dados coletivos que a língua sempre traz em si entram até mesmo no sonho (situação limite da pureza individual). De resto, as imagens do sonho não são, embora pareçam, criações puramente individuais. São representações, ou símbolos, sugeridos pelas situações vividas em grupo pelo sonhador(...) As categorias que a linguagem atualiza, acompanham nossa vida psíquica tanto na vigília quanto no sonho(...) As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva.”¹⁵

O fato, no entanto, é que nesses novos tempos de inteligência coletiva, onde os conteúdos digitais – ou documentos arquivísticos digitais – se multiplicam exponencialmente nas redes de comunicação e, as memórias digitais incorporaram uma grande parte das representações e mensagens produzidas no planeta LÉVY (1998), como repensar essa nova linguagem? O quão adequada seria essa linguagem documentária

14 A ISAAR(CPF) inaugura, no âmbito da descrição, não só a possibilidade de reintegração, mas também a de compartilhamento dos documentos de um dado e inequívoco produtor por diferentes custodiadores de acervos e documentos desse produtor, onde quer que eles (custodiadores) estejam. Sendo assim, partituras de músicas, compostas e escritas por “Pixinguinha”, gravadas em disco de 78 RPM pela “Gravadora “Odeon” e registrada em fotos e filmes, quando interpretada pelo “Grupo da Velha Guarda”, por exemplo, não só poderiam ser melhor contextualizados pela ISAAR(CPF) ao possibilitar ao usuário da norma, referenciar e reconstruir as relações sociais entre a pessoa “Pixinguinha” com a entidade coletiva “Gravadora Odeon” e com o “Grupo da Velha Guarda”, naquele momento histórico da música brasileira, como também permitir a custodiadores institucionais de acervos musicais distintos, como Museu da Imagem e do Som – MIS, Instituto Moreira Salles - IMS, Biblioteca Nacional – BN, Fundação Joaquim Nabuco e, a custodiadores particulares, como Maria Luiza Kfourri, Hermínio Bello de Carvalho, Sergio Cabral, entre outros colecionadores japoneses, franceses e americanos de acervos de música brasileira, compartilhar e complementar, no âmbito da descrição, os documentos e acervos dos citados produtores, caso a forma autorizada do nome desses produtores fosse única, inequívoca e universal MIRANDA(2007).

15 BOSI. Memória e Sociedade. (1979: 18-19).



originária desses novos padrões de descrição arquivística para acessar essa memória coletiva?

Outra questão é: com a diversidade de formatos digitais e a crescente digitalização de documentos tradicionais - ou seja: textuais, sonoros, imagéticos, filmicos, audiovisuais ou mesmo tridimensionais – já tratados esteticamente pela Ciência da Informação PINHEIRO&GÓMEZ (2000), como convergir nesse novo grande repositório essa variedade de documentos de forma a facilitar a recuperação de informação, documentos e fatos para a reconstrução dessa memória coletiva?

Entende-se, mesmo assim, que para se conhecer o mundo nessa nova sociedade da informação e se fazer uma leitura eficaz do seu repertório (ou acervo) de experiências humanas arquivadas na memória coletiva, ainda persiste a necessidade de classificá-lo em categorias SOUZA (2000) - tanto sintáticas como semânticas - como nos mostra o seguinte quadro analógico¹⁶:

QUADRO ANALÓGICO DE CATEGORIAS DO CONHECIMENTO									
Categorias universais				Categorias lingüísticas				Classe de palavras	
Aristóteles 384 – 322 AC									
Pensar									
Agir		Abstrato	energia			significado	Sintagma		Verbo na voz ativa
Produzir		Concreto	Matéria		O que?	Signo	Sintagma nominal		

16 Quadro retirado do texto “Tratamento da Informação em Arquivos” MIRANDA (1986).



Tempo		Onde	Numeral		Advérbio substantivo próprio de acidentes geográficos	
Quando			Descritores cronológicos			
	Adjunto adverbial de tempo					

Sendo assim, tendo o “quadro analógico de categorias do conhecimento” como referência conceitual, admite-se nesta pesquisa que as normas ISAD, ISAAR(CPF), ISDIAH e ISDF podem se constituir também em linguagens documentárias para se conhecer esse repertório de experiências humanas inscritos nos arquivos e podem ter, comparativamente, os seguintes elementos ou categorias de análise:

Normas de descrição	Elementos das normas	Categorias de HALBWACHS	Elementos de Análise
ISAAR (CPF)	Autor do documento (Pessoas, instituições ou famílias)	Memória individual Memória coletiva	Agente
ISDIAH	Custodiador do documento		
ISDF	Ação ou Evento (missão, função, projeto, atividade, tarefa)	Interação social	Ação
ISAD	Documento (fundo, coleção, seção, série, dossiê, processo, item documental)	Testemunho	Objeto da Ação
	Data/período	Tempo	Tempo
	Local	Espaço	Espaço



4 – DO MULTINÍVEL AO MULTIDIMENSIONAL

“RiC-CM aspires to reflect both facets of the Principle of Provenance, as these have traditionally been understood and practiced, and at the same time recognize a more expansive and dynamic understanding of provenance. It is this more expansive understanding that is embodied in the word “Contexts” (...) RiC-CM is intended to enable a fuller, if forever incomplete, description of the contexts in which records emerge and exist, so as to enable multiple perspectives and multiple avenues of access”. (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, 2016)

O EGAD (Grupo vinculado ao Conselho Internacional de Arquivos) ao apresentar em 2016 para a comunidade arquivística internacional a proposta do novo modelo conceitual de descrição Records in Contexts (RiC-CM), através de 14 “Entidades”, das suas 69 propriedades e de suas 792 inter-relações, visando a criação da futura ontologia (RiC-ON), lançou não só um grande desafio para o tratamento e acesso aos documentos de arquivo na era digital, mas também um possível abalo nos seus mais caros princípios epistemológicos, ou seja: os conceitos de “Proveniência”, “Respeito aos Fundos”, e “Respeito à Ordem Original”.

Ao propor uma nova linguagem documentária para arquivos “mais amigável” para os usuários da web e mais acessível a outros contextos ainda inexplorados dos acervos arquivísticos, revendo e integrando os seus antigos padrões de descrição (ISAD, ISAAR, ISDIHA e ISDF), o documento do EGAD (aberto à consulta pública durante o ano de 2016) aponta também para uma possível crise ontológica na Arquivologia, presumindo de que a web, através da Ontologia, da Websemântica, dos Dados Abertos e de outras tecnologias já disponíveis para a internet, pode vir a ser um novo ethos para o conceito de Arquivo no mundo contemporâneo.

O projeto de pesquisa e extensão Memorável Samba surge justamente diante dessas questões que ampliam a concepção do contexto tradicional, analógico, hierárquico e multinível e centrado no produtor dos arquivos, para uma concepção de contexto rizomático, colaborativo, digital, multidimensional e distribuído nas redes. Tem o objetivo de analisar e prospectar esse cenário por também entender que essa proposta do novo padrão de descrição terá um grande impacto na comunidade arquivística e sugere novas práticas de arranjo, descrição e classificação no “tratamento da informação em arquivos” (MIRANDA, 1986), (RANGANATHAN, 1967).

Para além das novas práticas e tecnologias previstas para os Arquivos e a Arquivologia na era digital, o projeto busca também aprofundar, do ponto de vista sociopolítico, a noção de “Contexto” que é utilizada pelo EGAD para nomear o novo padrão “Records in Contexts”, tendo como referência as propostas de COOK (2001), para



esse novo cenário “pós-moderno” da Arquivologia e a noção de contexto em arquivo, segundo FOULCAULT (1994):

“Conjunto das condições que regem, em dado momento e em determinadas sociedades, a aparição de enunciados, sua conservação, os nexos que se estabelecem entre eles, a maneira em que se os agrupa em conjuntos estatutários, a função que cumprem o jogo de valores ou de sacralizações que os afetam, a maneira em que estão envolvidos nas práticas ou nas condutas sociais em que são rechaçados, esquecidos, destruídos ou reativados.” (FOUCAULT, 1994, p. 45).

5 – CONSIDERAÇÕES E QUESTÕES FINAIS

Tendo inicialmente os acervos do repositório Memorável Samba como laboratório de experimentação, o projeto buscará também responder as seguintes questões:

1ª Questão: Os elementos das normas de descrição e as entidades do RiC poderiam compor elementos de uma linguagem natural, segundo o Quadro 1?

Quadro 1 – Entidades do RiC e Linguagem Natural

NORMAS DE DESCRIÇÃO	ELEMENTOS DAS NORMAS	ENTIDADES DO RIC	ELEMENTOS DE LINGUAGEM
ISAAR (CPF)	Autor do documento (Pessoas, instituições ou famílias)	RiC-E4 - Agent	Quem?/Sujeito/Agente
ISDIAH	Custodiador do documento		
ISDF	Ação ou Evento (missão, função, projeto, atividade, tarefa)	RiC-E9 – Activity	Como?/Verbo/Ação



ISAD	Documento (fundo, coleção, seção, série, dossiê, processo, item documental)	RiC-E1 - Record	O Quê?/Objeto Direto- Indireto/Objeto da Ação
	Data/período	RiC-E12 – Date	Quando?/Adjunto Adverbial de Tempo/Tempo
	Local	RiC-E13 – Place	Onde?/Adjunto Adverbial de local/Espaço

2ª Questão: As entidades Record, Agent, Activity, Date e Place, do Padrão Records in Contexts - RiC (Quadro 2), poderiam ser consideradas categorias de conhecimento,

Quadro 2 – Entidades do nono padrão de descrição Records in Contexts – RiC

• RiC-E1 - Record	RiC-E1 - Record
RiC-E2 - Record Component	RiC-E2 - Record Component
RiC-E3 – RecordSet	RiC-E3 – RecordSet
RiC-E4 - Agent	RiC-E4 – Quem?
RiC-E5 – Occupation	RiC-E5 – Occupation
RiC-E6 – Position	RiC-E6 – Position
RiC-E7 – Function	RiC-E7 – Function
RiC-E8 - Function (Abstract)	RiC-E8 - Function (Abstract)
RiC-E9 – Activity	RiC-E9 – O quê?
RiC-E10 – Mandate	RiC-E10 – Mandate
RiC-E11 - Documentary Form	RiC-E11 - Documentary Form
RiC-E12 – Date	RiC-E12 – Quando?
RiC-E13 – Place	RiC-E13 – Onde?
RiC-E14 - Concept/Thing	RiC-E14 - Concept/Thing

Fonte: criado pelo autor



3ª Questão 1 - O surgimento da Websemântica¹⁷, da Ontologia¹⁸ e das tecnologias Linked Data¹⁹, RDF²⁰ e OWL²¹, tornariam a WEB um Arquivo Contemporâneo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Lucia. Caminhos Atlânticos: memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. *Varia Historia/UFMG*, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, Junho 2009.

BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 2ª ed. São Paulo: T. A Queiroz, 1979

CAMPOS, Maria Luiza de Almeida. Linguagem documentária. Niterói: EdUFF, 2001

CHOMSKY, Noam. Reflexões sobre a linguagem. São Paulo: Cultrix. 1980

HALBWACHS, Maurice. La Mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1968

_____. A memória coletiva entre os músicos. In: **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

COOK, Terry. Archival science and postmodernism: new formulations for old Concepts. *Archival Science* 1: 3-24, Netherlands: 2001

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. São Paulo: Loyola, 1994.

17 A Web semântica é uma extensão da World Wide Web atual, que permitirá aos computadores e humanos trabalharem em cooperação. A Web semântica interliga significados de palavras e, neste âmbito, tem como finalidade conseguir atribuir um significado (sentido) aos conteúdos publicados na Internet, de modo que seja perceptível tanto pelo humano como pelo computador.

18 Ontologias são utilizadas em inteligência artificial, web semântica, engenharia de software e arquitetura da informação, como uma forma de representação de conhecimento sobre o mundo ou alguma parte deste.

19 Usa tecnologias da Websemântica para: Publicar dados estruturados na Web e estabelecer links entre dados de uma fonte para outras.

20 É uma sintaxe padrão para representar um grafo dirigido em XML. Elementos do modelo – Recurso (Resource) – Propriedade (Propertie) – Valor (Value) – Declaração (Statement)

21 A OWL (Web Ontology Language) é uma linguagem para definir e instanciar ontologias na Web. Uma ontologia OWL pode incluir descrições de classes e suas respectivas propriedades e seus relacionamentos.



INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. Records in Contexts – A conceptual Model for Archival Description. Conculatio Draft v0.1, 2016.

JENKINS, Henry. A Cultura da Convergência. New York: New York University Press, 2006, 308 p.

LABORATÓRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARTICIPATIVAS. Documentos de apoio a gestão do projeto Política Nacional de Acervos Digitais. Disponível em: <<http://l3p.fic.ufg.br/p/9580-documentos-de-apoio-a-gestao-do-projeto-politica-nacional-de-acervos-digitais>> Acesso em 31 de maio de 2017.

LÈVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 1998.

MARCONDES, Carlos Henrique. Linked Data – dados interligados e interoperabilidade entre arquivos, bibliotecas e museus na web. Encontro Bibli, v.17, p.171-192, 2012.

MIRANDA, Jair Martins de. Tratamento da Informação em Arquivo: uma metodologia para construção de banco de dados referenciais in: VI Congresso Brasileiro de Arquivologia, Rio de Janeiro, 1986.

MIRANDA, Jair Martins de. MIRANDA, Marcos. Desafios para a construção colaborativa de uma ontologia do samba. in Complexidade e organização do conhecimento: desafios de nosso século. [recurso eletrônico] Vera Dobedei, José Augusto Chaves Guimarães. (organizadores). – Rio de Janeiro: ISKO-Brasil; Marília: FUNDEPE, 2013.

PIAGET, Jean. Biologia e Conhecimento. Petrópolis: editora Vozes. 1996

RANGANATHAN, S.R. Prolegomena to library classification. Bombay, Asia Publishing House. 1967



O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL ARQUIVÍSTICO NO PLANO NACIONAL DE CULTURA E NO CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA BRASILEIRO

Martha Myrrha Ribeiro Soares¹
Ana Célia Rodrigues²

RESUMO: O artigo expõe a importância do “patrimônio documental arquivístico” enquanto pauta da elaboração de políticas públicas de cultura no Brasil. Aponta a criação da política nacional de arquivos, a implantação do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR e do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). Apresenta a composição do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e de seu Colegiado Setorial de Arquivos (CSA), analisando os documentos disponibilizados no sítio eletrônico do Ministério da Cultura (MinC). Por fim, busca reconhecer nas diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC) e no Plano Setorial de Arquivos do CNPC metas e ações definidas para os avanços da preservação do patrimônio documental arquivístico no país.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio documental arquivístico; plano nacional de cultura, plano setorial de arquivos, conselho nacional de política cultural, colegiado setorial de arquivos.

INTRODUÇÃO

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes. A memória comum possui duas funções essenciais, a manutenção da coesão interna e defesa das fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território. O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história, assim, a exigência de

1 Mestranda - Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa – PPGMA/FCRB. e-mail: marthamyrrha@gmail.com

2 Profª. Dra. - Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa – PPGMA/FCRB. e-mail anyrodrigues@yahoo.com.br



justificação limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.

Vê-se que as memórias coletivas, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade. Assim, o denominador comum de todas essas memórias, mas também as tensões entre elas intervêm na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural. Analisar o trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas. No procedimento inverso, os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, tornam nítidos os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais.

Através do trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história. Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões. Um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação. Mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida.

Entramos, neste momento, num território, para muitos, desconhecido, o campo dos arquivos. Um território que guarda a memória documental e que possui o poder de impactar os rumos de uma sociedade. O arquivo pensado no singular não comporta mais a variedade de narrativas possíveis que os documentos ali guardados podem revelar. Se pensado no plural - os arquivos -, nos deparamos com a chance de construirmos um sistema integrado, uma história mais profunda que leve em consideração não somente a análise do conteúdo do arquivo, mas, igualmente, a sua gênese, a história de como foi que ele foi parar ali.

Considerando que o campo cultural no Brasil, nas duas últimas décadas, tem se apresentado com, cada vez maior, fôlego e dinamismo, as informações sobre a própria construção de políticas públicas de cultura alcançada, até os dias de hoje, nos põe a refletir e traçar novas estratégias para a gestão do patrimônio cultural no país, e, para isso, é fundamental passarmos por um processo de avaliação das ações já projetadas e realizadas. Refletir o universo dos arquivos no Brasil contemporâneo, sejam eles



públicos ou privados, a partir da relação existente entre cultura, acervos e produção do conhecimento é um desafio, pois, nos apresenta um vasto campo quanto às possibilidades de estudos e práticas profissionais. Para além, estes espaços de salvaguarda e lugares de memória preservam o que há de fundamental para as sociedades democráticas, a informação (HEYNEMANN, 2007).

Neste artigo, pretendo reunir informações sobre como o campo da cultura tem debatido e atuado em favor do patrimônio documental arquivístico, privilegiando, os diálogos com o campo da arquivologia brasileira. Estes diálogos podem ser comprovados através do compartilhamento de responsabilidades que o Ministério da Cultura possui com inúmeras instituições de memória, a exemplo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que tem acervos arquivísticos tombados, a Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cujos, museus têm acervos arquivísticos valiosos. A relação, portanto, com o Arquivo Nacional – AN possui, também, sua complementaridade, já que compete a este, a implementação das políticas definidas pelo Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ e, ao Ministério da Cultura – MinC, a preservação do patrimônio documental arquivístico.

A partir de 2003, acontece um vigoroso investimento do governo brasileiro, na promoção da cultura, visando reorganizar o papel, até então, desempenhado pelo Estado. Especialmente, no ano de 2005, quando da realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura - I CNC, foram recolhidas propostas, de estados e municípios, para integrarem o Plano Nacional de Cultura - PNC, que foi instituído, posteriormente, através da Lei nº 12.343, em 2 de dezembro de 2010. O encontro de gestores públicos, profissionais da cultura e sociedade civil, tornado possível pela realização da I CNC, fortaleceu institucionalmente o Ministério da Cultura e estimulou o surgimento de mais ações afirmativas para o campo da gestão pública da cultura.

O Sistema Nacional de Cultura - SNC surge neste contexto e passa a ser incorporado à Constituição Federal Brasileira de 1988, com a criação do artigo 216-A, em 30 de maio de 2012, a partir da aprovação do Projeto de Emenda Constitucional nº 416/2005, que ficou conhecido, à época, como a PEC da Cultura. Já o Sistema Nacional de Arquivos, o SINAR, foi criado no ano de 1991, pela Lei nº 8.159, que definia, igualmente, a Política Nacional de Arquivos - PNA a ser adotada no Brasil. Como instituição arquivística protagonista destes mecanismos de pactuação federativa, o Arquivo Nacional, hoje, vinculado ao Ministério da Justiça, é o responsável pelo desenvolvimento de uma política de arquivos que colabore, efetivamente, para a implementação e institucionalização do SINAR. A mesma lei criou, ainda, o Conselho Nacional de Arquivos, o CONARQ, definindo-o como órgão central do SINAR e tendo como presidente o Diretor-Geral do Arquivo Nacional.



Da passagem da modernidade para a pós-modernidade, onde vemos sólidos derreterem e a transitoriedade assumir o controle, vemos os arquivos assumirem sua força institucional e temos nos documentos de arquivo, a estabilidade da fonte de pesquisa e a estabilidade da instituição arquivística. Estabilidade, esta, que parâmetro pós-moderno algum tem a capacidade de alterar dada a superficialidade possui como proposta (HARVEY, 2004).

O CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL E O COLEGIADO SETORIAL DE ARQUIVOS

O Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC foi instituído pela Constituição Federal, art. 216-A, § 2º, inciso II, pelo Decreto nº 5.520/2009 e pela Portaria nº 28/2016, do Ministério da Cultura. A importância deste conselho para a área da cultura se deve ao comprometimento que possui com a formulação de políticas públicas que visem promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017).

Composto pelo plenário, pelo Comitê de Integração de Políticas Culturais – CIPOC, pelos colegiados setoriais, pelas comissões temáticas ou grupos de trabalho e, pela Conferência Nacional de Cultura, o CNPC, na área de patrimônio cultural, possui 11 (onze) representantes, cada colegiado setorial possui sua representação no plenário, sendo 1 (um) titular e 1 (um) suplente, ambos designados pelo respectivo colegiado setorial. Dentre os colegiados setoriais das áreas de patrimônio cultural, está o colegiado setorial de arquivos nos termos do decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005 e da portaria 28 de 19 de março de 2010. É composto por 30 membros da sociedade civil, sendo 15 (quinze) titulares e 15 (quinze) suplentes, e do poder público 10 (dez) representantes, sendo 5 (cinco) titulares e 5 (cinco) suplentes.

Ao visitarmos o sítio eletrônico do Conselho Nacional de Política Cultural, cultura.gov.br/cnpc, encontramos informações sobre as setoriais que o compõem, até o ano de 2015, pois, na página da web há um comunicado sobre a mudança de endereço para cnpc.cultura.gov.br. No novo endereço, há bastante informação sobre o conselho, além de links para as páginas dos colegiados, dentre elas a do Colegiado Setorial de Arquivos, arquivos.cnpc.cultura.gov.br, onde podem ser encontradas informações sobre a composição do colegiado setorial, atas de reuniões, regimento interno, resoluções e moções e o Plano Setorial de Arquivo. No quadro abaixo, demonstramos quais documentos, do CSA, estão à disposição para consulta on-line, assim como, analisando seus conteúdos, quais foram as pautas de cada encontro ocorrido e em quais temas cada uma delas estão inseridas.



Quadro 1 – Documentos, pautas e temas do CSA, do CNPC (2011-2016)

Documentos do Colegiado Setorial de Arquivos do CNPC	Pautas	Temas
Ata do grupo de trabalho de formação do colegiado de arquivo 28 de junho de 2011	Organização, composição e funcionamento do GT	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC
	Definição de áreas ou eixos do CSA	
	Eleição dos membros do CSA	Articulação Institucional
	Conferência Nacional de Arquivos	Ministério da Justiça com Ministério da Cultura
Relatório executivo da reunião do 1º semestre de 2013 17 e 18 de julho de 2013	Informes;	Arquivos Estaduais; Arquivos Municipais; Financiamento/ Editais; Legislação Arquivística
	Composição do CSA;	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC;
	Regimento Interno do CSA;	
	Plano Setorial de Arquivos;	Plano Setorial de Arquivos/PNA
Relatório executivo da reunião do 2º semestre de 2013 27 e 28 de agosto de 2013	Aprovação do Regimento Interno do CSA	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC;
	Discussão sobre o Formulário de Levantamento de Dados para definição e sistematização de metas;	Plano Setorial de Arquivos/CNPC
	Apresentação de Moções;	Arquivos Estaduais
	Plano Setorial de Arquivos;	Plano Setorial de Arquivos/PNA



Relatório executivo da reunião do 1º semestre de 2014 08 e 09 de abril de 2014	Proposta de Revisão da Lei nº 8.159/1991;	Legislação arquivística brasileira;
	Composições das Setoriais do CNPC e do CSA;	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC;
	Plano Setorial de Arquivos	Plano Setorial de Arquivos/PNA
Relatório executivo da reunião do 2º semestre de 2014 18 e 19 de novembro de 2014	Informes sobre ações relativas ao setor de arquivos; Eleições para CNPC;	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC;
	Debate sobre Plano Setorial de Arquivos;	Plano Setorial de Arquivos/PNA
	Consulta Pública do Plano Setorial de Arquivos	
Moção nº 002 de 19 de novembro de 2014 19 de novembro de 2014	Moção de Apoio à modernização do Arquivo Nacional	Arquivos Federais
Moção nº 003 de 19 de novembro de 2014 19 de novembro de 2014	Moção de Apoio à proposta da Associação dos Amigos do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul para a incorporação do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul – AHRS ao Arquivo Público do Estado – APERS	Arquivos Estaduais
Recomendação nº 001 de 09 de abril de 2014 09 de abril de 2014	Recomendação de atenção à organização das Reuniões Ordinárias do Colegiado Setorial de Arquivos	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC
Recomendação nº 002 de 09 de abril de 2014 09 de abril de 2014	Recomenda que conste da pauta da próxima reunião do Plenário do CNPC o debate sobre a criação do Colegiado Setorial de Bibliotecas	Colegiado Setorial de Arquivos/CNPC



<p>Recomendação nº 003 de 19 de novembro de 2014 19 de novembro de 2014</p>	<p>Recomenda que o Estado da Paraíba envie esforços para a criação do Arquivo Público do Estado da Paraíba incorporando o Arquivo Histórico Waldemar Duarte e a Gerência Operacional de Arquivo e Documentação do Estado</p>	<p>Arquivos Estaduais</p>
<p>Recomendação nº 004 de 19 de novembro de 2014 19 de novembro de 2014</p>	<p>Recomenda que a Universidade Federal de Pernambuco envie esforços para criação do Curso de Arquivologia</p>	<p>Arquivos Federais</p>
<p>Recomendação nº 005 de 19 de novembro de 2014 19 de novembro de 2014</p>	<p>Recomenda que o Ministério da Cultura envie esforços junto à Presidência da República para que a alteração da Lei nº 8.159 e busque apoio da presidência em sua tramitação e votação no Legislativo</p>	<p>Legislação arquivística brasileira</p>



<p style="text-align: center;">Relatório-executivo da 1ª reunião ordinária do colegiado setorial de arquivos</p> <p>06 e 07 de dezembro de 2016</p>	Abertura	Representação Institucional do MinC
	Apresentação de membros; Eleição para membro suplente	Eleições 2015 CNPC
	Relatório de publicações; Esclarecimentos Informes	Conselho Setorial de Arquivos/CNPC
	Apresentação de relatório sobre Plano Setorial de Arquivos	Plano Setorial de Arquivos/CNPC
	Semana Nacional de Arquivos	Formação e Qualificação Profissional/ Participação Social
	Agenda do CSA	Conselho Setorial de Arquivos/CNPC
	Discussão meta 40 PNC	Plano Nacional de Cultura/MinC
	Relato da última reunião do Plenário	Conselho Setorial de Arquivos/CNPC
	Leitura e discussão de eixos temáticos	IV Conferência Nacional de Cultura/ MinC
	Financiamento BNDES	Financiamento Público
	Apresentação de Recomendações e Monções; Informes gerais; Aprovação do relatório da reunião.	Conselho Setorial de Arquivos/CNPC

Fonte: Elaboração própria

Aqui, fica visível o amadurecimento do Conselho Setorial de Arquivos do CNPC, se considerarmos a ampliação do número de pautas e de temas que discutem, com destaque para os temas que colaboram com a implementação da “política nacional de arquivos”. Nítida, também, fica a transversalidade existente entre arquivo e cultura, entre o Ministério da Justiça e o Ministério da Cultura, entre seu valor probatório e



seu valor histórico. No entanto, os esforços ainda não são suficientes para o estímulo ao desenvolvimento de arquivos e criação de novos e, por isso, ainda não é possível afirmar uma política bem definida para tal fim. As iniciativas governamentais são poucas e as privadas ainda mais raras, dada a pouca visibilidade que acreditam que um arquivo possa promover, um equívoco que pode ser solucionado se revelarmos e assumirmos as potências de uma instituição arquivística.

O PLANO NACIONAL DE CULTURA E O PLANO SETORIAL DE ARQUIVOS DO CNPC

O PNC foi instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2012 e à ele compete a formulação de políticas públicas e programas que respeitem e atendam à diversidade cultural, étnica e regional brasileira. A atenção do Ministério da Cultura para os arquivos pode ser vista no Plano Nacional de Cultura que possui 53 metas, dentre as quais, 6 (seis) metas citam os arquivos diretamente como setor estratégico de desenvolvimento.

A meta 2 do PNC trata do fortalecimento do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), ou seja, da obtenção e divulgação de informações atualizadas da área cultural dos estados e município do país. Tem como principal objetivo oferecer dados abertos aos cidadãos e, também, aos gestores de modo que melhorem seus planejamentos e tomadas de decisão. Neste sentido, o SINAR é citado como importante fonte de informação que deve cruzar-se com informações contidas nos cadastros do Sistema Brasileiro de Museus, no Sistema Nacional do Patrimônio Cultural e no Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013).

Já na meta 13, os arquivos surgem como um dos pilares pedagógicos para alcançarmos o aperfeiçoamento profissional de 20 mil professores de arte do ensino médio das escolas públicas, porque, a formação continuada aproxima os bens culturais da criação cultural valorizando os professores, melhorando os conteúdos oferecidos nas disciplinas e inserindo temas sobre a diversidade nos currículos e no cotidiano da vida escolar. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013). Na meta 29, 100% dos arquivos públicos, dentre outros equipamentos culturais, devem atender à Lei de Acessibilidade (Lei nº 10.098/2000) para a afirmação dos direitos dos cidadãos de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida. Neste caso, os arquivos precisam estar atentos às adaptações necessárias do espaço físico para a garantia da fruição cultural oferecendo bens e atividades culturais em formatos acessíveis. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013). Na meta 31 do PNC, ficam definidos percentuais a serem alcançados por municípios brasileiros no que tange ao quantitativo de instituições e/ou equipamentos culturais



estratégicos, a considerar museu, teatro ou sala de espetáculo, arquivo público ou centro de documentação, cinema e centro cultural:

35% dos municípios com até 10 mil habitantes com pelo menos um tipo; 20% dos municípios entre 10 mil e 20 mil habitantes com pelo menos dois tipos; 20% dos municípios entre 20 mil e 50 mil habitantes com pelo menos três tipos; 55% dos municípios entre 50 mil e 100 mil habitantes com pelo menos três tipos; 60% dos municípios entre 100 mil e 500 mil habitantes com pelo menos quatro tipos; 100% dos municípios com mais de 500 mil habitantes com pelo menos quatro tipos. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013. p. 90)

A meta 31 é importante, pois, com o aumento do número de espaços culturais é possível disseminar e democratizar o acesso à cultura, aproximar conhecimentos diversos e conectar territórios. A meta 35 tem a finalidade de capacitar gestores em 100% de as instituições apoiadas pelo MinC, a exemplo dos arquivos públicos. Esta meta, em especial, está intimamente ligada à eficiências das gestões a fim de que programas de formação sejam criados para suprir demandas da gestão, da produção e da comunicação de experiências e vivências. Por fim, a meta 41 determina que 70% dos arquivos públicos disponibilizem informações sobre seus acervos no Sistema Nacional de Informação e Indicadores Culturais facilitando o acesso e difusão do conhecimento no Brasil. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013).

Destas observações, é possível perceber que o campo da cultura e o campo da arquivologia vêm caminhando juntos num claro movimento de cooperação técnica e política para alcançar avanços na implementação de políticas públicas de cultura que fortaleçam as políticas públicas arquivísticas. Prova disto é o Plano Setorial de Arquivos, do CNPC, elaborado pelo colegiado setorial, em 2016, para o decênio 2016-2026. O plano é o “instrumento que propõe ações de curto, médio e longo prazo visando criar um arcabouço básico para cumprimento da legislação arquivística” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

O Plano Setorial de Arquivos do CNPC tem 39 metas com indicadores distribuídas em três eixos: 1) Interação do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR) com o sistema nacional de cultura (SNC); 2) Arquivos, cidadania, diversidade e direitos culturais; e, 3) Arquivos, consolidação da economia da cultura e desenvolvimento socioeconômico. As propostas vislumbram uma política integrada do Governo Federal com o Distrito Federal, Estados e Municípios, até que, conforme previsão contida no plano, em 2020, o Colegiado Setorial de Arquivos se reúna para fazer uma reavaliação de todos os objetivos, estratégias, ações e metas definidas. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

Todas estas articulações significam avanços tanto para a consolidação da política nacional de arquivos como para a afirmação das políticas públicas de cultura, pois, ao



pensarmos os arquivos, é fundamental que, tenhamos em mente que proposta está sendo feita, que relação existe com as demandas sociais que se apresentam cada dia mais intensas e que frutos se pretendem colher ao prover acesso à informação e estimular a produção do conhecimento sobre temas diversos que impulsionem o desenvolvimento de uma cidade, estado ou país.

Este artigo, portanto, pretende, ao reunir informações sobre como e onde as políticas arquivísticas estão sendo pautadas e debatidas no Brasil, colaborar com a visualização de um panorama – que deve ser sempre atualizado - considerando a participação política de agentes públicos, privados e da sociedade civil na construção de metas e ações que visam reverter a realidade de risco iminente de perda do patrimônio documental arquivístico, até hoje, produzido e preservado ao longo dos anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Edições Loyola: SP. p.13-67. 2004.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. *Arquivo Nacional: 170 anos*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, no 1, p. 209-216, jan/jun 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *As metas do Plano Nacional de Cultura*. 3ª edição. 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: <http://cnp.cultura.gov.br> Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Conselho Nacional de Política Cultural: O que é? Estrutura e Atribuições. Disponível em: http://cnp.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/Cartilha_CNPC_148x21_Final.pdf Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Colegiado Setorial de Arquivos. Disponível em: <http://arquivos.cnp.cultura.gov.br> Acesso em: 29 de janeiro de 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Setorial de Arquivos 2016-2026*. Brasília, 2016. Disponível em: <http://arquivos.cnp.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/9/2016/05/Vers%C3%A3o-Final-Aprovada-do-Plano-Setorial-de-Arquivos-maio-de-2016-1.pdf> Acesso em: 29 de janeiro de 2018.



A RODA-GIGANTE, O CARNAVAL, A AGENDA: ANOTAÇÕES SOBRE POLÍTICAS DE MEMÓRIA¹

Tiago Coutinho Parente²

RESUMO: Nos últimos dois anos, pelo menos três ações/propostas de políticas culturais desenvolvidas no Ceará utilizaram as imagens/nomes do escritor José de Alencar e de sua personagem Iracema. A proposta deste artigo é mostrar como, por meio dessas atividades, o Estado produz uma política de memória acrítica em torno dessas duas figuras. A hipótese aqui defendida é que a exaltação a Alencar e Iracema produzida pelo Estado impede a realização de um debate mais consistente acerca da violência da colonização brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Iracema, José de Alencar, Memória, Estado.

*“Mas a questão é sempre:
quem é que domina o aparelho
burocrático existente”*
Max Weber

UM PRÓLOGO UM TANTO QUANTO CHATO: A RODA-GIGANTE

No começo do segundo semestre de 2017, o prefeito de Fortaleza anunciou que o município abrigará um novo equipamento cultural. Trata-se de uma imensa roda-gigante a ser construída na orla da cidade, onde há um espigão. A notícia saiu na maioria dos jornais do Ceará, mas sem muitos detalhes. Obra faraônica, os jornais divergiram sobre o tamanho da roda, o Tribuna do Ceará anunciou 60 metros, o Diário do Nordeste informou 100, e o jornal O POVO quis chegar mais perto do céu e apostou em 150. Os jornais também não explicitam de onde virá o investimento para obra. Falam de uma Parceria Público e Privado, da ordem de R\$ 100 milhões, sem deixar claro o quanto

1 Este artigo é resultado parcial da minha pesquisa de doutorado. O título provisório da tese é Iracema, horizontes de memória do mito incessante.

2 Professor assistente do curso de jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Doutorando em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). E-mail: tcoutinhop@gmail.com



sairá do bolso do Estado. A gestão do equipamento, de acordo com o três jornais, será da iniciativa privada. Em dezembro, na véspera da virada ano, o assunto voltou à pauta com mais detalhes. A Secretaria de Turismo anunciou a inauguração do parque para dezembro de 2018, para, durante o réveillon, estar funcionando. O empreendimento tem referência direta à roda-gigante inglesa *London Eye*, com projeto assinado por profissionais que fizeram parte do escritório de arquitetura responsável pela obra na Inglaterra. Os arquitetos, segundo o jornal O POVO, estariam em negociação para construir outras duas rodas-gigantes uma em Pernambuco e outra em São Paulo. Embora não seja o foco deste artigo, esse primeiro exemplo nos permite uma breve digressão sobre o debate estabelecido por Roberto Schwarz, no seu ensaio *Nacional por Subtração*, de 1986, quando afirma que nós, brasileiros e latino-americanos, “fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos” (Schwarz, 2009, p.109). Historicamente, para Schwarz, a elite intelectual brasileira sofre com o sentimento – construído por ela mesma – de estarmos sempre copiando ideias europeias, por isso, “a marca ubíqua da ‘inautenticidade’ veio a ser concebida como a parte mais autêntica do espetáculo brasileiro, algo como um penhor de identidade” (SCHWARZ, 2009, p.130).

Anos antes, em outro ensaio de 1972, o famoso *As ideias fora do lugar*, Schwarz lembrava que “ao longo da reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio” (SCHWARZ, 2009, p.80). Diante disso, conclui, em *Nacional por Subtração*, que o problema colocado da cópia nos leva ao equívoco de acreditar existir algo “autêntico”, sendo possível evitar a imitação. É importante ressaltar, no entanto, que para Schwarz, “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da **mitológica exigência da criação a partir do nada**” (SCHWARZ, 2009, p.136 – grifo meu). O ensaísta critica a noção de cópia entendida como inautêntica, pois cria uma oposição irreal entre nacional e estrangeiro ou original e imitado (SCHWARZ, 2009, p. 135). Essa oposição mascara o problema principal que é a permanência do sistema colonial em mundo globalizado. Em resumo: “é uma **herança colonial** pensarmos que estamos sempre atrasados” (SCHWARZ, 2009, p. 120 – grifo meu).

Guardemos a última frase do parágrafo anterior – ao final deste texto, ela será necessária – e voltemos ao nosso exemplo inicial. Se em Londres a roda-gigante chama *London Eye*, ou seja, Olho de Londres, em Fortaleza, se chamará “Os Óio de Iracema”. Nessa “cópia”, o nome da cidade é substituído por Iracema, personagem principal e título do romance escrito em 1865 por José de Alencar. De acordo com o jornal Diário do Nordeste, “a expectativa é que a roda-gigante seja convidativa como é a *London Eye*, mas como o **regionalismo cearense**” (Diário do Nordeste, 2017 – grifo meu). Aqui



entramos no problema de fato deste artigo. O Estado brasileiro, historicamente, desde quando Iracema foi publicado, possui estreitas relações com a personagem. E ela nunca está só. Sempre, do seu lado, está ele, o seu inventor, José de Alencar. Vejamos rapidamente alguns exemplos. O primeiro quadro pintado de Iracema é de 1881, assinado por José Maria de Medeiros, integrante da Academia de Belas-Artes, instituição “produtora de todas as imagens oficiais do Império” (SCHWARCZ, 1998, p. 146). Em 1965, na ditadura militar, o Ministério da Educação investe numa edição comemorativa de cem anos de publicação de Iracema. No mesmo ano, em Fortaleza, Castelo Branco inaugura a primeira estátua em homenagem à personagem. Hoje, a cidade possui cinco estátuas. A mais recente foi inaugurada pelo Governo do Ceará em 2005.

O século XXI não se esqueceu da personagem. Pelo contrário, as repetições são constantes. Em 2013, inaugura-se um equipamento de arte em Fortaleza chamado Porto Iracema. Em 2017, o Governo do Estado distribui entre as professoras e os professores da rede estadual uma agenda com a temática de José de Alencar, apresentando-o como uma “presença ainda hoje expressiva do romance na literatura brasileira”. Também em 2017, surge em Fortaleza, como programação oficial do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, o bloco de carnaval Iracema Bode Beat. Em 2018, a prefeitura de Fortaleza batiza o carnaval oficial de “Iracema, meu amor” e estampa a imagem da personagem nos palcos espalhados pela cidade. Há, portanto, uma preocupação constante do Estado em construir uma política de memória para se lembrar de Iracema e José de Alencar. A hipótese aqui levantada é que essa política de memória, estabelecida pelo Estado junto com suas instituições e intelectuais afins, estabelece uma “amnésia comandada” (RICOUER, 2007) a respeito das violências sofridas por Iracema³ e das ideias conservadoras de José de Alencar. Reproduzir a imagem e o nome da personagem e do escritor de forma acrítica é uma forma de comemorar o sofrimento de uma mulher e o racismo, além de uma tentativa de esquecer o processo violento da colonização contínuo, explicitado, por exemplo, na construção de uma roda gigante.

3 Ao lermos Iracema, podemos enumerar algumas questões que parecem despercebidas por essas lembranças. A trajetória de Iracema é trágica. Ela é desvirginada pelo colonizador em um momento de alucinação. Este mesmo colonizador é responsável pela destruição da tribo de Iracema. Ela fica grávida dele e, durante a guerra, é abandonada pelo colonizador. Sozinha, ela tem o trabalho de parto sozinha e, em seguida, não consegue amamentar o filho Moacir. Quando o colonizador volta de mais uma batalha, Iracema está muito fraca, entrega a criança ao pai e morre. Moacir é levado embora com o pai para longe de sua terra natal.



O CARNAVAL E O DRAGÃO, UMA TESE E UMA DISSERTAÇÃO

Iracema se encontra com o Bode Ioiô⁴ e se casa com ele. Do cruzamento inusitado das duas personagens nasce o carnaval. Esse é o enredo do bloco carnavalesco Iracema Bode Beat que, desde 2017, sai nas ruas de Fortaleza, em especial no bairro Praia de Iracema. Na narrativa, a personagem Iracema é uma travesti e o bode um homem. No seu cartaz de divulgação, o bloco mostra contar com a co-realização do Governo do Estado do Ceará e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, local onde há um palco armado para receber o encerramento do cortejo e começar show da Banda Bode Beat. Em entrevista realizada com um dos organizadores do bloco, ele explica: “O Iracema Bode Beat entrou para o calendário de pré-carnaval e carnaval do Dragão do Mar, logo, eles disponibilizaram não só estrutura de som e luz, como também parte dos cachês artísticos⁵.”

Inaugurado em 1999, nas proximidades da Praia de Iracema, o Centro Dragão do Mar⁶ é um dos equipamentos culturais mais pomposos de Fortaleza. Foi idealizado por Paulo Linhares, quando secretário de cultura do Estado do Ceará. A gestão do centro é realizada pelo Instituto Dragão do Mar, que, desde o final de 2012, é dirigido também por Paulo Linhares. Idealizador vira gestor. Uma de suas primeiras ações no comando do instituto foi inaugurar o Porto Iracema das Artes em agosto de 2013, centro de formação artística, localizado nas proximidades do Dragão do Mar. É também sob sua gestão que nasce o Iracema Bode Beat.

Poderia ser apenas coincidência o nome Iracema se repetir, pelo menos, duas vezes em ações comandadas por Paulo Linhares. Poderia ser apenas coincidência, se não pensássemos Iracema como um projeto de elite intelectual e políti-

4 O Bode Ioiô é uma personagem folclórica de Fortaleza. O bode no começo do século XX andava pelas ruas da cidade e frequentava os redutos boêmios. Quando morreu, em 1931, seu dono o empalhou e o doou para o Museu do Ceará, onde até hoje é uma das peças mais visitadas no equipamento cultural.

5 Entrevista realizada com o Tauí Castro, coordenador do bloco, em 03 de abril de 2017.

6 O nome do Centro Cultural homenageia o jangadeiro Francisco José de Nascimento, também conhecido como Chico da Matilde ou Dragão do Mar. Ele entra para a história oficial do Ceará como símbolo da luta contra o tráfico negreiro no Estado. Na dissertação *Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro*, Patrícia Xavier (2014) mostra como a personagem é construída pela historiografia oficial do Ceará e quais disputas estão em torno de seu nome. O Ceará é um estado que vangloria por ter sido o primeiro a libertar as pessoas negras escravizadas no Brasil. Daí, criou-se a alcunha “Terra da Luz”. Segundo Paulo Linhares, o mito “Terra da Luz” foi construído pela historiografia cearense para se inserir no “mito maior da nacionalidade, que se firmou a partir do triângulo das três raças. (...) Se assim não fosse, sem participar deste mito intacto, o Ceará não estaria integrado ao Brasil” (LINHARES, 2013a, 19). No século XIX, segundo Eurípedes Funes (2007) prevalecia a mão de obra livre e havia uma escravidão pouco expressiva. Tornou-se um senso comum dizer que no Ceará não há negros. Essa ideia, para Funes, marca um equívoco histórico e perverso, pois associa o negro única e exclusivamente à existência de escravidão.



ca a repetição da informação de que o romance narra a formação do povo cearense⁷. Poderia ser só coincidência, se não pensássemos Iracema como uma “tradição inventada” (HOBSBWAM, 1997).

Em 1992, Paulo Linhares publica o livro *Cidade de Água e Sal: por uma antropologia do litoral Nordeste sem cana e sem açúcar*, no qual apresenta Fortaleza como um lugar de trocas simbólicas. Na publicação, defende Iracema como o mito fundador de Fortaleza, e, quase num “determinismo simbólico”, desenvolve uma espécie de tratado sobre a personalidade da capital cearense. “*Por que* não um mito fundador? Afinal, **as cidades com um mínimo de história** sempre trataram de buscar suas origens na lenda” (LINHARES, 2013a, p.15 – itálico, grifo do autor; negrito, grifo meu), pergunta na tentativa de inscrever Fortaleza, a exemplo das cidades europeias, como lugar “com história”. Logo em seguida, explica a narrativa do mito:

Iracema, com seus cabelos, “mais negros que as asas da graúna”, encontra o conquistador português que vai fecundá-la (terra/mulher). Eis a construção do mito, “por uma sucessão de metáforas naturais, mistura indissolúvel de assunto e descrição”. O assunto é a fundação/destruição de uma civilização. A descrição é a paisagem cearense (LINHARES, 2013a, p.15).

Iracema, para Linhares, “serve para reafirmar a utopia que se firma da felicidade natural e infinita que só poderia existir nos trópicos e o determinismo racional, que exalta a superioridade da raça branca” (LINHARES, 2013a, p.18). Ao pensar os espaços da cidade, ele apresenta Iracema “cristalizada no imaginário cearense” a partir de três lugares específicos: Casa José de Alencar, Theatro José de Alencar e a Estátua de Iracema, a inaugurada por Castelo Branco, em 1965. Esses locais “significam um sacro original da cidade, que se realiza menos pela repetição do passado do que pela vaticinação de certo presente” (LINHARES, 2013a, p.29). Fortaleza, para ele, assim como a roda-gigante, é um “projeto futuro⁸” (LINHARES, 2013a, p.214).

7 Ao longo do romance Iracema, há todo um esforço de José de Alencar em demonstrar que o romance foi feito para o Ceará. O subtítulo da narrativa é “lenda do Ceará”, além disso, o escritor dedica o romance “à terra natal”. No prólogo, ele escreve “O livro é cearense. Foi imaginado aí”. E no último capítulo, ao falar de Moacir, filho de Iracema como Martim, ele se refere à personagem como “o primeiro cearense”.

8 Não custa lembrar o livro de Stefan Zweig Brasil, país do futuro, publicado em 1941. Nele, o escritor austríaco apresenta que ao olhar para o Brasil, “havia lançado um olhar para o futuro do mundo” (s/data, p.19). A noção de futuro, para ele, aparece porque apenas algumas cidades brasileiras estavam “parcialmente civilizadas” (s/data, p.19). Ou seja, a civilização europeia seria “o futuro”. Neste mesmo livro, Zweig mostra-se encantado da forma como o Brasil resolveu o problema das “diferenças de raças, classes, pigmentos, crenças e opiniões” (s/data, p. 21). Numa defesa da mestiçagem, ele demonstra o Brasil sem “distinção de cores, exclusões, separações presunçosas” (s/data, p. 22).



O tom conservador do texto de Paulo Linhares se agrava quando diz que parte dos dilemas contemporâneos do “cearense” repete o mito de Iracema. O principal exemplo disso, para ele, é a migração. Como sabemos, Iracema migra da região do Ipu para Fortaleza.

Ora, parece-me que esta emblemática teodisseia tupi-guarani é um recito (discurso mítico) que possui uma pregnância simbólica (cassirer) que se repete no mito do sertanejo pobre que foge da seca (terra do mal) à procura da terra sem mal (o litoral), um espaço onde se apagam as relações sociais, onde o tempo corre sem marcas e sem cronômetro. (...) **O dilema de Iracema, condenada pelo mar a esperar o guerreiro branco amado, se renova.** Com o povo de Iracema pode ascender à cultura (branca, europeia), sem se tornar infeliz? Como ser feliz fora do espaço da natureza que aprendemos a amar? (LINHARES, 2013a, p.204 – grifo meu).

Fortaleza nasce, na análise de Linhares, a partir de um contexto de “uma civilização em fuga” (LINHARES, 2013a, p.210) e, daí, vem toda a instabilidade da cidade. O determinismo de origem simbólica dá espaço para o determinismo ambiental:

Fortaleza não é a capital da civilização das águas. É, sim, neste caso, a capital nascida da falta delas (os migrantes rurais) e do seu excesso (as cheias, o litoral). Em termos simbólicos, seria a luta incessante entre o sol, com sua força, seu cortejo de beleza e miséria, pois seu excesso representa a seca (LINHARES, 2013a, p.212)

Por fim, Linhares monta um esquema que fortaleza nasce a partir do encontro da natureza (Iracema) com a cultura (Martim Soares Moreno). Esse encontro é resultado de uma fuga de um povo que sai do sertão (seca/sol) para o mar (cheias/águas). O fato do corpo de Iracema – sempre lembrado como a América – ter sido violentado⁹ pelo colonizador é para Linhares a chave de entendimento para compreender Fortaleza como uma cidade de “intensa disponibilidade para recepção” e mais, por sermos “povos jovens, sem história, [com o mito] compreendemos nossa existência como disponibilidade permanente e incondicional para o futuro” (LINHARES, 2013a, p.215). Ele conclui quase agradecendo a Martim Soares Moreno e aos demais colonizadores por terem tido coragem e “vontade de romper as amarras que os ligavam ao velho continente. Moreno esqueceu as tradições e se deitou a conquistar o futuro” (LINHARES, 2013a, p.215).

Quase 20 anos depois do trabalho discutido acima, Linhares conclui sua tese de doutorado. Se antes, havia uma preocupação com Fortaleza/Iracema, ele parte para José de Alencar com o trabalho *O profeta e o chocolate: sociologia do pai fundador do campo literário brasileiro*. Ele argumenta que se criou uma “ilusão biográfica” em

9 Violentado é termo utilizado por mim. Paulo Linhares utiliza fecundado.



torno da imagem de Alencar. “Os biógrafos, hipnotizados pela figura mirrada, tímida e doente do escritor, sempre o trataram como um *outsider*” (LINHARES, 2013b, p.42 – grifo do autor). Os biógrafos de Alencar, segundo Linhares, o apresentam “como um teimoso predestinado a ocupar o lugar único de gênio artístico da literatura brasileira, então nascente” (LINHARES, 2013b, p.43). A imagem de gênio encobre a vida social de Alencar. Esquecem, continua Linhares, de apresentar Alencar oriundo de “uma família senhorial de grande status e renda, na corte de seu tempo, e isso lhe permitiu todos os empurrões para uma tranquila ascensão social” (LINHARES, 2013b, p.42). Assim como não explicita que “Alencar vive e sofre uma dupla exclusão, que seria sentida como um rebaixamento da sua vida pública: a expulsão do campo político e a superação estética do romantismo atingindo seus prestígio literário” (LINHARES, 2013b, p.223).

Em linhas gerais, Linhares defende que a figura de gênio em torno de Alencar é insuficiente para compreender o trabalho e o esforço de Alencar na formação do “campo literário brasileiro”. “Mesmo com a férrea capacidade de trabalho, a determinação, o talento literário” (LINHARES, 2013b, p.30), Alencar não viu nascer o campo. O campo literário brasileiro, para Linhares, só se constituiu no Brasil em 1897, vinte anos após a morte de Alencar, com a fundação da Academia Brasileira de Letras, por Machado de Assis. No entanto, Alencar é fundamental para a formação desse campo, pois ele é responsável por construir “trabalho da construção da crença” na formação do campo.

Alencar tem a tarefa de criar novo espaço de poder que é o sistema literário brasileiro. A ele cabe o papel de profeta ao produzir uma doutrina para os sacerdotes, um sistema intelectual e racional capaz de ligar os sacerdotes e atrair os leigos. Este papel de oferecer uma visão unitária totalizante, ao sistematizar e ordenar a nova visão da vida deu a Alencar as condições de, em troca, receber o que Weber chama de *congregação*, as bases materiais para prosseguir seu trabalho de assentamento (LINHARES, 2013b, p.185 – grifo do autor).

Em vez de gênio, Linhares busca em Weber o conceito de “profeta” para explicar a contribuição de Alencar na literatura nacional. “Se a ideia do *gênio incompreendido*, cheio de interesses desinteressados, realmente encobre a alquimia da vida social, a tentativa de entender Alencar como *profeta* parece que parte desse esforço de desvendar a própria estruturação do espaço social no qual ele estava situado” (LINHARES, 2013b, p.224 – grifos do autor)

A mudança de gênio para profeta, proposta por Paulo Linhares, não muda – talvez até agrave – o caráter mágico e mítico construído em torno da imagem Alencar. Em última instância, se ele não o aceita como gênio, ele reforça a importância de Alencar, tanto que o subtítulo de sua tese é “sociologia do pai fundador do campo literário bra-



sileiro”. O que Linhares faz é mostrar que o campo literário se constitui após a morte de Alencar, mas sob total influência do profeta. Essa análise, se por um lado, delimita historicamente a criação do campo literário brasileiro sem o testemunho do escritor, não tira, no entanto, Alencar do pedestal de mito de origem da literatura brasileira, muito menos de sua plena dominação.

Em última instância, apesar de fazer uma crítica à figura de gênio posta pelos antigos biógrafos, Linhares consolida a consagração de Alencar como vulto literário que não deve ser esquecido. Essa consolidação se dá menos por sua tese em si, do que pelo seu papel como gestor cultural. Linhares esquece de mostrar, em sua tese, que, após a morte de Alencar, a elite literária brasileira utilizou diversas ações cívicas – construção de monumentos, edições comemorativas, hino de exaltação, etc – para registrar Alencar na história da literatura brasileira. O esforço se repete até hoje, quando, por exemplo, se batiza uma escola de formação na cidade de Fortaleza de “Porto Iracema das Artes” ou quando se lança um bloco “Iracema Bode Beat”, ambos sob suas responsabilidades. Perpetua-se assim a dominação de Alencar na história da literatura brasileira.

Ao final de sua tese, Linhares pergunta: “Por conseguinte, temos afinal o direito de perguntar: a igreja fundada por Alencar vingou nestas plagas como ele sonhou?”. E responde: “Numa medida importante, sim, pois a partir dos românticos e de algumas obras fundadoras, como *Iracema*, o país se criou como Nação Literária”. (LINHARES, 2013b, p.274 – grifo meu). Ele poderia responder de uma forma mais fácil se apenas dissesse: sim, e eu sou um dos seus devotos.

Situar Paulo Linhares como um dos membros da congregação de Alencar é apenas uma pequena mostra de como o Estado, suas instituições culturais e seus intelectuais, de forma deliberada, constroem as lembranças de Alencar e Iracema. Em linhas gerais, podemos dizer que Iracema e Alencar são exaltados conjuntamente. Para o Estado, eles são os construtores da pátria brasileira. Alencar é o grande escritor defensor da língua e da literatura nacional. Iracema, a virgem dos lábios de mel, mito de fundação do Ceará, do Brasil e da América. Sabemos, no entanto, não existir memória sem esquecimento.

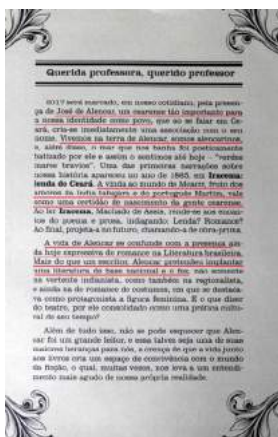


Figura 1: Reprodução da primeira página da agenda distribuída pelo Governo do Estado do Ceará em 2017. grifos meus



A AGENDA E O CALENDÁRIO: DOMINAÇÕES E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

O recado ao lado chegou às professoras e aos professores da rede estadual de ensino do Ceará em 2017. É uma agenda e, na capa, a imagem de José de Alencar. Ao longo da encadernação, informações sobre a vida do escritor e trechos das obras. Nada mais significativo que a lembrança venha em formato de agenda, objeto criado justamente para não nos deixar esquecer. Agenda e calendário caminham juntos na constante tentativa de “controle do tempo”. Como diz Le Goff, “os que controlam o calendário controlam indiretamente o trabalho, o tempo livre e as festas” (LE GOFF, 1994, p. 494).

Em 30 de dezembro de 2011, a ex-prefeita de Fortaleza, Luizianne Lins, sancionou a lei 9884 em que oficializa “a personagem Iracema, criada pelo romancista José de Alencar, como Ícone Cultural do Município de Fortaleza”. O projeto de lei é do vereador Guilherme Sampaio que, ao longo de 2015, foi secretário de Cultura do Estado do Ceará. No artigo 4, lê-se: “Fica instituído e incluído no calendário oficial do Município de Fortaleza o Dia de Iracema, a ser celebrado em 1º de maio, data de nascimento do escritor José de Alencar”, assim a prefeitura estaria autorizada

a promover e apoiar programação especial de eventos comemorativos relacionados às finalidades da presente Lei, durante o mês de maio, a cada ano, com o objetivo de difundir o Ícone Cultural do Município e suas representações e **preservar o patrimônio cultural relacionado à obra e à memória de José de Alencar** (FORTALEZA, 2011 – grifo meu).

Essas duas pequenas ações – a agenda e a data comemorativa – talvez sejam pouco representativas no sentido de popularizar as imagens de Iracema e Alencar. No entanto, considero-as significativas no esforço permanente do Estado em legitimar Iracema e Alencar como elementos importantes para a memória e a cultura do Ceará.

Pierre Bourdieu, em sua série de conferências/cursos, sobre o Estado, destina um pequeno tópico sobre os calendários. E a sua primeira conclusão é que “não se presta tanto atenção ao calendário” (BOURDIEU, 2014, p.34). Por meio do calendário, o Estado constrói suas comemorações de festas cívicas e determina, de certa forma, o que deve ser lembrado, assim, aos poucos, o Estado vai construindo e controlando uma memória coletiva. Ele alerta: o calendário, “essa espécie de compatibilidade do tempo, que supõe tanto o tempo público como uma relação pública com o tempo, é uma invenção mais ou menos recente, que tem a ver com a construção de estruturas estatais” (BOURDIEU, 2014, p.37). O calendário é uma forma do Estado manter a ordem pública.

Para Bourdieu, Estado “é o nome que damos aos princípios ocultos, invisíveis da ordem social, e ao mesmo tempo da dominação tanto física como simbólica assim como da violência física e simbólica” (BOURDIEU, 2014, p.34). É importante perceber que



a teoria de Bourdieu revê a teoria weberiana sobre o Estado e, em vez de, “monopólio da violência legítima”, ele propõe “monopólio da violência simbólica legítima”, “na medida em que o monopólio da violência simbólica é a condição da posse do exercício do monopólio da própria violência física” (BOURDIEU, 2014, p. 30).

Vamos por parte. Em *Economia e Sociedade*, Weber diferencia os conceitos de poder e dominação. O primeiro seria a “probabilidade de impor a própria vontade numa relação social” (WEBER, 2000, p.33), enquanto que o segundo seria a “probabilidade de encontrar obediência a uma ordem de determinado conteúdo, entre determinadas pessoas” (WEBER, 2000, p.33). Em uma nota de rodapé, Weber explica que o conceito de poder é amorfo, podendo qualquer pessoa exercer em determinado momento. Dominação é mais preciso e está ligado “à presença de *alguém* mandando eficazmente em *outros*” (WEBER, 2000, p.33 – grifos do autor). Weber acrescenta, no entanto, existir variações de dominações, entre elas, existe a dominação política que se dá quando uma ordem, dentro de um determinado território geográfico, esteja garantida “de modo contínuo mediante ameaça e aplicação de coação física por parte do quadro administrativo” (WEBER, 2000, p.33). A dominação política se dá por meio do Estado “quando e na medida em que seu quadro administrativo reivindica com êxito o *monopólio legítimo da coação física* para realizar as ordens vigentes” (WEBER, 2000, p.34 – itálico, grifo do autor; negrito, grifo meu). Bourdieu apropria-se de Weber e propõe o conceito de poder simbólico, “que se exerce de maneira tão invisível que até nos esquecemos de sua existência e que aqueles que o sofrem são os primeiros a ignorar sua existência já que ele só se exerce por ignorar sua existência” (WEBER, 2000, p.224).

Em vez de dominação, Bourdieu recorre ao poder, pois não se trata, necessariamente, de uma ação deliberada. Em um texto mais antigo, chamado *Sobre o Poder Simbólico*, Bourdieu busca uma síntese entre a tradição neokhantiana, no qual, vincula Durkheim, que compreende as formas simbólicas a partir de uma construção histórica, arbitrária e socialmente determinadas, na qual “os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...) a integração lógica é a condição da integração moral” (BOURDIEU, 1989, p.10) e a tradição marxista que entende “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 1989, p.10).

O esforço de Bourdieu é mostrar que o poder simbólico exerce uma dominação sem necessariamente passar pela coação física nem pelo controle econômico, embora esteja sob interesse de uma elite política e econômica. Tem-se assim um “sistema simbólico” que cumpre a “função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação” e contribui “para assegurar a dominação de uma classe sobre outra”



(BOURDIEU, 1989, p.11). A esse processo de dominação, Bourdieu chama de violência simbólica. Para compor essa violência, Bourdieu lembra que nesse contexto, existem os “especialistas da produção simbólica” (BOURDIEU, 1989, p.12), responsáveis por difundir “instrumentos de conhecimento arbitrários” constituintes da “realidade social”. A luta simbólica, para Bourdieu, é também uma luta de classe.

Embora o pensamento de Bourdieu seja um tanto quanto ortodoxo, considero de fundamental importância compreender que a noção de violência não se dá apenas por meio de uma coerção física, mas também por mecanismos imperceptíveis. O Estado aqui analisado, acompanhado de seu “especialistas da produção simbólica”, ao impor as lembranças das imagens de Alencar e Iracema produz uma política de memória violenta na qual busca a imposição de que “o povo cearense” é originário de um mito determinante para a sua compreensão no presente.

Voltemos ao texto da lei acima citado. Lá, está escrito: “preservar o patrimônio cultural relacionado à obra e à memória de José de Alencar”. Por que se tem tanto medo de esquecer José de Alencar? O esquecimento seria uma distorção do passado? No seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur apresenta a noção de memória feliz. Ele ressalta que vivemos num momento de “obsessão do passado”, que se dá na posteridade do acontecimento e, assim, “a memória revela-se como uma organização do esquecimento”. O esquecimento, neste caso, funciona como um processo de “lembrança encobridora”, focada principalmente na “exaltação do acontecimento” (RICOEUR, 2007, p. 457). Acontece que, no processo seletivo, alguns acontecimentos ficam de fora das lembranças e podem ser “rapidamente recalçados”. “As comemorações ratificam a lembrança incompleta e seu fundo de esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 458).

Exaltar a imagem de José de Alencar e Iracema pode ter dois entendimentos. Não resta dúvida que Alencar foi um personagem importante na história da literatura brasileira e que, em parte, o seu sucesso se deu por conta da publicação do romance Iracema, dedicado ao Ceará. Diante de um país continental, em que as políticas culturais e econômicas se concentram no eixo sudeste há pelo menos dois séculos e que, como resultado dessa concentração, a noção de nacional muitas vezes se restringe ao sudeste, é compreensível a elite intelectual cearense demonstrar orgulho de ter um conterrâneo na escrita da história nacional.

Por outro lado, o jogo da lembrança de Alencar como um gênio ou profeta esquece de olhar criticamente para o que se produziu em Iracema. Renato Jeanine Ribeiro sintetiza:

o sacrifício de Iracema legitima a ocupação da terra pelo invasor. O romance assim, embora tenha por título da virgem dos lábios de mel, funda, no absoluto de seu amor, a invasão e a conquista da América.



Desloca-se assim o eixo da história do amor de dois jovens, para um quadro mais amplo: o que Martim Soares Moreno efetua é, possuindo, desvirginando, engravidando e de certa forma levando à morte a moça, possuir, desvirginar, engravidar e conquistar sua outra identidade, o continente da América (RIBEIRO, 1998, p. 405).

Essa proposição nos lembra a noção de “memória impedida” apresentada por Ricoeur. O autor, para pensar a memória, recorre ao conceito de trauma de Freud, do qual ele tira algumas lições. Entre elas, a principal é que “o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível” e “porções inteiras do passado reputadas esquecidas e perdas podem voltar” (RICOEUR, 2007, p. 453). Em resumo: “o passado vivenciado é indestrutível” (RICOEUR, 2007, p. 453). Uma outra lição é que “o trabalho de rememoração não se dá sem o trabalho **de luto** pelo qual nos desprendemos dos objetos perdidos do amor e do ódio” (RICOEUR, 453 – grifo meu). As políticas de memória de exaltação de Alencar impedem o exercício do luto diante da violência sofrida por Iracema. Na introdução de seu livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, Judith Butler mostra como os conceitos de vida e luto estão relacionados. Em linhas gerais, os corpos que não têm direito ao luto muitas vezes estão em condições tão vulneráveis que não se conhece sua vida “a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 19). Trata-se de um paradoxo curioso. Não existe luto diante da morte e do sofrimento de Iracema, por não haver o reconhecimento pelo Estado de ser uma narrativa sangrenta e cruel. Diante desse “esquecimento”, o que se percebe é a exaltação de um crime.

DANDO A VOLTA COMPLETA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia primeiro de maio de 1929, a Academia Brasileira de Letras organizou um evento em comemoração ao centenário de nascimento do José de Alencar. A cerimônia contaria com a conferência do acadêmico Afrânio Peixoto. Ele não pode comparecer ao evento, viajava pela Europa, mas deixou o texto pronto, que foi lido pelo colega Fernando de Magalhães. Lá pelas tantas, ouve-se no salão “**Iracema é um livro simbólico. Como é possível ninguém, até agora, tenha atentado que esse nome é anagrama de “América”? que esse poema canta as núpcias da Terra Virgem como o seu Colonizador Branco**” (PEIXOTO, 1977, p. XXXVII – grifos meus). Depois, vem o seguinte trecho:

Se Alencar quis que “Iracema” fosse “América”, a terra americana, não esqueceu no símbolo o colono devassador, o conquistador aventureiro, que **nos trouxe a civilização**, e aqui deixou, **com a herança de seu espírito**, esse Moacir, filho da dor, que é **o primeiro brasileiro, mameluco que vai sofrer a sua mestiçagem**, odiado pelo índio e pelo branco, **mas há de dar o brasileiro definitivo**. Esse poema não é, pois,



apenas o romance lírico da paixão nas terras do Brasil; é o poema épico, **que define as nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente**". (PEIXOTO, 1977, p. XXXVII – grifos meus)

Personagem menos analisado na bibliografia acerca de Iracema, Moacir é consagrado nessa conferência não só como o primeiro mestiço como também é o início da civilização. Pode-se entender, nesse raciocínio, o mestiço como os primeiros passos evolutivos para um país futuro que tem como meta chegar à branquitude do colonizador europeu. Voltemos, então, àquela frase de Roberto Schwarz citada no primeiro tópico deste artigo: “é uma herança colonial pensarmos que estamos sempre atrasados” (SCHWARZ, 2009, p.120). Herança colonial, o elogio à mestiçagem é uma forma de dizer “não somos brancos europeus, estamos atrasados, mas estamos no caminho”. Assim, o discurso da mestiçagem apaga as diferenças étnicas raciais presentes no Brasil. Kabengele Munanga, em seu texto, *Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira*, questiona que o projeto de construção de uma identidade brasileira parte da “cabeça da elite pensante e política” e tem como objetivo “obedecer uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento” (MUNANGA, 2013, p. 446). A tese de Munanga é que, no pacote das heranças coloniais, o Brasil cria a falsa ideia da possibilidade de uma “pureza racial, que biologicamente nunca existiu em nenhum país do mundo” e que “se aplicaria muito menos ainda a um país tão mestiçado como o Brasil” (MUNANGA, 2013, p. 453). Ele explica que, em parte, o equívoco vem a partir da tentativa do Brasil de querer reproduzir o modelo de Estado-nação constituído em alguns países europeus “que passavam a imagem de que havia uma unidade cultural conjugada com a unidade racial” (MUNANGA, 2013, p. 453). Munanga não nega a mestiçagem no Brasil, no entanto, critica o uso político de utilizar essa característica como símbolo da identidade brasileira, sem debater as diferenças.

José de Alencar, sem dúvida, é um dos precursores da ideia de buscar uma narrativa que dê sentido de “nação” para o país, pós-independência. É como se houvesse uma demanda de o Brasil se definir enquanto raça e povo. A “solução” de Alencar é a construção de Moacir, filho de Iracema. Nas lembranças que o Estado faz de Moacir, considera-o o embrião do povo brasileiro. Essa lembrança, essa imposição de memória, mais uma vez é uma demonstração de uma violência simbólica. Celebrar Moacir como o primeiro mestiço e definidor de nossa origem ou como “certidão de nascimento” do povo é – além de romantizar o cruel encontro entre indígenas e colonizadores que resultou em um grande genocídio – negar e apagar a existência de outros povos na composição brasileira como os de origem africana e asiática.

As políticas de memórias estabelecidas em torno do mito de Iracema, portanto, mostram-se violentas em inúmeros aspectos. Exalta-se um crime contra uma mulher e,



de certa forma, o genocídio indígena; elimina da história brasileira a participação dos povos africanos e asiáticos; exalta a imagem do homem branco europeu como exemplo de civilização a ser atingido; reforça a sensação de estarmos sempre atrasados diante da Europa e, por fim, coloca a demanda constante de termos a necessidade de nos definirmos identitariamente como povo.

No entanto, o maior prejuízo dessa política de memória é a ação de uma amnésia comandada que faz esquecer da condição colonial brasileira, como se o debate sobre colonização fosse uma coisa do passado. A política de memória em torno de Iracema cria uma visão de pacificação com o colonizador que nunca nos permitiu viver o luto e nem sequer debater de forma ampla o crime da colonização, sem permitir “uma reapropriação lúcida do passado e da sua carga traumática” (RICOUER, 2007, p. 462).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUTLER, Judith. Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DIÁRIO DO NORDESTE. Roda-gigante deve ficar pronta ainda este ano. Acessado dia 17 de fevereiro de 2018 em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/negocios/roda-gigante-deve-ficar-pronta-ainda-neste-ano-1.1881064>

_____. Orla ganhará roda-gigante, café e heliporto. Acessado dia 17 de fevereiro de 2018 em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/orla-ganhara-roda-gigante-cafe-e-heliporto-1.1813553>

FORTALEZA. Lei Municipal Ordinária nº 9884 de 30 de dezembro de 2011. [Acessado dia 17 de fevereiro de 2018 em: https://leismunicipais.com.br/a/ce/f/fortaleza/lei-ordinaria/2011/989/9884/lei-%20ordinaria-n-9884-2011-oficializa-a-personagem-iracema-como-icone-cultural-do-municipio-de-fortaleza-e-da-outras-providencias-na-forma-que-indica](https://leismunicipais.com.br/a/ce/f/fortaleza/lei-ordinaria/2011/989/9884/lei-%20ordinaria-n-9884-2011-oficializa-a-personagem-iracema-como-icone-cultural-do-municipio-de-fortaleza-e-da-outras-providencias-na-forma-que-indica)

FUNES, E. Negros no Ceará. In: SOUZA, S. (org). *Uma nova história do Ceará*. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

HOBBSWAM, Eric (org.) A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.



LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LINHARES, Paulo. Cidade de Água e Sal: por uma antropologia do litoral Nordeste sem cana e sem açúcar. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013a.

_____. José de Alencar: o profeta e o chocolate: sociologia do pai fundador do campo literário brasileiro. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013b.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2013. P. 444-454

OPOVO. Ceará pode receber roda-gigante feita por arquitetos da London Eye. Acessado dia 17 de fevereiro de 2018 em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/ceara-pode-receber-roda-gigante-feita-por-arquitetos-da-london-eye-de.html>

PEIXOTO, A. José de Alencar. IN: ALENCAR, José. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 7a ed. Rio de Janeiro; Brasília: J. Olympio: INL, 1977. 3v.

RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. IN: FREITAS, C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Universidade São Francisco/Contexto, 1998.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

TRIBUNA DO CEARÁ. Roda Gigante da Praia de Iracema deve ser inaugurada no réveillon de 2018 para 2019. Acessado dia 17 de fevereiro de 2018 em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/cotidiano-2/roda-gigante-da-praia-de-iracema-deve-ser-inaugurada-no-reveillon-de-2018-para-2019/>

XAVIER, Patrícia Pereira. *Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2014.

WEBER, Max. Economia e Sociedade. Vol I. 3ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

ZWEIG, Stefan. Brasil, país do futuro. Sintra: Feitoria dos Livros, s/data.



HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL: A CONCEPÇÃO DA SÉRIE MEMÓRIAS FLUMINENSES

*Paula Borges Bastos*¹
*Rogério Ribeiro Fernandes*²
*Henrique Barreiros Alves*³

RESUMO: Esse artigo aborda a Série Memórias Fluminenses, do Instituto Federal Fluminense, refletindo sobre sua relação com a identidade e cultura regionais. Abordando o conceito de obras raras, indica sua importância para a preservação da memória através da divulgação e publicação. Analisa as obras publicadas e em elaboração pela Série e referencia a salvaguarda da identidade regional por meio de ações conjuntas com bibliotecas e outras iniciativas.

PALAVRAS-CHAVE: Memória coletiva, Livros raros, Identidade social, Regionalismo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense.

1 O INSTITUTO FEDERAL FLUMINENSE E SUA INSERÇÃO NO TERRITÓRIO

O Instituto Federal Fluminense (IFFluminense) é uma Instituição de Ensino Superior (IES), constituído a partir da Lei Nº 11.892/2008 (BRASIL 2008), que atua no âmbito do ensino, pesquisa e extensão, ofertando cursos em diversas modalidades e níveis. Seus *Campi* e Unidade de Formação estão inseridos em cinco das seis mesorregiões do estado do Rio de Janeiro:

1. Norte Fluminense: *campi* Campos-Centro, Campos-Guarus, São João da Barra, Quissamã e Macaé, além do Polo de Inovação;
2. Noroeste Fluminense: *campi* Bom Jesus do Itabapoana, Itaperuna, Santo Antônio de Pádua e Cambuci;
3. Centro Fluminense: Unidade de Formação de Cordeiro;

1 Licenciada em Letras-Literatura, Especialização em Leitura e Produção de Texto, Aperfeiçoamento em Gestão Pública e Agenciamento Cultural, Doutora em Medicina Veterinária. Servidora do Instituto Federal Fluminense.. E-mail: pabastos@iff.edu.br

2 Bacharel em Comunicação Social – UFF; Licenciado em História – UFF; Especialização em História do Brasil – UFF; Mestre em História – UFF; Doutor em Sociologia Política – UENF. Docente do Instituto Federal Fluminense. E-mail: rribeiro@iff.edu.br

3 Especialização em Comunicação em Mídias Digitais – UNESA, Bacharel em Biblioteconomia - UNIRIO, Licenciado e Bacharel em História - UGF. Coordenador da Biblioteca e do Centro de Memória do IFFluminense *campus* Macaé. Servidor do Instituto Federal Fluminense. E-mail: halves@iff.edu.br



4. Baixada Litorânea: *campus* Cabo Frio;
5. Região Metropolitana: *campi* Maricá e Itaboraí.

Essa extensa área de abrangência impõe à Instituição um contínuo refletir sobre sua própria atuação, que ocorre num território tão diversificado e rico em suas características identitárias, culturais e socioeconômicas.

Tomando por base a compreensão de que a noção de território é polissêmica e estabelecida “por grupos sociais a partir de suas identidades e das interações que ocorrem entre si, num determinado tempo histórico”, Silva et al. (2009) destacam a importância de que ao conceito geográfico delimitado por mesorregiões seja “incorporada a concepção de território enquanto construção sociocultural que ocorre em determinado espaço e tempo” para atuação dos Institutos Federais. Nesse sentido, a noção de território que serve – ou, pelo menos, deve servir – como pressuposto para a atuação dos Institutos Federais envolve variáveis tais como: a) o território é algo construído por diversos grupos sociais que nele se encontram inseridos; b) essa construção deve ser entendida como um processo contínuo que resulta das interações de agentes e grupos sociais heterogêneos em sua composição, nos seus interesses e nos seus modos de agir; c) essas interações processuais variam ou se consolidam no tempo e no espaço, elas costumam vir à tona como elementos culturais.

As questões culturais, como não poderiam deixar de ser, encontram-se inseridas dentre as finalidades e características dos Institutos Federais, com destaque para os incisos IV e VIII do art. 6º da Lei 11.892 (BRASIL, 2008), que estipulam para essas instituições as seguintes ações:

IV – orientar sua oferta formativa em benefício da consolidação e fortalecimento dos arranjos produtivos, sociais e culturais locais, identificados com base no mapeamento das potencialidades de desenvolvimento socioeconômico e cultural no âmbito de atuação do Instituto Federal;

[...]

VIII – realizar e estimular a pesquisa aplicada, a produção cultural, o empreendedorismo, o cooperativismo e o desenvolvimento científico e tecnológico.

2 SÉRIE MEMÓRIAS FLUMINENSES E SEU HISTÓRICO

Com a finalidade de compreender justamente esse território no qual está inserido o Instituto Federal Fluminense e assim potencializar o entendimento de sua identidade, bem como potencializar sua atuação educacional dentro de um contexto marcado por especificidades, foi criado, em 2012, o Programa de extensão Centros de Memória. O Programa propôs a criação de um Centro de Memória em cada *campus* ou unidade da



Instituição a partir de um edital baseado na participação espontânea de servidores que se propusessem a elaborar um projeto e compor a equipe.

O objetivo do Programa, desde sua origem, consiste em “compreender o território onde está inserido e compreender sua própria identidade educacional dentro deste contexto” (Bastos; Lopes, 2014). Sua composição foi realizada por meio de Edital da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, através do qual se fazia uma chamada para que cada *campus* da Instituição constituísse um Centro de Memória, a partir da participação espontânea de servidores, que apresentariam seus projetos e composição de equipe. Ao longo dos anos seguintes, o Programa se fortaleceu e, em 2014, deu-se o primeiro passo para a sua consolidação como Programa Institucional (Rabelo, 2017; Bastos, Lopes, 2014).

A opção de constituir um Centro de Memória em cada unidade do IFFluminense é explicada por Bastos; Lopes (2014)

[...] apesar de existir um fio condutor em todos esses Centros de Memória que compõem o Programa do IFFluminense, há uma diversidade de foco que reflete a territorialidade de cada um deles, com a percepção da importância de se levar em consideração as diversas identidades culturais que permeiam a região de atuação do IFFluminense. Isso explica o porquê de, diferentemente da grande maioria das instituições escolares/acadêmicas, em que se institucionaliza um único Centro de Memória, o IFFluminense caminhou para a composição de um Programa integrador de diversos Centros de Memória relacionados ao território.

Observa-se, assim, uma abordagem que vai ao encontro de estudiosos sobre identidade e região, como Bordieu (1989), que destaca a importância das representações dos diversos grupos de um território para a conformação da (s) identidade (s) regional (is).

A reunião dessa diversidade de grupos fica representada na capilaridade da instituição, considerando também, conforme Featherstone (1997 apud BERTOLAZZI, 2008,) que a identidade de um grupo de pessoas esteja fundada em uma localidade específica, um determinado espaço físico com o qual esse conjunto de indivíduos desenvolve associações de caráter simbólico.

Essa multiplicidade se reflete nas diversas abordagens que cada Centro de Memória faz em sua relação com o território, sendo que, em sua grande maioria, o uso da memória oral tem sido um grande eixo norteador para as atividades desenvolvidas pelo Programa (RABELO, 2017; BASTOS; LOPES, 2014).

Apesar de fortemente ancorado na memória oral e na produção audiovisual, a pesquisa em acervo documental não se mostrou menosprezada pelos servidores



que atuavam (e atuam) no Programa⁴ e, neste movimento, muitos se deram conta da precariedade de informações, escritos e pesquisas históricas existentes sobre as regiões abordadas. Nesse trabalho de resgate, foi possível perceber a importância de se trazer à luz algumas obras referenciais para a região, mas que se encontram em grande parte esquecidas, ou mesmo quase desaparecidas.

2.1 NASCIMENTO DA SÉRIE MEMÓRIAS FLUMINENSES

Em 2014 já se encontrava em gestação a publicação de livros voltados para as Memórias Fluminenses pelo IFFluminense:

Novas ações institucionais estão sendo construídas, no sentido de consolidar e avançar com o Programa [Centro de Memórias]. Assim é que está previsto ainda para o ano de 2014 o lançamento da Coleção Memórias Fluminenses pela Editora Essentia, do IFFluminense (BASTOS; LOPES, 2014).

O histórico do caminho para a constituição da Série Memórias Fluminenses está descrito no Memorial da Essentia Editora⁵, quando da composição de um Conselho Editorial da Série Memórias Fluminenses (SMF):

A origem da Série Memórias Fluminenses está relacionada com o Programa Centros de Memória, apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. O Programa Centros de Memória foi iniciado no IFFluminense em 2012, e já no ano de 2013 foi desenvolvida a proposta de se realizar a publicação de “livros referenciais para a história e as identidades culturais no âmbito das regiões de influência do Instituto Federal Fluminense. Sua concepção possui estreito diálogo com o conceito de territorialidade que norteia a missão dos Institutos Federais”, indicação constante em

4 Na página do IFFluminense é possível ter acesso a publicações (<http://portal1.iff.edu.br/extensao-e-cultura/programas/centros-de-memoria/acervo-digital/acervo-digital-1>) e vídeos relacionados com os Centros de Memória (<http://portal1.iff.edu.br/extensao-e-cultura/programas/centros-de-memoria/acervo-digital/acervo-digital-1>). Exemplo de um trabalho de pesquisa com acervo documental pode ser observado no artigo “A construção do Instituto Federal Fluminense *Campus* Macaé e sua relação com a história macaense”, publicado no periódico *Cadernos de Extensão* v.2, 2016, em que os autores utilizam como fonte primária o jornal local de Macaé “O Debate”. (http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/cadernos_de_extensao/article/view/7641)

5 A Essentia Editora integra o IFFluminense, tendo sido criada em 2006 pelo então CEFET Campos. Seu objetivo principal é: “estimular a produção e divulgação de obras de valor científico e cultural que expressem o trabalho de ensino, pesquisa e extensão do próprio Instituto, bem como obras de autores nacionais e estrangeiros que se articulem com a produção acadêmica da Instituição, em todas as suas áreas, no país, por meio da publicação de obras individuais e coletivas, que discutam temas ligados às principais questões nacionais, com enfoque especial naquelas presentes nas regiões na qual está inserida”. Fonte: <http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php> Acesso em: 13 jan. 2018.



documento encaminhado pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura no ano de 2015 à Editora Essentia. A equipe do Programa Centros de Memória ficou incumbida da seleção e digitação dos livros a serem publicados, sendo a meta inicial de publicação de dois livros por ano. Anualmente a equipe se reunia para indicação e seleção dos livros a serem publicados posteriormente, sempre com elaboração de ata. Os recursos para a publicação da Série ficaram por conta da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, que elaborou e montou os processos para a impressão dos volumes 1, 2 e 3. (ESSENTIA EDITORA, 2013).

2.2 CONSELHO EDITORIAL SÉRIE MEMÓRIAS FLUMINENSES

Em 2016 a Essentia Editora, responsável pelas publicações da Série Memórias Fluminenses, instituiu um Conselho Editorial da Série Memórias Fluminenses, composto de um Editor Assistente, Editores Associados e Conselho Editorial Especializado.

Esta organização editorial fortaleceu a Série, e também o Programa dos Centros de Memória, por ser assumida pela Editora como uma linha específica de sua atuação. Tal sistematização conferiu respaldo, apoio e divulgação às ações voltadas à preservação da memória local pela via da bibliografia histórica, somando a expertise da equipe editorial com a pesquisa histórica.

Embora a iniciativa seja um diferencial no âmbito de uma instituição de raiz essencialmente tecnológica, outro desafio que se coloca é garantir a representação de todos os *campi*, estreitando os vínculos com o Programa Centros de Memória, fazendo parte do escopo dos projetos já em execução. Dessa forma, a participação das territorialidades estará garantida, assim como a riqueza cultural inerente.

2.2.3 HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADES CULTURAIS

O Conselho, seguindo a trajetória anteriormente definida, referendou como missão da Série Memórias Fluminenses a “publicação ou republicação de livros referenciais para a história, a memória e as identidades culturais no âmbito das regiões de atuação do Instituto Federal Fluminense, de forma a possibilitar a ampliação do conhecimento e compreensão da territorialidade fluminense”.

A compreensão da existência de identidades culturais diversas no território passa pela compreensão de que

As identidades de regiões, de espaços, estão também associadas às identidades e memórias dos grupos que os ocupam. Inversamente, as identidades dos grupos que ocupam determinados espaços, determinadas regiões, ressemantizam-se a partir da redefinição



das identidades desses espaços e de suas memórias. Portanto, as lutas pelas memórias regionais, pelas memórias espaciais, são também batalhas discursivas em torno da definição e das formas de percepção das identidades desses espaços, tanto quanto dos grupos neles presentes (GRYNSZPAN; PANDOLI, 2007).

Valorizar o território implica ouvir suas vozes atuais, mas também as longínquas no tempo, muitas das quais só se consegue ter acesso mediante os registros escritos, os quais nos foram legados por seus moradores ou viajantes que por ali passaram. Essas vozes distantes, em seu diálogo com o tempo presente, podem ajudar as populações locais a compreenderem e ressignificarem sua contemporaneidade no território pois, como afirma Pinheiro (2001, *apud* RODRIGUES, 2006), “cada livro é um universo restrito de manifestações culturais – originais e acrescentadas”.

Aliado ao critério de territorialidade, o procedimento de avaliação para publicação na Série também leva em consideração edições anteriores raras ou com baixa disponibilidade para o público. Nesse trabalho de resgate, tem sido possível perceber a importância de se trazer a luz algumas obras referenciais para a região, mas que se encontram em grande parte esquecidas ou desaparecidas. Estas últimas enquadram-se, em sua grande maioria, no conceito de “livro raro”, por seu valor cultural, constituídas de pequenas tiragens ou primeiras edições (RODRIGUES, 2006).

3 AS PUBLICAÇÕES DA SÉRIE E SEU FORMATO

A opção pela manutenção da ortografia da época da primeira publicação, bem como a transcrição *ipsis litteris* do conteúdo do livro original, foi a linha definida para a Série, a fim de garantir ao leitor acesso o mais próximo possível de uma transcrição fiel ao texto original. Com essa opção, pretende-se atingir um público formado, principalmente, de estudiosos, pesquisadores e leitores interessados pela cultura e história regional fluminense, que se interessam por uma leitura que remeta o mais próximo da fonte primária, já que esta muitas vezes não é de fácil disponibilidade ao público. A atuação junto a estudantes do Ensino Médio também é vislumbrada, pois a partir do território e a abordagem temática dos livros é possível desenvolver diversas abordagens interdisciplinares.

3.1 Títulos da Série

O primeiro título a ser publicado pela Série, foi *Cyclo Aureo: História do 1º Centenário de Campos*, de Horacio Souza, edição original de 1935. No século XIX, Campos dos Goytacazes abrangia uma área muito mais ampla que seus limites atuais,



sendo conformado, em extensão geográfica, por praticamente todos os municípios que hoje constituem as regiões norte e noroeste fluminense. Dessa forma, a descrição que o autor faz da cidade no período 1835-1935, abordando diversos aspectos de sua configuração, representa também um importante resgate histórico-cultural da região. Outra importância da obra que compõe o volume 1 da Série é simbólico: a impressão da primeira edição foi realizada pela “Escola de Aprendizes Artífices”, exatamente aquela fundada por Nilo Pessanha, em Campos dos Goytacazes, e que deu origem posteriormente ao CEFET-Campos, convertendo-se, adiante, no *Campus Campos-Centro* do Instituto Federal Fluminense, que representa a unidade mais antiga e com maior número de cursos e estudantes do IFFluminense.

O volume 2 da Série, intitulado *Itinerario da Freguezia do Senhor Bom Jesus do Itabapoana à Gruta das Minas do Castello*, foi publicado no ano de 1884, tendo por autor o naturalista mineiro Manoel Basilio Furtado. Considerado um “livro raro”, com apenas uma edição, ao que tudo indica, realizada às custas do próprio autor, depreende-se que as dificuldades para publicação da obra não foram poucas: foi encontrado apenas um exemplar, na cidade natal do autor, e sem as cinco primeiras páginas. Em um minucioso trabalho de pesquisa, foi possível realizar a reconstituição dessas páginas iniciais a partir do Fundo Manoel Basilio Furtado no Arquivo Público Mineiro e de uma publicação seriada do livro no periódico *Itabapoana*, no ano de 1906. O livro traz importantes informações sobre a fauna e flora da região noroeste fluminense e sul capixaba, além de destacar diversos aspectos sociais, culturais e históricos da região na década de 1870.

Os dois primeiros volumes foram lançados conjuntamente, em março de 2016, em Campos dos Goytacazes, após dois anos de intenso trabalho de pesquisa, digitação e trabalho gráfico. Posteriormente, o volume 2 foi lançado no município de Bom Jesus do Itabapoana e também na cidade natal do autor, Rio Novo, em Minas Gerais⁶.

O terceiro volume foi lançado em setembro de 2017, no município de Quissamã⁷. Trata-se do livro *Estudos Agricolas*, de autoria de João José Carneiro da Silva, o Barão

6 Editora faz lançamento de quatro obras, sendo dois livros históricos que narram a vida e a sociedade do final do século XIX e início do século XX, reeditados a partir do projeto “Série Memórias Fluminenses”, do Programa Centros de Memória. Disponível em: <http://portal1.iff.edu.br/eventos/28-03-16-lancamento-de-livros-pela-essentia-editora>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Lançamento da reedição de Livro sobre Bom Jesus escrito em 1875 por Manoel Basílio Furtado. Disponível em <http://espacoculturallucianobastos.blogspot.com.br/2016/04/livro-sobre-bom-jesus-do-itabapoana.html> Acesso em: 15 jan. 2018.

Livro reeditado de Manoel Basílio Furtado, lançado no ECLB, é apresentado em Rio Novo, MF, cidade natal do autor. Disponível em <http://espacoculturallucianobastos.blogspot.com.br/2016/05/livro-reeditado-de-manoel-basilio.html> Acesso em: 15 jan. 2018.

7 *Campus* Quissamã realiza homenagem ao Barão de Monte de Cedro. Disponível em <http://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/quissama/noticias/campus-quissama-realiza-evento-em-homenagem-ao-barao-de-monte-cedro> Acesso em: 15 jan. 2018.



de Monte Cedro, cuja primeira edição foi publicada em dois volumes: o primeiro datado de 1872 e o segundo de 1875. Essa edição original de *Estudos Agrícolas* consta no catálogo de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Com um amplo estudo sobre produção agrícola, focado no cultivo e no beneficiamento de cana de açúcar, na região Norte Fluminense, a obra permite observar os estudos realizados pelo autor na perspectiva de se pensar como manter a economia agrícola em tempos de transformações nas formas de produção e relações de trabalho.

Os próximos volumes encontram-se em fase de elaboração, com breve previsão para lançamento. O volume 4, intitulado *História do Descobrimento e povoação da cidade de São João da Barra e dos Campos dos Goytacazes, antiga capitania da Paraíba do Sul e da causa e origem do levante denominado – dos fidalgos – acontecido em meados do século passado*, de autoria de José Fernando Martins, em 1868, narra, como o próprio título indica, os tempos iniciais da colonização da capitania. O volume 5, por sua vez, destaca uma voz feminina aos fins do século XIX no noroeste fluminense, permitindo detectar, através de suas crônicas, aspectos sociais e culturais da região – trata-se de *Rumorejos do Monte Himalaya*, de Amélia Gomes Azevedo, publicado em 1894.

3.2 DIVULGAÇÃO E RECEPÇÃO: A RELAÇÃO COM AS BIBLIOTECAS

Compreende-se que, além da publicação das obras da Série Memórias Fluminenses, é necessário também se preocupar com a divulgação, distribuição e recepção das obras pelo potencial público leitor. Para isso, o Conselho da Série busca desenvolver estratégias de distribuição, divulgação e recepção das obras, em especial no próprio território com o qual as obras dialogam. Ressalte-se que os livros, por seu caráter educacional, científico e cultural, possuem distribuição gratuita por parte da Essentia Editora, já que se trata de uma produção que se encontra no escopo da IES.

O primeiro e natural movimento é a distribuição da Série para as bibliotecas da região, de forma a que essas possam ampliar seu acervo relacionado com as questões fluminenses. Dentro dessa listagem encontram-se, naturalmente, além das bibliotecas municipais, escolares e de outras instituições histórico-culturais, as bibliotecas das IES da região (dentre as quais estão aquelas inseridas as diversas Unidades do IFFluminense) pois, como afirma Rodrigues (2006), atualmente, além da “missão de prover infraestrutura bibliográfica, documental e informacional para apoiar as atividades acadêmicas”, essas bibliotecas assumem “o papel de centros de referência para estudantes e pesquisadores que buscam conhecer a cultura e a história de determinada localidade”.

Algumas outras ações voltadas para esse fim estão em desenvolvimento, tais como: realização de seminários, mesas redondas e debates a partir dos temas suscitados



pelas obras da Série⁸; fomento à utilização das obras como suporte às ações educativas no ambiente escolar, possibilitando aos estudantes perceberem seu território através de outra mirada, e a partir dessa análise, realizarem observações críticas que permitam avançar para uma reflexão sobre identidade, cultura e território⁹.

3.3 A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA ATRAVÉS DA PUBLICAÇÃO

Considerando a inexistência uma política nacional que venha a determinar quais critérios devem orientar o que pode ser considerado uma obra rara ou não, é importante refletir sobre quais aspectos foram considerados para validação das obras da série publicadas até o momento.

Além dos claros critérios de baixa circulação, territorialidade e valor cultural para a região, há de se refletir sobre a pesquisa bibliográfica que deve ser realizada, visando examinar a importância histórica da obra e de seu autor. Para tanto, deve-se buscar um norte para observar critérios pré-determinados e respaldados à luz da bibliografia especializada, haja vista a já mencionada ausência de política nacional.

Nesse sentido podemos alcançar tal fundamentação, mediante a consulta em fontes de confiabilidade consagradas, como bibliografias especializadas ou instituições voltadas à preservação de acervos de memória. Devemos ainda considerar, conforme acrescenta Pinheiro (2015), que “a escolha da fonte de pesquisa releva a história das literaturas, e é determinada pela natureza, pelo assunto, pelo autor, pelo lugar de publicação e outras características da obra a ser pesquisada”.

A importância desses parâmetros fica ainda mais evidente quando nos damos conta de que a definição de determinada obra para republicação representará o ideário de um determinado corte temporal, considerando aspectos sociais, econômicos e culturais, sendo uma forma de trazer luz às raízes da região, possibilitando o acesso aos conteúdos de criações muitas vezes desconhecidas pela comunidade da própria localidade. Como ressalta Rodrigues (2006)

[...] acervos raros podem, ainda, ser usados como fonte de pesquisa para gerar novas informações, pois informações antigas, transportadas para uma nova geração e inseridas no cotidiano de uma realidade existente no presente, servem de base para a criação de informações futuras.

8 A programação realizada no lançamento do vol. 3 da Série constou de diversas mesas redondas que abordavam a obra e seu contexto (conferir nota de rodapé n.7).

9 Em trabalho integrador sobre a bacia do rio Itabapoana, docentes do IFFluminense *campus* Bom Jesus utilizaram o v.2 da Série como referência bibliográfica para os estudantes. Para o ano de 2018, docentes do *Campus* Bom Jesus pretendem ampliar a abordagem, de forma a realizarem um trabalho interdisciplinar a partir da obra.



Sob a égide da preservação da identidade por intermédio da publicação podemos trazer, às novas gerações, informações sobre sua região e sociedade. E, considerando que tal iniciativa está inserida no escopo de uma instituição que possui missão originária na formação básica, técnico e tecnológica, depreendemos que o primeiro público envolvido no relançamento são os jovens na faixa etária adolescente¹⁰, o que agrega valor à série, podendo, ainda, atingir também um público que, à primeira vista, poderia não acessar tal temática.

Certo de que a salvaguarda por meio da divulgação é um princípio relevante, Carvalho e Fernandes (2006) ainda reforçam que “qualquer ato de conservação de documento raro, por mais simples que seja, deve fazer parte de um compromisso ético com a divulgação, uso e preservação desse mesmo documento ou conjunto de documentos”. Para findar a questão acerca da relação estreita entre preservação e divulgação, os autores ainda destacam que:

Dentre uma tipologia diferenciada de objetos culturais que as sociedades vêm, historicamente, elegendo como dignos de serem preservados está o livro raro. Se, de um lado, instituições, como a Biblioteca Nacional através do PLANOR, e estudiosos do tema (SANT’ANNA, 1996; PINHEIRO, 1990) já vêm, há alguns anos, contribuindo para uma crescente valorização do livro raro no Brasil, como objeto de pesquisa, na prática resta muito a fazer por todo o país, no sentido de identificar, tratar e disponibilizar importantes coleções e acervos, cujo valor científico e cultural, se conhecido e valorizado pela sociedade em geral, poderá se constituir em elemento agregador do processo civilizatório brasileiro. Em outras palavras, é de fundamental importância para o processo de preservação de nossa memória cultural que se avance nos procedimentos de identificação e gestão de um rico acervo de obras raras que se encontra disperso sob a custódia de instituições públicas e privadas como universidades, bibliotecas públicas, arquivos públicos, cartórios, instituições culturais e religiosas, entre outras, em sua maioria enfrentando problemas comuns, que vão de condições físicas inadequadas de armazenamento à falta de pessoal especializado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito ainda se tem a fazer quanto a determinação das obras a serem inseridas na Série, que como a própria nomenclatura da tipologia induz, imagina-se contínua.

10 O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei 8.069, de 1990, define a adolescência como a faixa etária de 12 a 18 anos de idade (artigo 2º).



As pesquisas, tendo como balizadores os fundamentos apontados, deverão nortear o andamento dos trabalhos para o lançamento dos novos volumes, além de estreitar as relações com os Centros de Memória da própria instituição, assim como outras instituições regionais que estejam voltadas a preservação da memória.

As estratégias para a continuidade das ações, em andamento e futuras, estão voltadas para as frentes de: pesquisa para os novos volumes, estratégia de divulgação da Série com fomento e participação em seminários, debates, mídias sociais e mesas redondas, visando a reflexão sobre identidade, cultura e território. Busca, ainda, constituir na instituição, e externamente, parcerias no estabelecimento dessas ações.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Paula Bastos; LOPES, Gustavo Gomes. Política Cultural na Gestão do Instituto Federal Fluminense: experiências e desafios. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA EM CULTURA, 2., 2014, Niterói. [Anais...] Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2014.

BERTOLAZZI, Marco Aurélio. Cultura das Organizações e Identidade Regional. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 32., 2008, Rio de Janeiro, RJ. [Anais...] Rio de Janeiro, RJ: ANPAD, 2008. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EOR-A391.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

BORDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Lei 11.892, de 29 de dezembro de 2008. Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Poder Executivo, Brasília, DF, 30 dez. 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11892.htm>. Acesso em: 09 jan 2018.

CARVALHO, Maria da Conceição; FERNANDES, Cleide. Conservação de Livros Raros: relato de uma experiência pedagógica. **Perspectiva Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 11, n.1, p. 95-101, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a08.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2018.



ESSENTIA EDITORA. Conselho Editorial Série Memórias Fluminenses. **Memorial da Essentia Editora**. Campos dos Goytacazes, RJ, 2013. Disponível em: <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

GRYNSZPAN, Mario; PANDOLFI, Dulce Chave. Memórias de favelas, em favelas; favelas do Rio de Janeiro e direito à memória. In: GOMES, Angela Maria de Castro (Org.). **Direitos e Cidadania: memória, política e cultura**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

PINHEIRO, Ana Virginia. Catalogação de livros raros: proposta de metodologia de formalização de notas especiais para difusão, recuperação e salvaguarda. Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v. 131, p. 185-213, 2011 (Rio de Janeiro, 2014). Lançado em março de 2015.

RABELO Fernanda. O Centro de Memória IFF: Noroeste Fluminense e a difusão da história institucional escolar através de ações de extensão e de pesquisa. In: CARVALHO, Maria Lucia Mendes de (Org.). **Coleções, Acervos e Centros de Memória: memórias e história da educação profissional**. São Paulo: Centro Paula Souza, 2017. p. 120-132.

RODRIGUES, Márcia Carvalho. Como definir e identificar obras raras? Critérios adotados pela Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 35, n. 1, p. 115-121, 2006.

SILVA, Caetana Juracy Resende (Org.). **Institutos Federais: Lei 11.892, de 29/12/2008: Comentários e Reflexões**. Natal, RN: IFRN-Editora, 2009.





Mesa VII

Políticas culturais:
direito à cidade II

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E JOGOS DIGITAIS – O CASO DO ESTADO DA BAHIA

Carmen Lúcia Castro Lima¹
Lynn Rosalina Gama Alves²

RESUMO: Os jogos digitais no Brasil estiveram em um não lugar no que se refere a cultura até início do século XX, quando ações desenvolvidas, em 2003, pelo Ministro da Cultura, iniciou a abertura para que esses artefatos fossem inclusos entre os produtos da economia criativa, assim compreendendo-os como um bem cultural. O presente artigo tem o objetivo de apresentar um panorama da produção de jogos digitais na Bahia e as possibilidades de política pública. Para tanto, serão apresentados os principais marcos da evolução do ecossistema de Games na Bahia. Os resultados desta análise ratificam as necessidades dos segmentos culturais que exigem maior investimento em formação tanto técnica como de gestão dos agentes que atuam na área e a sensibilização dos atores públicos e empresariais privados sobre a importância social e econômica dessa atividade.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, jogos digitais, economia criativa, políticas públicas culturais.

INTRODUÇÃO

Os jogos digitais vêm se constituindo objeto de investigação e produto cultural desde as suas primeiras iniciativas de desenvolvimento no final da década de cinquenta, mas ganham força a partir dos anos oitenta no Brasil, com a chegada do primeiro videogame, o Atari. O Atari foi produzido “meio montado e meio confeccionado em São Paulo” (sic). (CHIADO, 2011, p. 26) e disponível nas lojas em abril de 1980. Trinta e sete anos depois os consoles de videogame e seus jogos para distintas plataformas passaram por um processo de evolução e complexidade exigindo cada vez mais técnicas diferenciadas de produção, mas especialmente equipes com expertises distintas que tenham competência para produzir no coletivo, respeitar a diferença e aprender com ela.

O presente artigo objetiva apresentar e discutir o processo de produção de jogos digitais na Bahia, a luz da economia criativa, apontando as principais dificuldades

1 Mestre em Economia. Doutora em Cultura e Sociedade. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). carmen.lima20@gmail.com

2 Doutora em Educação, Pós-doutora em Jogos eletrônicos e aprendizagem. Professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA) lynnalves@gmail.com



para consolidação desta indústria no estado, bem como possíveis alternativas para esta problemática e perspectivas de políticas públicas. Assim, dividimos o texto em quatro seções e as considerações finais. Na primeira será contextualizada a relação entre a economia criativa e os jogos digitais; posteriormente serão apresentados os marcos que configuraram a emergência do segmento; na terceira seção discute-se o quadro atual e perspectivas para a indústria dos jogos digitais na Bahia; na quarta será apresentado o status das políticas públicas para o segmento de jogos digitais. Por fim, serão feitas as considerações com encaminhamentos para efetivar essa indústria no estado.

ECONOMIA CRIATIVA E OS JOGOS DIGITAIS

Desde o final do século XX, vem se discutindo o conceito de “indústrias criativas” como nova abordagem para o setor cultural. Postula-se que as indústrias criativas ultrapassariam as artes e as indústrias culturais tradicionais para incluir novos e antigos segmentos econômicos, classificando-se, nesta categoria, aqueles voltados para música, audiovisual, radiodifusão, jogos digitais, moda, fotografia, artes cênicas, preservação do patrimônio e outros segmentos que lidam com conteúdos simbólicos (LIMA, 2009).

Deve-se ressaltar que o conceito de Indústria Criativa vem sendo substituído, principalmente no Brasil, pelo de Economia Criativa. As fronteiras da economia criativa seriam mais amplas que as definidas pela indústria criativa, o que traria maior flexibilidade para a formulação de políticas públicas adequadas aos países em desenvolvimento. O termo economia criativa poderia permitir, por exemplo, a elaboração de políticas de apoio a atividades com forte vínculo local, como o artesanato.

Uma das atividades que foram incluídas na economia criativa, como uma conceituação ampliada de segmento cultural, foi a de jogos digitais. Esta se constitui na criação e desenvolvimento de um bem criativo que envolve imagens, sons e símbolos.

De acordo com a UNCTAD (2010), os jogos digitais possuem as mesmas características de um produto cultural, seja em seu sentido antropológico ou funcional, a saber: a) sua produção demanda alguma contribuição da criatividade humana; b) são veículos de mensagens simbólicas para aqueles que os consomem; c) contêm, pelo menos potencialmente, alguma propriedade intelectual.

No processo produtivo de um jogo digital as atividades criativas possuem papel central. A produção utiliza equipes multidisciplinares que englobam programadores de computação, engenheiros de software, artistas, animadores, designers, roteiristas, compositores de música (BNDES – FUSP, 2014). Neste processo, por ter vários profissionais criativos envolvidos, a criatividade e o conteúdo cultural são considerados os insumos principais (ABRAGAMES, 2005)



Os consumidores influenciam bastante o desenvolvimento de jogos digitais quando comunicam suas necessidades e habilidades aos estúdios e publicadoras. Assim, no mercado de jogos digitais, deve-se atender uma demanda específica com a utilização de diferentes modelos de distribuição e a constante inovação tecnológica (ZAMBON; CARVALHO, 2013).

Matus citado por Costa e Goulart (2011) argumenta que o processo de produção social, gerado pelas relações entre os atores sociais, pode ser entendido como um jogo social, no qual os atores utilizam suas estratégias para vencer resistências ou para obter a colaboração do outro.

O segmento de jogos digitais produz significativas externalidades para o conjunto da Economia. Dessa maneira, os processos produtivos e de distribuição “transbordam” para outras atividades, ao promover a inovação tecnológica para os mais diferentes setores da economia: arquitetura e construção civil, publicidade, as áreas de saúde, educação e defesa, treinamento e capacitação (BNDES – FUSP, 2014).

MARCOS DO DESENVOLVIMENTO DO SEGMENTO DOS JOGOS DIGITAIS NA BAHIA³.

A cena de jogos de digitais na Bahia inicia timidamente com a ação de dois grupos de pesquisa. O Grupo de Pesquisa Comunidades Virtuais, vinculado a Universidade do Estado da Bahia e o Interactive Digital Entertainment da Universidade Federal da Bahia, criados em 2002 e 2004 foram responsáveis por representar o estado da Bahia no processo de desenvolvimento de jogos digitais no cenário acadêmico (ALVES, 2015; 2011).

O primeiro grupo vinculado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq a área de Comunicação desde a sua criação teve o objetivo de realizar pesquisas, processos de formação inicial e permanente e o desenvolvimento voltado para distintos cenários de aprendizagem, não apenas escolar, utilizando engines e softwares proprietários, mas disponibilizando gratuitamente seus produtos e códigos. Este grupo se mantém ativo até a publicação deste artigo.

3 Os dados relativos ao histórico da pesquisa e indústria de games na Bahia foram sistematizados pelas coordenadoras do Centro de Pesquisa Comunidades Virtuais que vivenciaram essa história ao longo dos últimos 12 anos, não tendo sido publicados em periódicos, apenas nos relatórios internos do Centro. Acreditamos no valor destes dados não apenas por que contam a história, mas por que foram vividos intensamente pela militância das coordenações do Centro.

Outro relatório produzido por Alves, Lynn; Paz, Tatiana; Rios, Vanessa. para a Rede de Audiovisual da Bahia – segmento Games – Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT, em agosto de 2009, subsidiaram o histórico e contexto aqui apresentado.



Já o segundo grupo, vinculado à área de Computação, teve uma trajetória diferenciada, na medida em que foi pensado e gestado por alunos da UFBA que tinha interesse em desenvolver jogos para entretenimento utilizando softwares livres, a exemplo do Blender, concentrando-se durante um tempo no projeto de desenvolver um engine para jogos. Durante esses treze anos o grupo teve a liderança de três professores e ficou um tempo paralisado, e conseqüentemente desativado do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Há três anos o grupo voltou a atividade, mantendo inclusive um perfil no Facebook e um site com informações do grupo, sendo atualmente coordenado pelo professor Dr. Rodrigo Rocha.

O Comunidades Virtuais e o Indigente foram responsáveis de diferentes formas por iniciar a história dos games na Bahia (especialmente no período de 2005 – 2017), formando novos pesquisadores e profissionais na área. O Comunidades Virtuais atuou de forma mais sistemática nesse processo com a realização de cursos de extensão, de especialização e pesquisas de mestrado e doutorado vinculados aos programas de pós-graduação da UNEB.

Ao longo desse percurso novas empresas foram criadas e fechadas, a exemplo de Rabbit, Gamenyx, mantendo-se a Virtualize, uma empresa criada por egressos da UNEB dos cursos de Sistema de Informação e Design e também ex-membros do Comunidades Virtuais. Esta sobrevivência foi possível, pois a referida empresa não se concentra apenas no desenvolvimento de jogos digitais, mas busca outras alternativas para gerar receitas, a exemplo da produção de softwares para diferentes fins.

O Instituto de Tecnologia e Educação – ITED do SENAI – Lauro de Freitas também se mantém ao longo dos últimos 15 anos, desenvolvendo distintos ambientes interativos, inclusive games para educação profissional.

Nesse contexto, os desenvolvedores independentes que foram emergindo, sentiram a necessidade de se estruturarem como coletivo com o intuito de buscar alternativas que viabilizassem a consolidação da indústria e processos de formação mais voltados para suas demandas e necessidades, dando origem a um coletivo de desenvolvedores independentes que contribuiu para em 29/09/14, ser criada a BIND - Bahia Indie Games Developers que reúne estúdios, desenvolvedores, grupos de pesquisa vinculados as universidades, entusiastas e demais interessados no setor de games do estado com o objetivo de “estimular o crescimento da plataforma no nosso estado e ampliar o conhecimento dos seus membros através de apresentações e discussões sobre os assuntos relacionados à plataforma” .

O referido grupo conta com 227 membros com distintas expertises, a exemplo de:., como roteiristas, sounds games, game designers, game production, desenhistas, artistas, design de games, programadores, especialistas de conteúdo, entre outros que juntos se organizam para fortalecer a indústria na Bahia.



Uma das atividades que vem sendo realizadas na Bahia, inicialmente pela BIND e posteriormente pelo Grupo de Pesquisa Indigente é a GameJam que tem o objetivo de criar um ambiente aberto para que seus membros e demais interessados, possam experimentar metodologias e ferramentas culminando ao final de 48 horas com o desenvolvimento e apresentação dos jogos produzidos, potencializando novas expertises para os profissionais da área .

Em 2015 durante a participação dos membros do BIND no XIV SBGAMES realizando em Teresinha, Piauí no período de 11 a 13/11/15, foi criado o NORDEVS , grupo de desenvolvedores do Nordeste que dentre outros objetivos busca Integrar e fortalecer as redes dos grupos de desenvolvedores dos diversos estados, especialmente no Nordeste, mas infelizmente não logou sucesso.

Estas ações são fundantes para fortalecer o segmento na Bahia e as empresas que iniciaram essa história, a exemplo da Virtualize e do Instituto de Tecnologia e Educação – ITED do SENAI.

Com a aprovação de um projeto no edital da Ancine, o jogo Árida, foi despertado o desejo de integrar os desenvolvedores de animação com os de games, dando origem a GAMA – Associação dos Desenvolvedores de Games e Animação.

Com a inauguração do Parque Tecnológico foi possível agregar estúdios de games, a exemplo da Sinergia, Moovi Estúdios Criativos e Unique.

Retomando o papel do Comunidades Virtuais, na cena dos games na Bahia e no Brasil, o marco inicial foi a CHAMADA PÚBLICA MCT/FINEP/MEC – Jogos Eletrônicos Educacionais – 02/2006, que aprovou treze projetos no Brasil, sendo que três na Bahia (Tríade – Igualdade, Liberdade e Fraternidade – UNEB; Calangos – UEFS, UFBA e Mackenzi; O livro dos sonhos – SENAI-ITED). O desenvolvimento destes jogos possibilitou a formação dos profissionais que atuam na indústria de games na Bahia e inclusive sendo formadores de novos profissionais. A conquista desta chamada foi fundamental para iniciar o processo de formação de profissionais e novos pesquisadores na área, inclusive é importante destacar que estes grupos não tinham nem expertise e nem experiências anteriores de desenvolver tais artefatos culturais.

Nesta caminhada surgiu a necessidade de criar processos de formação sistematizados e novamente com o apoio da FAPESB foi oferecido do curso de especialização em Game Design (2010 – 2011; 2015-2016) ofertado pela UNEB. O Senai – Lauro de Freitas também ofertou o Curso Técnico de Desenvolvimento de Games no período de 2012 – 2013 e iniciou uma nova edição em 2017. É importante ressaltar que muitos dos profissionais formados por estes processos estão em outras cidades brasileiras e fora do Brasil, a exemplo do Canadá.

Além das turmas de especialização o Comunidades Virtuais é responsável pela organização agora bianual do Seminário de Jogos Eletrônicos, Educação e Comunicação



– construindo novas narrativas que está na sua décima segunda edição e ao longo desses percursos reuniu representações governamentais nacionais e locais, pesquisadores nacionais e internacionais, a indústria baiana e os estudantes interessados no tema, criando um espaço para socializar as produções de jogos na Mostra de Games. Além do seminário foi realizado em 2007 o Desenvolvimento de jogos digitais na Bahia - mapeando possibilidades, todas essas ações contaram com o financiamento da FAPESB.

E em 2016 o grupo Comunidades Virtuais agora na condição de Centro de Pesquisa e Desenvolvimento firmou parceria com o SENAC para juntos oferecerem o curso desenvolvimento de games.

Ao longo dos últimos quinze anos o segmento no estado foi sendo estruturado de forma tímida e flutuante. As ações descritas aqui contribuíram para o delineamento do setor de games na Bahia, culminado com a criação da primeira graduação tecnológica em Jogos Digitais na UNEB que teve início em março de 2017, o primeiro curso nesta área em uma universidade pública e que teve sua aprovação, em dezembro de 2015, junto com a Criação do Centro de Pesquisa Comunidades Virtuais.

QUADRO ATUAL E PERSPECTIVAS PARA O SEGMENTO DOS JOGOS DIGITAIS NA BAHIA

O Brasil é apontado como o maior mercado de jogos digitais da América Latina e décimo segundo do mundo, com movimentação estimada de US\$ 1,3 bilhão em 2016 (NEWZOO, 2016) e o quarto no mundo em consumo, com 3,4 milhões de gamers digitais, perdendo apenas para Estados Unidos, Japão e China, segundo a Super Data Research.

Estes dados são responsáveis por estruturar um mercado interno responsável por 35% do total de aproximadamente US\$ 4,5 bilhões da receita gerada pelo setor na América Latina⁴.

Segundo Fleury et. al.(2014b), no entanto, embora os dados do tamanho do mercado interno sejam expressivos e o país possua recursos humanos e competências para desenvolver produtos que atendam boa parcela desse mercado, a indústria brasileira é de baixa expressão no cenário mundial, e seu mercado interno hoje é atendido pela produção internacional.

No relatório do BNDES foi possível diagnosticar que no Brasil no ano de 2013 a produção de jogos para entretenimento se aproximou dos ditos jogos educacionais, situando assim, um filão neste mercado que vem sendo explorado, mas ainda encontra

4 Mercado de Games no Brasil é um mundo de oportunidades. Disponível na URL: <https://www.mundodomarketing.com.br/inteligencia/estudos/374/mercado-de-games-no-brasil-e-um-mundo-de-oportunidades.html> . Acesso 17 Jan. 2018.



problemas para apresentar produtos que sejam considerados de qualidade para os seus jogadores que preferem os jogos voltados para entretenimento (BNDES – FUSP, 2014).

A Bahia está em 10º lugar no cenário nacional, com a presença de apenas 5 empresas do total de 133 mapeadas no país, o que representa um percentual de 3,36% (FLEURY et. al., 2014a). Por outro lado, o estado aparece em primeiro lugar entre a produção universitária de games, com um total de 14 jogos desenvolvidos até então.

O cadastro dos associados da BIND⁵ identifica que, em 2017, existiam 41 empresas que desenvolviam games no estado. Em que pese não ser uma amostra científica, as informações desse coletivo podem fornecer pistas sobre a organização do segmento na Bahia, tais como:

A partir de 2013, houve uma expansão significativa do número de desenvolvedores;

Há um alto grau de informalidade entre os desenvolvedores do coletivo em que 26 grupos, ou seja, 63% não era regularizada;

O conjunto desses estúdios construiu 165 projetos, sendo 117 publicados;

Havia 185 profissionais envolvidos no desenvolvimento dos projetos;

Mesmo com a expansão do setor no estado, ainda não existe cadeia de investimento ou de consumo direto na Bahia. Entre os produtos desenvolvidos pelos integrantes da BIND estão os jogos de publicidade. Outra opção de jogos para empresas são os jogos com conteúdo de treinamento ou educacional. Os desenvolvedores também estão focando no consumidor final, com jogos de entretenimento em que o estúdio pode vender o jogo por inteiro ou peças dentro dele, como “armaduras” para o herói ou moedas virtuais. Há um nicho de mercado pouco explorado, apontado pelo estúdio Alemar Games, que são os games customizados, de desenhos animados (REVISTA B+, 2015)⁶.

Na Bahia, principalmente, os entraves se concentram na pouca oferta de cursos e formação dos profissionais, e também no mercado consumidor local, que aos poucos ainda entende o potencial dos games, seja para a indústria do entretenimento, seja para áreas como a publicidade.

Uma das características do segmento de jogos digitais na Bahia é a produção de jogos no âmbito das Universidades. Atualmente, existem dois cursos de Graduação Tecnológica em Jogos Digitais no estado: a UNIME com ênfase na programação e a UNEB que possui uma abordagem mais sistêmica, ao abordar na sua grade curricular

5 O acesso ao cadastro foi possível por intermédio da liberação dos dados pelos coordenadores Victor Cardoso e Filipe Pereira.

6 Empresas baianas se unem para disputar mercado bilionário de games. Disponível na URL: <http://www.grupobmais.com.br/canal-negocios/empresas-baianas-se-unem-para-disputar-mercado-bilionario-de-games/>. Acesso 13 Out. 2017



programação, roteiro, arte e design de jogos, captação de recursos, gestão. Outras instituições discutem novos cursos: UFRB, UFBA – IHAC, IFBA e IFBaiano.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA OS JOGOS DIGITAIS E POSSIBILIDADES PARA A BAHIA

Zambon e Carvalho (2016) discutem a evolução das políticas culturais para os jogos digitais no Brasil. Estes relatam que apesar de em sua origem terem sido abordados apenas como *software*, os jogos digitais foram se consolidando enquanto produto cultural e criativo, ganhando *status* de audiovisual interativo. Este cenário se modificou a partir de 2003, na gestão do ministro da cultura Gilberto Gil, com a criação do edital JogosBR em 2004, sendo incluídos em 2011 na Lei Rouanet. As políticas culturais passaram a privilegiar os setores audiovisuais emergentes, como os jogos digitais.

Em 2014, surge uma iniciativa importante para o segmento de jogos digitais por parte do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Este publicou a pesquisa, que mostra a situação atual da indústria de jogos digitais no Brasil, aponta suas características, particularidades, necessidades. Além disso, indica medidas de políticas públicas para que o setor possa receber o apoio do banco. O estudo do BNDES foi fundamental para identificar os limites e possibilidades da indústria de games, apontando inclusive os processos de formação profissional e pesquisas existentes, subsidiando novas decisões e mudanças para fortalecer esse segmento no país (BNDES – FUSP, 2014).

Com o mapeamento das empresas que compõem a indústria de jogos e a compreensão de como funciona este mercado no Brasil e no exterior, levando em conta suas peculiaridades e dificuldades, a pesquisa do BNDES propõe cinco objetivos de políticas públicas para o setor no país. Estas são: desenvolver uma indústria brasileira de jogos digitais que seja competitiva e inovadora; capacitar profissionais para criar, gerenciar e operar empresas de games; promover acesso a financiamento que permita crescimento e competitividade das empresas no cenário internacional; gerar ambiente de negócios que permita o crescimento sustentado; e gerar demanda por meio de compras públicas (BNDES – FUSP, 2014).

Como fruto desse estudo, houve a criação do Grupo de Trabalho interministerial para os games. Este tem como proposta discutir e elaborar políticas públicas para os jogos. O seu objetivo é fortalecer o setor de games no Brasil para estimular o desenvolvimento de novos títulos nacionais.

Tais resultados, também, contribuíram para a criação do edital da Agência Nacional de Cinema - ANCINE que tradicionalmente se caracterizava como propostas



voltadas apenas para cinema e vídeo, abriu espaço para jogos digitais, embora em 2018 o atual presidente revogou a inserção dos jogos digitais neste tipo de edital. O referido edital teve na sua primeira versão 123 projetos de jogos eletrônicos para a exploração comercial em consoles, computadores ou dispositivos móveis inscritos, sendo premiados 24 e um deles foi Árida, jogo da empresa AOCA que está incubada no Comunidades Virtuais – UNEB.

Pode-se afirmar que na Bahia, também, não há uma política estruturada voltada para o desenvolvimento do segmento de jogos digitais. Entretanto, é possível identificar iniciativas isoladas ao longo dos últimos dez anos.

Em 2010, foi lançado, pela SECULT/BA, o Diagnóstico do Audiovisual da Bahia”. O documento mapeou o desenvolvimento do segmento sob a perspectiva da cadeia de produção baiana. Este considera que o setor do audiovisual contempla a produção de filmes para o cinema, produtos para a televisão, vídeos para propaganda e publicidade, bem como jogos eletrônicos (SECULT, 2010).

Nesse diagnóstico, podem-se destacar algumas informações sobre a dinâmica do setor de jogos eletrônicos na Bahia, com base nas entrevistas de atores selecionados. Os entrevistados citaram como principais entraves a contratação de mão-de-obra e a qualidade dos laboratórios. Além disso, eles identificaram o preço, a qualidade, o atendimento, a localização e o domínio de tecnologias específicas como principais pontos fortes e a baixa capacidade de investimento, de produção e de comercialização como os pontos fracos mais relevantes (SECULT, 2010).

Sobre políticas públicas, os entrevistados informaram que desconheciam qualquer tipo de ação no âmbito municipal para o segmento de jogos digitais. Por outro lado, afirmaram conhecer e avaliaram como positivas as políticas federais com foco nos games. As principais demandas relacionadas a essas políticas foram o estímulo a parcerias com grandes desenvolvedores de jogos no Brasil e no exterior, incentivos fiscais, linhas de crédito e de financiamento para a aquisição de equipamentos e de softwares de apoio e ainda a implementação de políticas relacionadas à promoção de eventos e à criação de mecanismos de financiamento específicos para a área de jogos eletrônicos (SECULT, 2010).

Em 2011, a FAPESB criou o Comitê Gestor do Projeto Game Cluster. O projeto visava à criação de um polo de excelência de Games e animação 3D na Bahia. Este comitê surgiu a partir da articulação e da criação de um termo de cooperação técnica entre FAPESB, SICM (Secretaria da Indústria, Comércio e Mineração) e SECTI (Secretaria da Ciência, Tecnologia e Inovação). Além desses, havia a participação de representantes da Secretaria da Cultura e dos desenvolvedores do estado da Bahia. Contudo, os interesses distintos e os níveis diferenciados de envolvimento com o propósito do



projeto, dificultaram a concretização dos objetivos e efetivamente o recurso nunca foi recebido apesar dos projetos terem sido aprovados nos editais.⁷

Em que pese à descontinuidade de iniciativas de políticas públicas, merece destaque o papel da FAPESB no processo de consolidação dos grupos de pesquisa que desenvolvem jogos digitais, bem como o fortalecimento da pequena indústria, a exemplo da Sinergia que ganharam mais de um edital para financiar a produção de jogos. Este reconhecimento foi indicado também no Relatório do BNDES que indica a FAPESB como a fundação de amparo a pesquisa que mais financiou projetos para desenvolvimento destes artefatos culturais. Outro ponto positivo para Bahia, foi o reconhecimento neste mesmo relatório do Comunidades Virtuais da UNEB como o grupo dentro de uma instituição de ensino e pesquisa que mais produziu jogos.

É importante ressaltar que outras agências de fomento como FINEP, CAPES e CNPq, assim como os financiamentos da Secretaria de Educação do Estado da Bahia e os dois editais de Cultura Digital da SECULT/BA, impulsionaram o desenvolvimento de grupos de desenvolvedores. Destacando-se o Comunidades Virtuais que no período de 2005 a 2015, produziu 12 jogos, sendo que dois deles para o Polo Petroquímico em 2008 quando completou 30 anos.

Para consolidação do setor de jogos digitais se faz necessário que essas iniciativas isoladas se tornem uma política pública estruturante da indústria, que passaria por investir na pesquisa e nos processos de formação inicial e permanente; consolidar os cursos de graduação tecnológica em Jogos Digitais; realizar um diagnóstico sobre o mercado de jogos digitais na Bahia; intensificar a profissionalização dos estúdios nos aspectos gerenciais e comerciais e aumentar a presença das empresas desenvolvedoras de jogos digitais no Parque Tecnológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Bahia, o potencial de desenvolvimento econômico a partir da cultura é inegável, já que o estado é culturalmente diverso, possui produção cultural relevante em diversas linguagens e conta com um número significativo de profissionais ocupados no setor. A transformação desse potencial em resultados concretos, no entanto, esbarra em entraves que envolvem não apenas características do mercado, barreiras institucionais, problemas com distribuição e demanda, mas também a postura dos agentes produtivos perante o panorama atual. Talvez o obstáculo mais significativo resida na resistência dos agentes públicos e empresários em reconhecer a relevância econômica do setor

7 Ressaltamos que as autoras deste artigo tiveram envolvimento direto com o histórico e ações registrados aqui.



cultural/criativo. Em síntese, não há, ainda, a vontade política necessária para avançar com a agenda da economia criativa na Bahia.

É fundamental articular e unir esforços entre as instituições de ensino e pesquisa responsáveis pelos processos de formação que são essenciais para que a indústria se profissionalize; com a indústria atendendo e escutando suas necessidades e demandas, buscando propor processos formativos e ações que contribuam de forma efetiva para os profissionais que já estão no mercado, mas também para aqueles que têm o desejo de se inserir nele. A indústria, a academia e as representações coletivas, a exemplo do BIND, juntas podem criar estratégias para pressionar as instâncias públicas no sentido de criar políticas e programas que viabilizem a consolidação da indústria de games na Bahia.

Este artigo teve a intenção de sistematizar e socializar o percurso que vem sendo construído por pesquisadores, profissionais e instâncias públicas para fortalecer o segmento de games na Bahia, contribuindo para o registro e memória desta história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAGAMES. (Associação Brasileira de Desenvolvedoras de Jogos Eletrônicos) *A Indústria de desenvolvimento de jogos eletrônicos no Brasil*. Relatório de Pesquisa, 2005. Disponível em: <http://www.abragames.org/downloads.html>. Acessado em: set. 2015.

ALVES, L. R. G.. Brazil. In: Mark J. P. Wolf. (Org.). *Video Games Around the World*. 1ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015, v. 1, p. 87-104.

ALVES, L. R. G.. *Games studies: mapeando as pesquisas na área de games no Brasil*. In: César Steffen e Mônica Elisa Dias Pons. (Org.). *Tecnologia. Pra quê? Os dispositivos tecnológicos de comunicação e seu impacto no cotidiano*. 1ed. Porto Alegre: Armazen Digital, 2011, v. 1, p. 30-45.

BATTAIOLA, André Luiz. *Jogos por Computador - Histórico, Relevância Tecnológica e Mercadológica, Tendências e Técnicas de Implementação*. In: XIX Jornada de Atualização em Informática do XIX Congresso Nacional da SBC, 2000, Curitiba, PR. *Anais da XIX Jornada de Atualização em Informática*, 2000. v. 2. p. 83-122.

BNDES – FUSP. - *Relatório Final Mapeamento da Indústria Brasileira e Global de Jogos Digitais*. Grupo de Estudo e Desenvolvimento da Indústria de Games, Núcleo de Política e Gestão Tecnológica USP, fev./2014. Disponível em: www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/seminario/seminario_mapeamento_industria_games042014_Relatorio_Final.pdf>. Acesso em 30 maio. 2015.



CHIADO, Marcus Vinicius Garrett. *1983: o ano dos videogames no Brasil*. São Paulo: 2011.

COSTA, C. F.; GOULART, S. O jogo social e a produção de acontecimentos no território: o caso da Rede Arroeiras do Sul. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 9, n. 4, p. 998-1014, 2011.

CUNNINGHAM, Stuart. *The evolving creative industries: From original assumptions to contemporary interpretations*, 2003. Disponível em: <http://www.creativeindustries.qut.com/research/cirac/documents/THE_EVOLVING_CREATIVE_INDUSTRIES.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2007.

FLEURY, Afonso; SAKUDA, Luiz Ojima, CORDEIRO, José H. D. *I Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais, com Vocabulário Técnico sobre a IBJD – Pesquisa do GEDIGames, NPGT, Escola Politécnica, USP, para o BNDES*, 2014a

FLEURY, Afonso; NAKANO, Davi; CORDEIRO, J. H. D. O. *Mapeamento da indústria brasileira e global de jogos digitais*. São Paulo: GEDIGames/USP, 2014b.

LIMA, Carmen Lucia Castro. *Redes sociais e aglomerações produtivas culturais: proposição de método de pesquisa e aplicação ao caso da produção de filmes em Salvador*. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Tese de Doutorado (Poscultura). Salvador-Ba, 2009.

LUCCHESI, Fabiano; RIBEIRO, Bruno. *Conceituação de jogos digitais*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.dca.fee.unicamp.br/~martino/disciplinas/ia369/trabalhos/t1g3.pdf>>. Acesso em: 26ago. 2014

MARTES, A. C. B.; GONÇALVES, S. ; NASCIMENTO, Maurício Reinert Do ; AUGUSTO, Paulo Otavio Mussi ; BULGACOV, S. . Apresentação: Fórum - Redes Sociais e Interorganizacionais. *RAE. Revista de Administração de Empresas*, v. 46, p. 10-15, 2006.

NEWZOO GAMES. *Free 2016 Global Games Market Report. Junho de 2016*. Disponível em: <<https://newzoo.com/insights/articles/global-games-market-reaches-99-6-billion-2016-mobile-generating-37/>> Acesso em 10/09/2016.

OLIVEIRA, Pedro Kanopf. *Uma investigação sobre o mercado de games à luz da Economia Criativa*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Econômicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

REVISTA [B+]. *Empresas baianas se unem para disputar mercado bilionário de games*. Edição 29. Abril de 2015.



SCHUYTEMA, Paul. Design de games – uma abordagem prática. São Paulo, Cengage Learning, 2008

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Boletim do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas: *O panorama e a evolução do mercado de “Games” no Brasil*. Brasil, 2012. Disponível em: <[http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/9d1a01803afb08188249685444987b01/\\$File/4287.pdf](http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/9d1a01803afb08188249685444987b01/$File/4287.pdf)>. Acesso em 22 jun. 2014.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULT). *Economia do Audiovisual na Bahia e no Brasil: estudos e reflexões*. 5ed. Salvador, 2010.

ROCHA, Leonardo Lucas Rodrigues. *A indústria criativa de games no Brasil*. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Ciências Econômicas) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124345>>. Acesso em set. 2015.

UNCTAD; Creative Economy Report 2010 – *Creative Economy: A Feasible Development Option*. UN, 2010. Disponível em: <http://unctad.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf>. Acesso em jun. 2013.

ZAGALO, Nelson.; DÉDA, Talita. *As funcionalidades dos Social Games integrados as Redes Sociais*. Videojogos, 2010. Aveiro - Pt. Disponível na URL: http://gaips.inesc-id.pt/videojogos2010/actas/Actas_Videojogos2010_files/VJ2010-FP_P_11-20.pdf. Acesso 26 Mai. 2017.

ZAMBON, P. S.; CARVALHO, J. M. Origem e evolução das políticas culturais para jogos digitais no Brasil. In: VII Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2016, Rio de Janeiro-RJ. *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*, 2016.

ZAMBON, P. S.; CARVALHO, J. M. . Reflexões para uma abordagem de games enquanto indústria criativa. In: *XII Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital*, 2013, São Paulo. Proceedings do XII Simpósio Brasileiro de Jogos e Entretenimento Digital (SBGames 2013), 2013.

ZENI, Thales Cassiano. *Economia criativa: uma análise do mercado de games nacional e internacional*. 2014. 40 f. Monografia (Bacharel em Ciências Econômicas). Curso de Ciências Econômicas. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2014.



CIDADE CONTÍNUA|OCUPADA: ESPAÇO PÚBLICO, INTERVENÇÕES URBANAS E LÓGICA TRANSCULTURAL DIGITAL EM TERRITÓRIOS DESCONTÍNUOS

Dinah Papi Guimaraens ¹

João Batista da Silva Porto Júnior ²

Marina Vasconcellos de Carvalho ³

RESUMO: Redes virtuais criam um *universo digital real* e produzem uma imagem estético-cultural no Rio de Janeiro ocupado, em 2017-2018, pelas forças militares da Garantia da Lei e da Ordem (GLO). O espaço participativo urbano, - definido pela atuação de uma nova classe média articulada por redes virtuais e pelo conhecimento conjunto de acadêmicos, artistas, *hackers* e ativistas -, estabelece uma linguagem de cidadania criada pelo multifacetado mundo dos *bens comuns* nos movimentos participativos de rua. Ocorre o estabelecimento de uma cadeia produtiva de produtos e eventos que indicam uma *nova economia criativa da cultura carioca* na Cidade Contínua|Ocupada. Busca esta investigação identificar visualmente, através de uma *cartografia sensível* (CARERI, 2013) com uma documentação gráfico-fotográfica, bem como analisar criticamente as *marcas urbanas* impressas no espaço público participativo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço Público, Lógica Transcultural Digital.

INTRODUÇÃO

Comunicação de pesquisa sênior, ora em andamento, pelo Laboratório da Paisagem e do Lugar-LAPALU do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo-PPGAU da Universidade Federal Fluminense-UFF. Busca esta investigação identificar visualmente, através de uma *cartografia sensível* (CARERI, 2013) com documentação gráfico-fotográfica, bem como analisar criticamente as *marcas urbanas* impressas no novo espaço público participativo das cidades brasileiras. Este espaço público é

1 Pós-Doutora em Antropologia, University of New Mexico, E.U.A.; Doutora em Antropologia Social, PPGAS-Museu Nacional-UFRJ; Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo-PPGAU, Escola de Arquitetura e Urbanismo-EAU, Universidade Federal Fluminense-UFF. dinah.papi@gmail.com

2 Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFF; Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFF. Professor da Universidade Estácio de Sá (UNESA). jbporto@gmail.com

3 Doutoranda em Urbanismo na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFF. marina.ciadesign@gmail.com



definido por uma atuação sociopolítica, articulada por redes virtuais, que permite o exercício da democracia e da cidadania através de uma cadeia produtiva de eventos que revelam a existência de uma *nova economia criativa da cultura carioca* na Cidade Contínua|Ocupada.



1. Universo Digital Transcultural. Shanghai, China. Foto: Dinah Guimaraens, 2010.

Visa o projeto expressar através de um website interativo, em *tempo real*, o conhecimento conjunto de acadêmicos, artistas, *hackers* e ativistas sobre os movimentos de rua, no sentido de estabelecer uma linguagem capaz de expressar o multifacetado mundo dos *bens comuns* (LAFUENTE, 2012). Quer-se, então, desvendar o espaço participativo urbano definido pela atuação de uma *nova classe média* articulada por redes virtuais que valorizam a diversidade cultural e pelas inevitáveis repercussões políticas decorrentes da ocupação do Rio de Janeiro pelas forças militares da Garantia da Lei e da Ordem (GLO) após o desfile da Escola de Samba Paraíso da Tuiuti, na Sapucaí, onde um carro alegórico apresentou uma fantasia de destaque de um Presidente-Vampiro caracterizando Michel Temer no carnaval de 2018.

Dentro de uma lógica *transcultural* (GUIMARAENS, 2016) relacionada às transformações ocorridas na junção de culturas distintas, se estende o alcance do saber acadêmico em arquitetura e urbanismo, ampliando a discussão para o campo da filosofia, da antropologia e das tecnologias digitais, de forma a encontrar soluções viáveis para o impasse de megacidades brasileiras e latino-americanas quanto à ocupação do espaço público.



Buscando garantir a qualidade da vida urbana, o contexto e seu entorno devem derivar de elementos geográficos, culturais, econômicos e políticos para definir as requeridas intervenções urbanas. Tais intervenções, por sua vez, logram estabelecer novas situações e novos cenários desenhados por bairros, quadras, conexões, marcos, volumes, massas, ritmos, tipologias, densidades, alturas e estruturas de espaços públicos e privados na cidade de fluxos e mobilidade atual.

A qualidade de vida urbana carioca se encontra ameaçada pela onda de violência exacerbada ora vigente em favelas da zona sul como Rocinha, Pavão-Pavãozinho e Chapéu Mangueira e em comunidades de subúrbios e da zona oeste como Jacarezinho, Morro do Boréu, Complexo do Alemão, Vila Kennedy e Complexo da Maré. A falência de um modelo neoliberal de poder público que entende a cultura somente como “comoditização” (BRANDT, 2003, p. 3) parece ser um dos responsáveis por tal violência, indicando uma dimensão de dominação e manipulação que se expressa na cidade contemporânea.

Será que a superação de desigualdades estruturais da sociedade do capitalismo tardio (JAMESON, 2004) poderia, em contrapartida, conduzir à adoção da perspectiva dos desprivilegiados que orienta os rumos de um urbanismo comprometido com ideais de justiça social e cidadania participativa? Ou será que uma Cidade Desigual se afirma cada vez mais, em meio à própria violência tantas vezes recrudescida pela tentativa frustrada do poder público em contê-la através de forças policiais e militares, no caso carioca? É o que parece indicar, infelizmente, o assassinato da Vereadora Marielli Franco em 14/03/2018, ocasionando um amplo movimento popular de rua de repúdio contra o poder público e a repressão policial que foi deflagrado pelas mídias virtuais em tempo real na Cidade Contínua|Ocupada.





Revista para a divulgação de eventos da nova capital.
Belo Horizonte, Editores Bloch S/A, 1956.

ESTADO DA ARTE

Brasília, como cidade modernista ocupada pelo poder oficial burocrático, revela em seu projeto do Plano Piloto uma forma antropomórfica com a própria sociedade brasileira, vista a partir do instrumental crítico foucaultiano da arqueologia do saber (FOUCAULT, 2002) e da oposição entre espaço liso (nômade) e espaço estriado (sedentário) que define um modelo tecnológico como paradigma platônico da ciência “régia” ou da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 179-181).

Como modelo arquitetônico panóptico composto por espaços lisos-estriados, Brasília foi ocupada por sindicatos, estudantes e forças populares em 24/05/2017, ocasionando a depredação de vários ministérios públicos e desaguando na tomada da cidade por tropas federais liberadas pelo Ministro da Defesa, Coronel Raul Jungmann, por solicitação expressa da Presidência da República, a qual foi publicada no Diário Oficial da União ao ser declarado um estado de emergência na capital federal brasileira.

Lógicas projetuais do desenho urbano surgem, assim, como responsáveis pelo estabelecimento de espaços de exclusão socioeconômica e de esquemas disciplinares de vigilância e de controle público-privado nas megacidades brasileiras. Esta ocupação da capital federal se junta à violência cotidiana carioca, contrapondo o projeto moderno da



capital, com seus espaços de poder e de atualização de uma suposta cidadania à ocupação do Rio de Janeiro pelas Forças Armadas desde 2017.

Apesar de tal intervenção de segurança pública, o espaço urbano carioca foi depredado por hordas de arruaceiros que orquestraram, durante o carnaval de 2018, em uma onda de violência quase incontrolável em arrastões gravados por câmeras de celulares em tempo real. Esses vândalos estavam armados com pedaços de pau e porretes que foram arremessados contra turistas e moradores de Copacabana e Ipanema, além da ocorrência de um assalto contra um supermercado no Leblon e da impossibilidade parcial de funcionamento do Aeroporto Santos Dumont devido a um bloco carnavalesco que invadiu sua pista de pouso.

A arquitetura modernista de Niemeyer é encarada sob a ótica da ocupação pela turba ignara dos miseráveis da nação, revelando que o sonho igualitário de uma cidade socialista foi para o brejo e a força exercida pelo patronato político de uma elite burocrática descrita por Faoro (1984) não poderia se esconder dentro de espaços contingentes anteriormente inexpugnáveis. A partir da oposição entre verdade e política discutida por Arendt (1995), se poderia contextualizar, eventualmente, a força federal policial e a truculência contra mascarados lumpenproletariat que foram reveladas, em tempo real, pela mídia digital na ocupação de Brasília e na atual intervenção no Rio de Janeiro por tropas militares federais?

O novo espaço público das megacidades brasileiras, agora politizado e estetizado, decorre principalmente do crescimento acelerado de tecnologias comunicacionais e da cultura midiática responsável pela transnacionalização das culturas, deslocamentos, contradições e desenhos urbanos móveis de uma heterogeneidade pluritemporal e espacial a partir de meados dos anos 1990. Desde junho de 2013, eclodiram forças coletivas divulgadas pelas redes sociais brasileiras indicando que, como sugeriu Lévy (1996), o espaço virtual é um espaço real.

Eis aqui algumas questões fundamentais: Como as redes virtuais criam um mundo digital real e produzem uma nova imagem política e estética no Brasil urbano contemporâneo? Como esta nova cidade participativa define um mercado de bens culturais virtuais entendido como fator primordial de desenvolvimento político-social?

À guisa de reflexão crítica, se relativiza o Novo Urbanismo do final dos anos 1980, o qual visava reintegrar os componentes da vida moderna – habitação, local de trabalho, fazer compras e recreação – em bairros compactos de uso misto adaptados aos pedestres e unidos por sistemas de tráfego. Constata-se que ocorreu um esgotamento da alternativa de planejamento referenciada aos suburbs como forma de assentamento



de baixa densidade típico de grandes cidades americanas, usualmente elitizados por congregar escritórios e moradias unifamiliares, complexos de apartamento e shopping centers dependentes do acesso pelo carro. Esteticamente, este modelo urbano se filiou ao pós-modernismo (GHIRARDO, 1996), tendo se voltado para um planejamento físico-territorial que acabou por conduzir a uma participação popular limitada devido aos problemas decorrentes do binômio modernização com sustentabilidade ecológica das cidades por ele preconizado.

Como resultado da crítica a um urbanismo baseado na mobilidade automotiva dependente aplicado ao espaço público das Cidades Contínuas|Ocupadas atuais, o Pós-Ambientalismo do século XXI enfatiza não mais aquela Cidade do Futuro preconizada na Carta de Atenas, mas sim a Cidade do Presente com seus defeitos e contradições que busca gerenciar sua crise permanente baseando-se na diversidade cultural através de critérios como:

- 1) Refuncionalização Urbana baseada em princípios de Economia Criativa que preveem a reestruturação de espaços públicos a partir de iniciativas populares de produção e consumo sociocultural;
- 2) Grandes Transformações por Meio de Microestruturas baseadas em economias domésticas e na vida cotidiana que elege espaços públicos em baldios|vazios da cidade, criando jardins, hortas e muros verdes como atividades de agricultura familiar urbana;
- 3) Cidade como Favela High-Tech que evita soluções rígidas e definitivas e que permite aos espaços públicos serem retransformados para acomodar novas atividades, considerando a liberalização integral do sistema urbano como um valor positivo;
- 4) Cidade como Computador Pessoal a Cada Vinte Metros Quadrados que muda de função em tempo real e hospeda qualquer tipo de atividade em qualquer lugar como os fluxos e as redes virtuais, evitando tipologias especializadas, instalações rígidas e identificação entre forma e função;
- 5) Hospitalidade Cósmica menos antropocêntrica e mais aberta à biodiversidade;
- 6) Modelos Fracos de Urbanização que criam liminares entre cidade e campo com territórios híbridos, meio urbanos-meio agrícolas, perímetros permeáveis entre o público e o privado e territórios produtivos descontínuos (DOHERTY, 2014, p. 110-111).

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Como este novo modelo de microplanejamento urbano participativo se encontra expresso na cartografia dos movimentos de rua brasileiros? Enquanto instrumental teórico de avaliação da eficácia de políticas públicas e privadas de intervenções urbanas,



se emprega aqui o conceito de planejamento comunicativo | colaborativo (HABERMAS, 2003, 2010), definido como um poder criador de consenso da conversação argumental.

A racionalidade instrumental deriva da ação estratégica (HABERMAS, 2010, p.150) orientada para a busca de eficiência que contém, em si, uma dimensão de dominação e manipulação. Já a racionalidade comunicativa pode ser orientada para a busca do entendimento comunicacional (communicative planning). Apesar do fato de que a gestão urbana progressista precisa ser “um governo para todos”, o reconhecimento das desigualdades estruturais como principal característica da sociedade capitalista deve conduzir à adoção de uma perspectiva dos desprivilegiados que pode coadunar os rumos de um urbanismo comprometido com ideais de justiça social. Na sociedade digital do capitalismo tardio a vida social, antropologizada, se torna cultura e a densificação das dimensões teatrais e rituais da política fazem com que esta passe a constituir uma cena fundamental da vida pública (MARTIN-BARBERO, 2008).

O neoconservadorismo internacional da sociedade contemporânea visa conduzir ao deslocamento de competências parlamentares estatais para zonas cinzentas neocorporativas da iniciativa privada, levando à diminuição da legitimidade do sistema político e fazendo aflorar, em consequência, uma ingovernabilidade e uma inflação de reivindicações decorrentes do desacoplamento entre administração e formação pública da vontade (HABERMAS, 2015).

Tal densificação de dimensões teatrais da política no universo digital parece decorrer da era transestética de estetização hipermoderna dos mercados de consumo que extrapola esferas de produção, alcançando modos de vida, relações com o corpo e o gosto pela moda, espetáculos, música, turismo, patrimônio cultural e decoração da casa, em todas as camadas da sociedade. O regime hiperindividualista de consumo divulgado pela mídia digital é hedonista e emocional, ou estético, levando ao prazer da descoberta, da evasão e da não conformidade aos códigos de representação social convencionais (LIPOVESTSKY & SERROY, 2015).

A estética autorreflexiva que estrutura este consumo hiperindividualista, incentivado pelo universo digital, simboliza um vetor relevante para a afirmação identitária dos indivíduos, conduzindo-os, em tempo real, à participação política de caráter espetacularizado, reificada pelos meios de comunicação de massa. A lógica projetual modernista de Brasília se opõe àquele modelo neocolonial e neoclássico do centro urbano do Rio de Janeiro a partir de um conceito-forma (TSCHUMI, 2010) que revela o mote desconstrutivista de ler a arquitetura como texto representando, assim, o cerne do pensamento pós-moderno da revolução digital e da possibilidade aberta



pelo computador de converter qualquer informação (texto, som, imagem, vídeo) em linguagem universal (SANTAELLA, 2003).

Nas cidades contemporâneas interligadas por fluxos de redes virtuais, ocorre um deslocamento causado pelas tecnologias digitais, através dos quais as Cidades Contínuas|Ocupadas dos movimentos culturais de ocupação urbana buscam transformar a feitiçaria tecnológica em paixão humana, imaginação e compreensão. Através da atuação da tecnologia da mídia digital e do emprego de amplos gestos teatrais nas manifestações de rua, a presença dos atores nos meios urbanos é assegurada nos palcos dos espaços públicos, neles representando cenas típicas de um grande travesti eletrônico.

O papel sociocultural desempenhado pela Antropologia Social ou Cultural aplicado à Arquitetura e ao Urbanismo enfatiza uma relação de oposição entre a disposição comunal ou local (com sua marca de identificação) e a disposição universal (com a eliminação de possibilidades de identificação de disposições regionais pela lógica universal da empresa, do costume ou da tradição) nas intervenções urbanas que ocorrem, cotidianamente, nas principais capitais brasileiras através de um expressionismo hiperconectado.

Tal realismo doméstico decorre da estetização e da espetacularização dos movimentos urbanos de rua que levam a audiência a vislumbrar um mundo espetacular por detrás das paredes da sala de estar, de um universo que estabelece uma verdadeira experiência interna através do emprego de redes sociais, chats e blogs na vida contemporânea. Enfatiza-se uma desorientação experimentada como parte do processo que incorpora novos elementos de tecnologia interativa em uma performance ao vivo, compondo a atuação de cada dia com segmentos selecionados de clipes improvisados dos atores das cidades contemporâneas, organizados como um coro grego.

A pesquisa online sobre o caso brasileiro logra revelar elementos valiosos sobre a crise institucional da civilização ocidental e sobre o anacronismo da nação em um universo mundial globalizado. A presença de atores anônimos cotidianos pode, igualmente, expressar o fortalecimento de polos intermediários de influência socioeconômica baseados em países periféricos sul-americanos, os quais atuam como zonas de conflito a serem regidas pelo polo dominante europeu e norte-americano, constituindo uma alternativa à fragmentação mundial em estruturas antagônicas, a qual está se tornando cada vez mais profunda sob a prevalência das megaempresas.

A crítica precípua se dirige à pragmática econômica e à dinâmica da comunicação no interior das sociedades industriais avançadas e ao papel dos intelectuais no mundo globalizado no qual, ao invés de estarem comprometidos em construir democracias esclarecidas, se limitam muitas vezes a um conformismo em relação aos seus próprios



atos, os quais podem se revelar, em última instância, destituídos de um sentido político-social (POULAIN, 2001). Em uma postura político-cultural de respeito à diversidade cultural brasileira, em seu “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (1975), o crítico de arte Mário Pedrosa escreve:

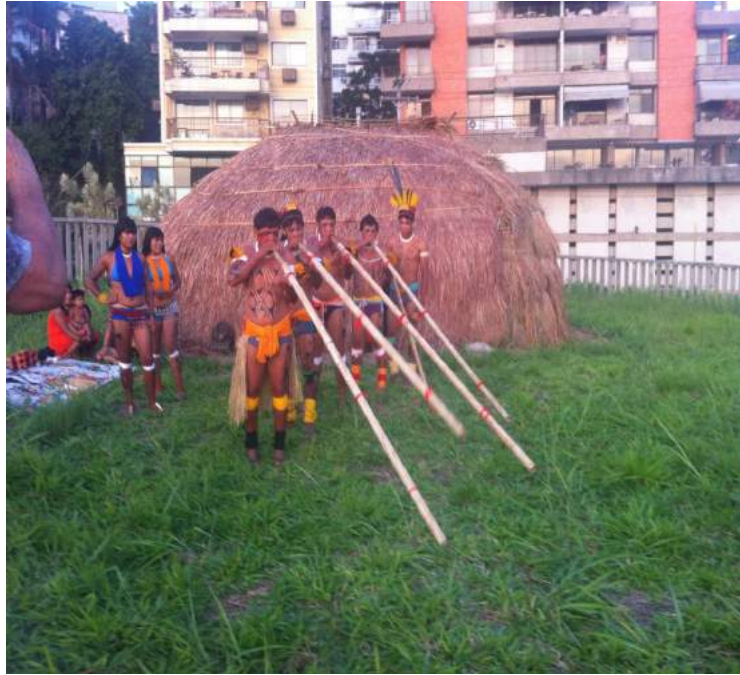
“Em países como o nosso, [resilientes], embora oprimidos e [frequentemente criticados como] subdesenvolvidos no nível da história contemporânea . . . Quando se diz que sua arte é primitiva ou popular é o mesmo que dizer que é futurista”.

As palavras de Pedrosa sugerem que há percepções diferentes sobre o que é considerado valioso na arte, e quem decide que tipo de expressão artística é valiosa e qual não o é. Três anos após as palavras de Pedrosa, o fogo destruiu o Museu de Arte Moderna / MAM-Rio, em 08/07/1978. Este terrível evento representa um momento privilegiado para repensar os papéis estéticos e históricos da instituição museológica no Brasil. Mário lançou, sob os pilotis queimados do MAM-Rio, o Manifesto do Museu das Origens, sugerindo que o museu fosse dividido em cinco módulos: Arte Indígena, Arte Virgem (Museu do Inconsciente), Arte Moderna, Arte Afro-Brasileira e Arte Popular, como uma alternativa histórica à crise vivida pelas vanguardas artísticas no capitalismo tardio.

A exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, com curadoria de Pedrosa após o fogo que destruiu quase completamente as coleções do MAM-Rio, foi projetada para incluir uma oca Yawalapiti do Xingu a ser disposta no espaço expositivo de pé direito duplo do museu. Infelizmente, até mesmo as melhores intenções parecem insuficientes no caso museológico brasileiro quanto à valorização do patrimônio imaterial indígena. Esta oca foi promulgada como uma expressão de que

“arte não é uma coisa artificial, mas ela vem do homem, seja qual for a tecnologia em que ele mora. A tecnologia prepara, mas não cria nada, nem ontem nem hoje... A arte não é crítica. A profissão do intelectual é ser revolucionário...” (Entrevista ao Pasquim, 11/11/1981).





Oca xinguana no Campus da Praia Vermelha-UFF.
Foto: Dinah Guimaraens, 2014.

QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS

PLANEJAMENTO COLABORATIVO: O CAMINHAR URBANO

A pesquisa se baseia no conceito de planejamento comunicativo | colaborativo (HABERMAS, 2010) que representa um instrumental teórico por excelência a ser empregado aos espaços públicos ocupados pelos movimentos de rua. De forma a vislumbrar o novo espaço participativo urbano criado nas cidades de Brasília e Rio de Janeiro, se adota a proposta metodológica de andar à toa (CARERI, 2013, p. 7) ou de caminhar como forma de criar paisagens, indicando um método de intervenção ou de prática estética que resulta em uma cartografia urbana gráfico-visual. Roteiros do Caminhar Urbano buscam, então, definir quais são os espaços eleitos pela mídia digital para serem percorridos, ocupados, interferidos e reproduzidos em imagens gravadas, televisionadas e divulgadas pela internet. Os espaços icônicos urbanos de caráter público podem ser assim resumidos:

Praças (Praças de Pedestres e Três Poderes - espaço aberto na Esplanada dos Ministérios entre o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal (STF) em Brasília versus Praças da Candelária, Cinelândia, XV de Novembro, Tiradentes e Mauá, no Rio de Janeiro);



Avenidas (Esplanada dos Ministérios, em Brasília versus Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, além de outras como a Avenida Rodrigues Alves, próximo à Rodoviária Novo Rio, no centro);

Edifícios (Ministérios e Palácios - Alvorada, Planalto, Itamaraty -, em Brasília versus Prefeitura (Piranhão), Palácio Pedro Ernesto e Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro);

Equipamentos Públicos (Ônibus, Estandes, Bancos, Caixas Eletrônicas, Vitrines de Lojas etc);

Pontes, Autoestradas e Vias Expressas (Trevo Monumental, Eixo Monumental, Plataforma Rodoviária, Eixos Residenciais, em Brasília versus Ponte Rio-Niterói, Avenida Brasil, Via Dutra, Linha Amarela, Linha Vermelha, no Rio de Janeiro).

Tais espaços públicos de ocupação cultural e de participação sociopolítica são vistos segundo seus modelos de design, ocupação e gestão urbana para desvendar novas narrativas e novas normativas de invenção das megacidades brasileiras sob a égide do mundo real virtual das redes sociais inventadas por ninjas, vândalos mascarados, hackers e demais ativistas urbanos, em uma colaboração acadêmica estabelecida com o Centro de Ciências Humanas e Sociais-CSIC e o Laboratório do Pró-Comum do MediaLab-Prado, Madri, Espanha.

MORFOLOGIA URBANA: SINTAXE, MATERIALIDADE E ESPACIALIDADE

A morfologia urbana, como referencial epistemológico para a abordagem das propriedades sociais do espaço e das propriedades espaciais da sociedade, visa revelar propriedades morfológicas locais e globais em espaços e edifícios públicos envolvidos nos movimentos de rua. Tal teoria descritiva indica como esses padrões espaciais carregam em si informação e conteúdo social, através dos quais a forma do espaço público é definida por seus consequentes padrões espaciais. A vida social brasileira é revelada, assim, através de certos tipos de comunidades espaciais e transespaciais, ao lado de formas de solidariedade social que definem os espaços públicos (HOLANDA, 2002).

A tríade conceitual esquemática empregada na análise dos espaços públicos eleitos e demarcados pelos movimentos urbanos de rua pode, então, ser resumida na tríade padrões espaciais > vida espacial > vida social, se diferenciando do primeiro urbanismo modernista de Le Corbusier (2006) ao expressar o papel do urbanista como arquiteto e ao



situar o planejamento urbano em um contexto mais amplo na atualidade. A morfologia urbana (DEL RIO, 1990), baseada no conceito de geografia urbana do meio-ambiente (environment) ou em um comportamento ambiental que antecede os estudos sobre desenho ambiental ou sobre arquitetura de paisagem como paradigma ecológico, indica aqueles dilemas de apreciação **pós-modernos de paisagens simbólicas (MEINIG, D.W., 1979) que aparecem interligadas à produção morfológica do espaço público de Brasília e do Rio de Janeiro.**

Os conflitos urbanos expressam, dessa maneira, uma preocupação com a história do ambiente construído e o emprego de precedentes históricos em design, relacionando passado e presente para falar da interação humana com os artefatos públicos envolvidos na violência urbana que é divulgada através da mídia digital. A questão sociológica pertinente pode ser assim formulada: de quais metáforas alternativas podemos lançar mão para imaginar uma política cultural? A resposta reside na poética da transgressão e nas forças carnavalescas suprimidas pelas elites burguesas em sua retirada da cultura popular e na possibilidade de entrar em contato com domínios sociais baixos ou repulsivos.

O conceito carnavalesco de Bakhtin como metáfora de transformação cultural e simbólica que não é simplesmente metáfora da inversão, define a pureza da inversão do alto e do baixo. No Brasil, este conceito foi transgredido, com o baixo invadindo o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica com o grotesco indicando, de forma inequívoca, a natureza mista e ambivalente de toda vida cultural. (Hall, 2006, p. 211).

Estariamos vivendo um momento de transvalorização cultural em que “a classe que não tem nada a perder senão seus grilhões” derruba a “classe que monopoliza os meios de vida material e mental” (Hall, in op. cit., p. 206)? Os movimentos de rua são provocadores ao romper o isolamento rácio-social que as elites impuseram aos negros e aos mestiços das classes menos abastadas: ao invés de circular tranquilamente, com um comportamento branco típico das classes mais abastadas da população, a identidade periférica de jovens em movimento se revela como produtores de nova forma de política cultural, sem ideologia aparente a não ser aquela de um vandalismo conspícuo.

As metáforas de transformação e a interação entre limites e transgressões nos processos culturais a partir dos estudos da obra literária de Bakhtin, onde a carnavalização assume um papel transgressor preponderante revela que o “Brasil é o país do carnaval”. Resta-nos indagar se somos também o “país da transgressão”, como parecem demonstrar os recentes movimentos de rua que ocupam a mídia virtual. Esses movimentos de rua põem por terra a aparente circulação livre e o espaço aberto que os shoppings centers



proporcionam ao acionar a repressão policial que revela o preconceito racial e a violência dirigida aos perdedores da sociedade consumista brasileira.

O próprio futuro do espaço público participativo das cidades brasileiras está mudando agora de lugar devido às agruras socioeconômicas decorrentes de um mesmo consumo desenfreado que permite o acesso de todos à tecnologia digital e que estabelece uma comunicação virtual, em tempo real, entre pobres e ricos no espaço público brasileiro. Imaginar se o espaço da cidade pode constituir um lugar – não apenas um quadro de vida, mas sim um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada e de indagação sobre o presente e o futuro (Santos, 2000, p. 105) – implica levar em conta o funcionamento desterritorializado da economia e do poder político mundial.

Deve-se levar em conta que a difusão dos espaços de circulação e de consumo de massas, responsável tanto pela mobilidade urbana quanto pelas manifestações “ninja” de rua, compatível com certo anonimato dos não-lugares (Augé, 1992), não impede a formação de microgrupos resistentes em seu seio. Ocorre aqui uma crescente extraterritorialidade de grupos e multidões de indesejáveis, ou dos fora de lugar em campos, centros de trânsito ou guetos. Identidades locais conseguem se enraizar do nada, criando um espaço de reflexões estabelecido pela mídia ninja virtual e de ações entre cidade nua e cidade densa que se mascara, se teatraliza, se pinta, desfila e escreve/ grita slogans de protesto (cf. Agier, 2011, p. 172).



Estética kitsch como carnavalização da sociedade brasileira em Santa Cruz, R.J.

Foto: Lauro Cavalcanti, 1978.



CONCLUSÃO

A investigação busca responder às seguintes questões:

1) Como pensar e projetar o futuro, de maneira a garantir que a realidade urbana possa ser vivida como uma experiência humana, individual e coletiva no que tange ao desenho urbano de espaços públicos, aliados à mobilidade e às novas necessidades habitacionais decorrentes do aumento do consumo nos grandes centros urbanos brasileiros, tendo como foco a atuação de redes digitais de informação que deflagram cotidianamente movimentos sociais e político-econômicos que deixam marcas indeléveis nas Cidades Contínuas|Ocupadas?

2) Como este universo de fluxos digitais pode interferir, positiva ou negativamente, na situação de violência vivida pelas megacidades latino-americanas que conduziu, por exemplo, à necessidade de ocupação forçada das ruas cariocas, em 2017, por cerca de 10.000 militares com tanques e a atual missão de Garantia da Lei e da Ordem (GLO) no Rio de Janeiro por ordem expressa da Presidência da República, implantada em 17/02/2018 decorrendo do esgotamento das forças tradicionais de segurança pública e de situações de grave perturbação da ordem que ocorreram durante o carnaval de 2018?

3) Como a mídia digital narra em tempo real, cotidianamente, as marcas urbanas deixadas pela violência de indivíduos e grupos perdedores do sistema em relação a veículos com o incêndio de ônibus / trens, assaltos de transeuntes, sequestros de carros e a depredação de artefatos públicos?

4) Como a morfologia urbana e os padrões espaciais dos artefatos expressam fenômenos socioeconômicos e político-culturais complexos revelados através dos movimentos de rua no novo espaço das cidades brasileiras determinado pela participação de mídias digitais em tempo real?

5) Qual é o questionamento crítico que a sociedade brasileira deve empreender neste momento de comoção social, tendo como foco o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos e os artigos 13 e 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais que preconizam que toda pessoa pode se expressar, criar e difundir obras na língua que escolher e, em particular, em sua língua materna, além de ter direito a uma educação de qualidade que respeite sua identidade cultural, podendo participar da vida cultural pública com práticas culturais dentro de limites aos direitos humanos e às liberdades democráticas fundamentais? (BRANDT, in op. cit., p. 5).

Parece, finalmente, ser possível responder à questão “**é ainda possível sonhar no século XXI?**” ao investigar de perto uma ânsia sôfrega pela cidadania e pelo dialogismo



cultural revelada pelos movimentos urbanos brasileiros que pode ser assim definida por Calvino (2017, p. 195-197):

Em vez de falar de Berenice, cidade injusta, eu deveria falar de Berenice oculta, a cidade dos justos. Uma outra Berenice injusta, portanto, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices justa e injusta. Dito isto, devo atrair a sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: trata-se do possível despertar – como um violento abrir de janelas – de um amor latente pela justiça (...).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos**. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2011.

ARENDT, Hannah. **Verdade e Política**. Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

AUGÉ, Marc. **Non-lieux. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité**. Paris, Seuil, 1992.

BRANDT, Leonardo (org.). **Políticas Culturais. Vol. 1**. Barueri, S.P., Manole, 2003.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Poética**. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo, Editora 34, 1997.

DEL RIO, Vicente. **Desenho Urbano no Processo de Planejamento**. São Paulo, PINI Editora, 1990.

DOHERTY, Gareth & MOSTAFAVI, Mohsen (edits.) **Urbanismo Ecológico**. São Paulo, Gustavo Gili, 2014.



FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro**. Porto Alegre, Globo, 6ª ed., 2 vols., 1984.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

GUIMARAENS, Dinah (org.). **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: Novas Práticas Contemporâneas**. Niterói, Eduff, 2016.

HABERMAS, Jurgen. **A Nova Obscuridade**. São Paulo, Unesp, 2015.

_____. **Obras Escolhidas. Volume I. Fundamentação Linguística da Sociologia**. Lisboa, Edições 70, 2010.

HALL, Stuart. **Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

HOLANDA, Frederico de. **O Espaço da Exceção**. Brasília, Editora UNB, 2002.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo, Ática, 2004.

LAFUENTE, Antonio. *Los cuatro entornos del procomún - CSIC digital*. 17 Mar 2012. http://digital.csic.es/bitstream/10261/2746/1/cuatro_entornos_procomun.pdf. Acessado em 16/02/2018).

LE CORBUSIER. **Planejamento Urbano**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

LÉVY, Pierre. **O Que é o Virtual?** São Paulo, Editora 34, 1996.

LIPOVESTSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2008.

MEINIG, D.W. (editor) **The Interpretation of Ordinary Landscapes – Geographical Essays**. New York, Oxford, Oxford University Press, 1979.



POULAIN, Jacques. **De l'Homme: Elements d'Anthropobiologie Philosophique du Language**. Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: Das Culturas das Mídias à Cibercultura**. São Paulo, Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **Por uma Globalização: Do Pensamento Único à Consciência Universal**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

TSCHUMI, Bernard. **EVENT-CITIES 4: Concept-Form**. Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 2010.



DISPUTAS DE NARRATIVA NA ERA DA REVOLUÇÃO URBANA: UM ESTUDO SOBRE A CULTURA *HIP-HOP* E FESTAS DE RUA NO ANO DE 2015

Rafael dos Santos Oliveira¹

RESUMO: O artigo em questão visa esmiuçar o processo de organização de festas de rua voltadas para gêneros de música eletrônica e de músicas oriundas da cultura *hip-hop*, como o *funk* carioca em Curitiba e Rio de Janeiro durante 2015. Foi feito um breve histórico de referências tidas pelas organizações desses eventos, como o baile *funk*, de modo a relacionar as festas de rua à conceitos como Direito À Cidade e Revolução Urbana. Nota-se que esses eventos são realizados tanto mediante a prévia comunicação entre organizadores e esfera pública quanto por meio de ocupações e que a mediação entre esses dois grupos passa por outros tipos de enfrentamentos, como o uso de força policial para a impugnação de eventos e o pagamento de taxas como o “arrego”.

PALAVRAS-CHAVE Festas de Rua, Direito À Cidade, Cultura *Funk*, Cultura *Bass*, Produção Cultural

DA SEGREGAÇÃO AO DIREITO À CIDADE: A FESTA DE RUA COMO ESTRATÉGIA

Nas duas últimas décadas do século XX e ao longo do século XXI, é visto que a estética das periferias sofreu uma crescente popularização e culminou em uma renegociação sobre culturas e subculturas que antes foram criminalizadas. Foi este o ocorrido com a cultura *hip-hop* ao longo dos anos 70 e 80, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil e no resto do mundo (HERSCHMANN, 2000). Além disto, no Brasil, um panorama muito similar se traça desde os anos 80 até a atualidade no que diz respeito ao *funk* carioca, em virtude de sua popularização expressiva no campo da música eletrônica (REMEZCLA, 2016). Essa expansão do público, contudo, não se vê ligada à adesão aos discursos políticos que imbuem algumas letras de *funk*. Paralela a esses obstáculos, há a emergência de festas de rua englobando gêneros musicais da cultura *hip-hop*, entre eles o *funk* carioca. A justificativa de pesquisar festas se dá em diversos âmbitos: pessoalmente, já que a ideia de adicionar componentes visuais às festas de rua é algo

1 Mestrando em Arte e Cultura Contemporânea, linha de Processos Artísticos Contemporâneos no PPGARTES/ UERJ: rafsdotol@gmail.com



que me instiga desde 2013; socialmente, uma vez que essas festas são “suscetíveis a contribuir para a compreensão de fazer e de viver a cidade contemporânea” (GRAVARI-BARBAS, 2007, p. 388²).

Outro âmbito pelo qual estuda-se a festa de rua ao longo desse trabalho é sob a indicação de um espaço de subversão. Nesse caso foram estudados os conceitos de heterotopias, termo exposto pelos teóricos Michel Foucault (2009) e Henri Lefèbvre (1999). Apesar de heterotopia ter definições diferentes em cada um dos autores, há aproximações plausíveis que confluem na constatação de um “outro lugar”, espaços de alteridade, ou, “espaços sociais de possibilidade onde ‘algo diferente’ não é só possível, mas fundacional para a definição de trajetórias revolucionárias” (HARVEY, 2012, p. xvii). Luc Gwiadzinski entende heterotopias como ferramentas na adaptação do espaço urbano visando uma cidadania 24 horas. O autor aponta uma série de táticas utilizadas em cidades europeias com o objetivo de “se desenhar novos usos do espaço público” (GWIAZDZINSKI, 2011 p. 351), como as *Nuits Blanches* de Paris, Lyon e Bruxelas e a programação 24 horas excepcional de determinados museus no mundo. A apresentação de Luc Gwiadzinski procura evidenciar também que mudanças na lógica do urbanismo devem ser realizadas para que a cidade contemporânea se produza, respeitando as temporalidades dos indivíduos e minimizando o zoneamento por atividade (GWIAZDZINSKI, 2014).

Já Gil Doron (2008) procura evidenciar questões oriundas do pensamento de Foucault e que traduzem o “produto do posicionamento” em gestões urbanísticas. O autor denomina “zonas mortas” como áreas urbanas que são fruto do excesso ou descaso de posicionamentos, como áreas periféricas e resíduos de fábricas e outros espaços industriais. Ele prossegue discorrendo que “Alguns desses espaços podem ser percebidos como zonas mortas apenas durante alguns momentos do dia ou do ano” (DORON, 2008, p. 207³) o que justifica o emprego criativo de festas nesses momentos específicos, como veremos. Doron percebe a existência dessas zonas mortas ao longo do tempo e passando por sucessivos embates com as gestões urbanísticas vigentes. O autor aponta o exemplo da Zona, área que compreendia os subúrbios parisienses do século XIX. Segundo o autor, a “terra de ninguém” compreendia as redondezas das fortificações de Paris e que foram “povoadas por (...) pessoas cujos lares foram demolidos pela reestruturação neoclássica de Hausmann” (DORON, 2008, p. 206). Os frutos dos projetos aplicados em Paris são tidos como modelo para iniciativas similares ocorridas em solo brasileiro, como percebido nas Reformas Urbanísticas, em especial

2 “susceptible de contribuer à la compréhension de la manière de faire et de vivre la ville contemporaine.” em tradução livre.

3 “Some of these spaces can be perceived as dead zones only during certain times of the day or the year” em tradução livre;



as lideradas por Francisco Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro, que culminaram na expropriação de aproximadamente 20 mil pessoas, na sua maioria negros libertos do sistema escravagista recém abolido para a abertura da Avenida Central (FERREIRA, 2000) e que se liga historicamente à formação das primeiras favelas no Rio de Janeiro e de uma opinião pública que em diversos momentos criminalizaria suas manifestações, como o *funk* (HERSCHMANN, 2000).

É no final dos anos 80 e início dos anos 90, no âmbito da alta da criminalidade no “asfalto” na cidade do Rio de Janeiro que se percebe a principal difusão da cultura dos bailes *funk*. A criminalização dessas manifestações se dá em muito pela ascensão na mídia dos crimes conhecidos como arrastão, televisionados por câmeras aéreas e rapidamente atrelado aos grupos que frequentavam essas festividades:

Pode-se afirmar que o *funk*, na medida em que alcançou destaque inusitado no cenário midiático, foi imediatamente identificado como uma atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos seus integrantes a “contraprova” que confirmaria este tipo de acusação (HERSCHMANN, 2000, p. 49)

De uma forma geral é percebido que todo o movimento *funk*, em especial nos anos 80 e 90 é ligado à cultura de medo perpetuada pelos grandes grupos de comunicação. É factível que o agravamento da propaganda veiculada pela mídia brasileira culminou naquilo que se cunhou como o *apartheid* social, termo difundido entre os pesquisadores em sociologia para definir as amplas disparidades e a “polarização favela/asfalto” (VALLADARES, 2005). Nos anos 90, especificamente, foi visto que “a tendência dos estilos de vida” procurou “caminhar (...) no sentido (...) da articulação e emergência de uma política que afirmaria diferenças” (HERSCHMANN, 2000, p.64). Por conta dessa problematização, atrelada ao sucesso e popularização do *funk*, é notado o crescimento de:

Um discurso promovido tanto pelo aparato de segurança pública quanto pelos setores conservadores da classe média, apregoando a necessidade de interdição imediata dos bailes, os quais são não só o epicentro desta expressão cultural, mas também espaço de reunião, pelo menos até bem pouco tempo, de jovens de diferentes segmentos sociais (HERSCHMANN, 2000, p.66)

Se este discurso cresce ao longo dos anos 90 e nos primeiros anos do século XXI, a sua legitimação se dá a partir das políticas de pacificação das favelas da cidade do Rio de Janeiro, ocorridas a partir de 2008. Esse aparato governamental, conhecido como UPP, agiu sob a premissa de expulsar o crime organizado de morros da cidade, em geral por meio de um processo turbulento e fortemente apoiado pelo aparato espetaculista, como foi o caso da expulsão de traficantes do Complexo do Alemão e da Vila Cruzeiro



em 2010 (PALOMBINI, 2012). A parte de toda a narrativa televisionada na época, algumas questões foram oportunamente omitidas: “as operações incluíram, cometidas pelo Estado, violações de domicílio, saques, extorsões, assassinatos, tortura, ocultamento de cadáveres e todo o tipo de infrações à Constituição, à Lei, aos direitos fundamentais, humanos, individuais” (PALOMBINI, 2012, p. 3) Com a concretização da UPP, nota-se também a proibição do *funk* “proibidão”, marcado por letras que ora revelam apoio às facções que controlavam os morros, e também dos bailes *funk*, que antes eram realizados mediante a prática do “arrego”, detalhado a seguir:

Os bailes funk nos complexos da Penha e do Alemão dependeram, para a sua realização, de acordos entre lideranças do Comando Vermelho (CV) e policiais militares mediante o pagamento da taxa conhecida como arrego. Esses acordos nem sempre foram cavalheiriscos. Na reivindicação do incremento de seus proventos, a polícia cercou a quadra da Chatuba na madrugada do dia 27 de setembro de 2009, o baile lotado, disparando a esmo. Após as invasões de 2010 instaurou-se por tempo indeterminado o estado de sítio ou de defesa não declarado. Ficaram proibidos os bailes, as festividades familiares, sujeitas ao vaticínio militar (PALOMBINI, 2012 p.4)

O estudo *O Efeito UPP na Percepção dos Moradores das Favelas* (2011) revela a escassez de eventos e atividades de lazer, como podemos perceber na fala de uma mulher de 32 anos, transcrito “Não tem nenhum lazer mais aqui. Na época dos traficantes tinha, tinha o baile *funk*, agora não tem nem mais isso. Muitos moradores estão reclamando porque a favela agora está morta” (BURGOS et alli, 2011). Na pesquisa realizada, os autores ainda apontam que “A proibição do *funk* reflete um ambiente de baixo diálogo entre os gestores da UPP e os habitantes da favela” (BURGOS et alli, 2011).

Apesar da grande difusão tanto do *funk* quanto de outros gêneros da cultura *hip-hop*, muito se discute se essa fama efetivamente contribui para a difusão das denúncias apontadas nas canções e um maior engajamento do público envolvido na cena dessas festas. Embora os temas de abusos policiais, violência doméstica, racismo e machismo sejam recorrentes relatados nas composições, eles (não são difundidos pela mídia hegemônica em uma realidade que busque transformações, visto que esta própria mídia corrobora na criação de uma narrativa criminalizadora de grupos marginalizados (VALLADARES, 2005). De fato, há de se notar também a presença de discursos engajados por parte de outros participantes da cena noturna carioca, e brasileira, seja por parte da sua expressão ou pela performatividade (BUSOLIN, 2016). O que se constata é que a participação de mulheres e grupos minoritários de comunidades negras e à margem se faz de modo cada vez mais frequente em festas de rua, de modo que suas atitudes e danças se tornaram os



meios de propagar um discurso de visibilidade e de resgate à ancestralidade africana, dissipada pelo mundo em virtude da Diáspora ocorrida em algumas regiões africanas com a escravidão.

É importante perceber como outras festas, tanto as que ocorrem em espaços públicos quanto as que acontecem em áreas afastadas da cidade, carregam em si o questionamento da resistência de parcelas da população negligenciadas pelo poder público, este é o caso do *dancehall* jamaicano e da cultura *soundsystem* (CRUSE, 2010), que se difundiu no Reino Unido através de fluxos migratórios e culminou na síntese de uma cena *soundsystem* em grandes cidades, inclusive pela assimilação de grandes eventos como *Notting Hill Carnival* (BBC, 2014). Este formato de festa então se popularizou no resto do mundo, sendo usado como referência para eventos gratuitos em várias cidades do mundo, dentre as quais, o Rio de Janeiro.

Usando exemplos nas cidades de Curitiba e Rio de Janeiro, que já vem adotando medidas no uso de espaços abertos para difusão de cultura, é possível perceber como consequência direta desse fenômeno uma abertura da “perspectiva de uma futura e crescente indústria criativa na cidade” (COLABORATORIA, 2014, p.146). Esta indústria faz alusão direta às cenas de clubes noturnos locais, conforme mostrado através do público frequentador das edições gratuitas das festas que já são produzidas em Rio, e que também ocorre em outras capitais brasileiras.

ESTUDO DE CASO DE FESTAS DE RUA

O passo inicial deste processo esteve relacionado à realização de festas como as edições gratuitas da *WOBBLE* de 2013 à 2016, quando a organização anunciou um hiato. Desde 2013 podemos constatar que houve um crescimento na ocorrência de festas gratuitas do segmento de música negra norte-americana na cidade do Rio de Janeiro (O GLOBO, 2016). Durante as etapas para execução da INVDRS Bloc Party e da *_ERROR* na Rua, em Curitiba, algumas políticas para seleção e apoio de atividades se efetivaram por parte dos órgãos governamentais, o que nos permite chegar a algumas conclusões que dizem respeito à produção dos espaços na cidade e à proposta de urbanismo condicionada pelo Estado, e por vezes subvertida ao longo dessas iniciativas.

A festa INVDRS Bloc Party ocorreu no dia 31/01/2015, na Praça de Bolso do Ciclista, próximo à Rua São Francisco, em Curitiba. A organização da festa optou por realizá-la mediante autorização da prefeitura. Entre os trâmites para a sua realização estavam as autorizações subordinadas para Uso do Solo, vinculada à Secretaria Municipal de Urbanismo e de também a Cessão de Equipamento Sonoro, dada pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente. Este processo foi facilitado através do apoio da Fundação Cultural de Curitiba, que intermediou os trâmites nas secretarias e indicou a festa em seu calendário oficial Pré-Carnaval. Durante este processo entre a protocolização do Plano



de Festa e as autorizações, fomos informados de sucessivas queixas de moradores da região acerca do barulho e frequente “algazarra” na Rua São Francisco. Isto dificultou a concessão da autorização de Equipamentos Sonoros, mas a alteração do Plano de Festa adicionando a contrapartida e justificativa para o uso do som foi suficiente para a sua aprovação. As autorizações foram concedidas após três semanas de tramitação, em caráter experimental para a Praça de Bolso em virtude das queixas anteriores. O evento foi então executado, com público estimado em 600 pessoas (Fig. 1), entre as pessoas que já frequentavam as festas fechadas e curiosos que passam pelo local. Os organizadores classificam a iniciativa como um sucesso, e traçando planos para edições futuras naquele local e em outras partes da cidade.



Figura 1 – INVDRS Bloc Party
Fonte: I Hate Flash

Já a _ERROR na Rua, que nasceu como uma festa complementar à Semana Acadêmica de Design da UTFPR: o Algures, trouxe em sua gestão diversos empecilhos no que diz respeito a esta relação com o poder público. Um projeto de evento, nos moldes do produzido para a INVDRS Bloc Party, a ser realizado no dia 09/05/2015 na Praça de Bolso do Ciclista, foi conduzido às Secretarias, sendo as autorizações subordinadas, da mesma forma informada no processo para a festa anterior. Entretanto, pouco tempo após o contato e protocolização do Plano de Evento na Fundação Cultural de Curitiba, uma reunião entre as Secretarias, a Prefeitura e a Polícia Militar foi realizada alegando “discutir a situação da São Francisco, tendo em mente as questões recentes ocorridas, bem como reclamações de moradores e o aumento da criminalidade no local”, e como deliberações tomadas a partir desse encontro foi vetada qualquer iniciativa com o uso de equipamento de som no local. Fomos então orientados a prosseguir anexando ao nosso projeto uma mudança de data e local, e a FCC então agilizaria os trâmites mais uma vez para a sua aprovação.



Desse momento em diante, foi feito um mapeamento considerando questões como proximidade do centro onde estavam sendo concentradas as atividades do Algures, ou seja: regiões centrais para fácil transporte dos equipamentos e estruturas produzidas ao longo da Semana Acadêmica. Foram imaginadas desde ruas ociosas até praças cujo entorno seria predominantemente comercial para evitar conflitos com moradores e estimular vendas em alguns casos. A data, contudo, se manteve, a fim de não dispersar o público. O local sugerido foi as Ruínas do São Francisco, e ao propor o evento para a Fundação Cultural de Curitiba, fomos então informados de que seria possível a troca do local e os trâmites para Equipamento Sonoro seriam inclusive facilitados tendo visto o entorno predominantemente comercial da localidade. Foi então elaborado um novo plano de evento adequando o projeto à realidade do espaço proposto. As Ruínas foram inclusive o espaço ao qual foi realizada a maior divulgação do Algures, apesar de sempre lembrarmos a incerteza de efetuação da festa por motivos burocráticos e levando em consideração a possibilidade de inviabilização do projeto por parte das Secretarias.

Após aproximadamente 10 dias de tramitações que levaram a incertezas acerca da completude do projeto, prosseguimos encontrando um representante da Fundação Cultural que indicou a inviabilidade do evento inicialmente por razões cronológicas e depois por questões técnicas. O responsável pela região indicou que o evento poderia concentrar ainda muito mais pessoas do que o indicado no plano de evento (450 pessoas), mobilizando o necessário para alertar a Comissão de Grandes Eventos, e gerando gastos para a comissão com um aparato técnico de no mínimo dois banheiros químicos, adicionados a um cálculo que já previa gastos com equipamento de som e projetores. Ele prosseguiu indicando a possibilidade de nova protocolização do projeto de forma a suprir estas “falhas” e respeitando o período mínimo de tramitação burocrática, que é de 45 dias, a começar pela Secretaria Municipal de Urbanismo.

Assim sendo, a Comissão Organizadora do Algures novamente se pôs a mapear espaços a serem, desta vez, ocupados de forma a reunir todos os envolvidos da Semana Acadêmica e também os moradores do entorno e pessoas convidadas pelos meios virtuais. Alguns locais como os entornos da Jaime Reis foram a nossa preferência justamente pela sua proximidade com as Ruínas, não sendo, portanto, uma mudança exagerada. Atentamos para a possibilidade de um apoio entre comércios da região levando em conta as iniciativas similares que já ocorrem em Curitiba. Escolhemos o bar La Chiviteria que se localiza na Rua Jaime Reis, 598, no bairro do São Francisco, por seu entorno composto por um extenso gramado e um prolongamento do outro lado da rua. Neste caso, não geraríamos um confronto com os agentes do poder público justamente pois o som seria instalado do lado de dentro do bar.

A festa então ocorreu no dia 17/05/2015 após a conclusão da Semana Acadêmica e reunindo as produções relativas às oficinas de mobiliário, cenário, luz e cartaz ocorridas



durante o Algures. O público foi estimado em torno de 300 pessoas, dentre as quais a maioria era composta por alunos dos cursos oferecidos pelo Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da UTFPR. Algumas queixas foram relatadas, principalmente levando em consideração a variação da intensidade do som ocorrida em alguns momentos. Apesar disso, nenhum enfrentamento foi efetivamente tido e a festa se sucedeu ao longo de toda a sua duração prevista.

Foi feita uma análise acerca de Festas de Rua já consolidadas nos circuitos de festa de grandes cidades. A partir disso foi analisado o caso específico da Wobble, que ocorre no Rio de Janeiro desde 2011 tanto em formato fechado como em edições na rua. A caso estudado foi uma edição gratuita ocorrida no dia 07/06/2015 próximo a Bolsa do Rio entre a Rua do Ouvidor e Rua do Mercado.

A Wobble transita entre diversos gêneros musicais, e um aspecto importante ao longo de suas edições é uma evolução dos estilos predominantes, que no início diziam respeito ao dubstep e que já passaram pelo trap, Jersey club, funk e rasteirinha. Este é um dos aspectos que garantem o público cativo da festa, e essa “impermanência” em um estilo específico também procura a participação de diversos DJs convidados, brasileiros e de fora, numa busca constante e atemporal de novos sons e experimentações possíveis.

É interessante perceber o sucesso do caso da Wobble através do clipping e reviews da mídia especializada, em especial a digital. Diversos blogs e portais de eventos se encarregam de destrinchar o histórico das edições abertas da festa, como mostrado na citação abaixo:

A *Wobble Crew* hoje é o expoente carioca (quicá nacional) da *Bass Culture*, onde eles começaram (sic) promovendo festas fechadas na *Fosfofox* (clubinho já consagrado e disputado) e conseqüentemente, por falta de datas disponíveis na casa e pela fome de tocar que era maior do que a demanda, surgiu a ideia de fazer festa nos domingos em lugares abertos e totalmente ‘0800’ - termo usado para festas que você não paga para entrar - nascendo assim, a parceria com a *BREAKZ* (Rebecca Dues e Pedro Piu) e posteriormente, a *Wobble* na Praia. Eram festas de verão, que migravam de lá pra cá, rolaram edições na Praia do Leme, Aterro do Flamengo, Vila Mimosa e até Ipanema (MARCON, 2014).

As edições externas da Wobble ocorrem tanto em espaços públicos valorizados da cidade, como a Praia do Leme e a Praça Duó, na Barra da Tijuca quanto em lugares sensivelmente marginalizados pelas Gestões urbanísticas, como é o exemplo da Vila Mimosa e do espaço organizado para esta edição. Nestes últimos casos, é notado que a escolha vem de modo a antever e evitar confrontos e embates com a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, uma vez que a maioria das edições gratuitas é realizado como uma ocupação, sem autorizações das gestões públicas. A divulgação é realizada



oficialmente através de grupos, páginas e eventos em redes sociais em caráter “em cima da hora”, para que não haja um público exacerbado. Apesar disso, em virtude de um remanejamento de datas no evento oficial, que manteve a festa informada durante duas semanas, foram confirmadas em torno de seis mil pessoas.

Na edição em questão, houve uma parceria entre bares e outros comércios da região no sentido de ampliar sua freguesia. O local escolhido fica nos entornos do prédio da Bolsa de Valores do Rio. Esta região não era comumente frequentada pela população aos fins de semana e justamente por isso foi imaginado que não haveria tensões com a PMERJ. Uma estrutura foi construída na rua em forma de bar a fim de reversão de caixa para a execução de outras edições. O equipamento de som é o mesmo de outras edições da Wobble na Rua e não houve visuais por questões de orçamento.

A festa ocorreu sem interrupções e até mesmo ultrapassou em algumas horas a duração prevista, indo das 17:00 até em torno de 00:15, e contou com seu pico de público em torno das 20:30, com estimativa de no máximo 3500 pessoas (Fig. 2). Alguns vendedores instalaram barraquinhas nos arredores da festa para venda de bebidas e cigarros, e nenhum incidente com policiais foi registrado. Apesar disso, os organizadores do evento indicam já terem pago a taxa de “arrego” para policiais em outras edições, e ainda o evento impugnado pela PMERJ.



Figura 2 – Wobble na Rua 07.06 (Tirada da sacada do Porto Novo)
Fonte: I Hate Flash

REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se pode tirar da análise das três festas é que houve uma tomada de posicionamento a partir da visão dos obstáculos firmados pelos Processos Burocráticos das Gestões Públicas. Nas festas estudadas em Curitiba, se em um momento a Fundação Cultural teve inclusive o interesse em apoiar o projeto de uma festa de rua, incluindo-a



no Calendário Oficial de Eventos e estimulando a ocupação dos espaços relacionados, em outro momento foi vista uma inflexibilização na gestão desse mesmo espaço inviabilizando inclusive a noção de pertencimento que as atividades Praça de Bolso tinham por fim. Encaramos isso como um certo boicote à pulsação criativa da cidade e a negação, ou ao menos a inegável sectarização dos lugares, com uma aproximação forçada à ideia de Espaço de Localização já evocada por Foucault de que os lugares representam dualidades em diversos momentos e certos usos ainda não são dessacralizados, como se imagina em uma sociedade contemporânea. Conforme a citação abaixo:

Entretanto, os controladores da cultura e da informação se propõem mais comumente a organizar solidamente o silêncio, a não-valorização das experiências subversivas. O controle da cultura como controle social passa também pela arquitetura, e sobretudo, pelo urbanismo. (GENTY, 1998, p.14).

Apesar disso, é percebido que, tanto no caso da *_ERROR* na Rua em Curitiba quanto na *Wobble*, no Rio de Janeiro, a opção de ocupar os espaços públicos pareceu uma via possível e efetiva, na medida em que as festas ocorreram através de parcerias com os comerciantes da região de modo que a organização acessasse a estrutura básica para realização do evento. Esta é uma realidade para Produtores culturais da cena *bass* e *funk* nos últimos anos em iniciativas mais afastadas das favelas. Em São Paulo especificamente é vista uma crescente de festas de música eletrônica na rua ocorrida desde 2013 (COLABORATORIA, 2014). Diferentemente de outras capitais, em São Paulo houve a validação dessas festas por parte da Prefeitura de modo que o festival SP na Rua foi criado no calendário oficial da cidade com uma programação diversa de coletivos e infra-estrutura compatível com um evento de médio porte com público médio de 12 mil pessoas (ALAPONT, 2014). Apesar disso, não é vista uma abertura das prefeituras das cidades do Rio de Janeiro e de Curitiba, para articulação dos coletivos organizadores de festas de rua em um evento maior. Apesar de políticas afirmativas no setor trazerem essas mudanças, já podemos perceber que espaços de resistência e sociabilidade são produzidos independente da cessão de alvarás e autorizações, como em “festas como a *Batekoo*, a *Tombo*, a *Afrobapho*, que resgatam e atualizam a concepção de baile negro muito comum no Brasil nos anos 80 e 90” (ROCHA; SOARES, 2016).

É interessante perceber aqui o caso de festas que preconizam a produção de espaços políticos de resistência aos padrões de beleza eurocêtricos. A *Batekoo*, especificamente, representa o sucesso do investimento nesse público: três edições mensais ocorrendo nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, com espaços de performance como batalhas de *twerk* e *bate-cabelo*.

O objetivo é promover a representação de jovens negros periféricos a partir de um movimento livre de preconceitos, que é embalado por ritmos exclusivamente negros como o *hip-hop*,



rap, funk carioca, R&B, trap, twerk, kuduro, e suas vertentes. (BUSOLIN, 2016).

Como parte das festas superacitadas, podemos perceber algumas com intenso caráter político para questões raciais. O que podemos destacar com a existência de festas que tragam consigo essa temática é que “ocorre com o estabelecimento de uma nova via no universo da moda, colocando pessoas negras no lugar de beleza para novos fluxos de empoderamento da sua própria estética” (LACERDA, 2016). As festas de rua estão imbuídas de um discurso político fundado no Direito À Cidade e com repercussões em todo o fazer das Gestões Urbanísticas e Culturais e esse caráter é iminente de um embate de narrativas que ainda perdurará por edições no espaço urbano brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAPONT, Allyson. CLODE, Jerry. YAMANAKA, Murilo. **O Que É Nosso – Reclaiming the Jungle**. Disponível em < <https://vimeo.com/112955569> > Último acesso em: 30/06/2015

BBC. **Notting Hill Carnivals: Sound Systems**. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=11ZF_YFevHw> Último acesso em: 30/09/2016

BURGOS, Marcelo Baumann; PEREIRA, Luiz Fernando Almeida; CAVALCANTI, Mariana; BRUM, Mario; AMOROSO, Mauro. **O Efeito UPP na Percepção dos Moradores das Favelas**. Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais, no 11, 2011 pp. 49-98.

BUSOLIN, Murilo. **‘Batekoo’ marca o fortalecimento do movimento negro no Brasil**. 2016 Disponível em < <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,batekoo-marca-o-fortalecimento-do-movimento-negro-no-brasil,10000058909> > Último acesso em: 08/10/2016

COLABORATÓRIA, GRUPO INTERDISCIPLINAR. **Manifesto da noite: em busca de uma cidadania 24H**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014.

CRUSE, Romain. **Les territorialisations du dancehall jamaïcain**. Disponível em < <http://echogeo.revues.org/11737> > último acesso em: 30/09/2016



DORON, Gil. . . . those marvellous empty zones at the edge of cities: heterotopia and the 'dead zone'. In **Heterotopia and the City: Public space in a postcivil society**. Abingdon: Routledge, 2008.

FERREIRA, Luiz Felipe. **Rio de Janeiro, 1850-1930: A Cidade e seu Carnaval**. Departamento de Geografia/UFRJ; Rio de Janeiro, 2000.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços In **Ditos e Escritos III: Estética**. 2. Ed. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

GENTY, Thomas. **La Critique Situationniste ou Le Dépassement de L'Art**. 1. Ed. Université de Paris 1 (Panthéon – Sorbonne). Paris, 1998.

GRAVARI-BARBAS, Maria. De la fête dans la ville à la ville festive: les faits et les espaces festifs, objet géographique émergent. In **La ville et l'urbain: des savoirs émergents**. Lausanne. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007.

GWIAZDZINSKI, Luc. **Face aux nouveaux régimes temporels. Les pistes du chrono-urbanisme pour une ville durable**. Disponível em < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01071432>> Último acesso em: 25/06/2015

_____. A Cidade por Intermitência: Do Tempo da Festa a um Urbanismo dos Tempos. In **CIDADES**, 2011, A cidade e a festa, 8, pp.317-335 Disponível em <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00806346v1>> Último acesso em: 25/06/2015

HARVEY, David. **Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution**. 1. Ed. Verso. New York, London, 2012.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. 2. Ed. Editora UFMG. Belo Horizonte , 1999.

MARCON, Jonny. **Wobble: A crew da bass music no Brasil**. Disponível em < <http://www.assimquerola.com.br/party/wobble-a-crew-da-bass-music-no-brasil.html>> Último acesso em: 30/06/2015

O GLOBO. **Festas e Eventos Gratuitos Dão um Alívio ao Bolso em Meio à Agitada Programação de Verão**. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/festas-eventos-gratuitos-dao-um-alivio-ao-bolso-em-meio-agitada-programacao-do-verao-7254010>



PALOMBINI, Carlos. **O Som À Prova de Balas**. Seminário Música Ciência Tecnologia. n-4. 2012 Disponível em < <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/80/79>> Último acesso em: 01/07/2016

ROCHA, Bruna. SOARES, Samira. **Geração Tombamento: A Juventude Negra E Suas Novas Formas de Fazer Política**. 07/07/2016. Disponível em < <http://blogueirasnegras.org/2016/07/07/geracao-tombamento-a-juventude-negra-e-suas-novas-formas-de-fazer-politica/>> Último acesso em: 01/11/16

REMEZCLA. **Meet Marginal Men, Rio DJs Who Want The Global Club Scene To Honor Baile Funk's Roots**. Disponível em < <http://remezcla.com/features/music/marginal-men-profile/>> Último acesso em: 07/10/2016

VALLADARES, Licia do Prado. **A Invenção da Favela: Do mito de origem a favela**. com. Editora FGV. Rio de Janeiro. 2005



O HIP HOP E AS POLÍTICAS CULTURAIS: OS CONTRIBUTOS DA ZULU NATION NO BRASIL E EM PORTUGAL

Márcia Leão¹
Federica Lupati²

RESUMO: O presente trabalho visa apresentar a Universal Zulu Nation como poderosa entidade social, com sede locais em todo o mundo. Fundada na década de 1970 por Afrika Bambaataa, a Zulu Nation é hoje uma comunidade de referência dentro do universo do Hip Hop e do ativismo social, com sedes em todo o mundo. Os projetos levados a cabo pelos seus representantes em São Paulo e em Lisboa são bons exemplos do papel desempenhado pelos ideais Zulu dentro das zonas mais periféricas das grandes cidades, ao mesmo tempo demonstrando como a cooperação entre instituições e agentes sociais e a utilização de metodologias mais abrangentes possa levar a resultados mais positivos e duradouros para os jovens cidadãos de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Periferias urbanas, Universal Zulu Nation, Casa do Hip Hop, Associação Diálogo & Acção.

Pensar a política como uma ferramenta democrática e organizadora social pode não ser uma tarefa tão simples, estando ela atrelada às outras ciências, que, por sua vez, se estruturam conforme seus feitos em diferentes sociedades e diferentes espaços. Compreendemos que nesta jornada uma nova expressão constitui o sentido multidisciplinar das Políticas Culturais, no qual se estruturam elementos fundamentais das Ciências Sociais e da Comunicação, mas, sobretudo, que são conduzidos pelos processos burocráticos do poder e da política para ter acessos de fato³.

A cultura, nos dias de hoje, busca fomentos financeiros, estruturais e legais através da Política Cultural oferecida por determinados governos para ganhar espaço e cumprir

1 Assistente de investigação no DINÂMIA'CET-IUL e doutoranda em Estudos Africanos no ISCTE-UIIL.

2 Assistente de investigação no CHAM-FCSH/UNova-Uac e doutoranda em Estudos Portugueses na Universidade Nova de Lisboa.

3 Para uma discussão mais aprofundada da questão sob o ponto de vista económico sugerimos consultar HUNT, E. K.; LAUTZENHEISER, M., *História do Pensamento Económico – Uma perspectiva crítica*, Rio de Janeiro: Elsevier, 2013, 103-104.



o seu papel na formação de cidadãos. Giannotti e Moutinho, refletem da seguinte forma sobre esta ideia:

Um dos monumentos da luta pela liberdade dos homens também claudicou. Muito se insiste que a vontade geral não é a soma das vontades particulares, mas nem sempre se registra que, a despeito de ela ser computada a partir dessas vontades particulares, que se integram livres na comunidade da polis, depois que essa se conformou, as vontades particulares contrárias deixam de se opor num terreno comum para se converter numa oposição sem pontos de contato: o voto contrário se reduz a um mero erro de julgar. Não é caso da regra, obedece a outra, fora do seu universo. Notem-se aqui dois problemas: a constituição de uma vontade substancial devoradora do particular e o próprio significado do contradizer. (GIANNOTTI & MOUTINHO, 2017, 26)

Dentre muitas, talvez seja esta uma das maiores batalhas de quem vive na periferia e sobrevive com recursos mínimos ou nulos. Pessoas que agradecem a cada amanhecer por estarem vivas, convivem com a fome, a violência, e as carências física e emocional. Entre estes cidadãos, são sobretudo os mais jovens os que precisam ocupar a mente para não virar mais um número estatístico da violência, prisão ou mesmo de morte.

Podemos analisar esta situação sob a perspectiva de que, se olharmos para os interesses sob a ótica da evolução e desenvolvimento, cabe aos agentes da comunidade almejar melhorias estruturais e financeiras para terem qualidade de vida, já que aos políticos cabe o interesse pelos votos positivos nas eleições: porém, muitas vezes os votos são conquistados, mas o desenvolvimento estrutural é ignorado. O que acontece na maioria dos casos é que a própria comunidade se organiza para buscar seus interesses locais.

Foi com esta preocupação que Afrikaa Bambaataa fundou a Zulu Nation na década de 1970, numa atmosfera de muita violência entre gangs e lutas entre bairros no Bronx de Nova York. Com a ajuda da associação de bairro, conseguiu reunir representantes e líderes de cada grupo de gang e convencê-los a substituir a luta violenta com a competição artística, numa visão de paz e união em que se suspendia a lógica da morte. Homem de grande carisma, seu argumento mais forte na luta à violência entre as gangs locais foi o de que estas estavam de facto colaborando com o plano do Poder, isto é, o de exterminar (indiretamente) negros americanos, a exemplo do que ocorreu nos países colonizados no continente africano cujos conflitos e lutas deram continuidade ao processo de branqueamento iniciado neste período (MBEMBE 2017). Esse um projeto de limpeza social em detrimento ao processo político-econômico, na corrida capitalista pode ser analisado como a continuação dos processos do período colonial: “Os conflitos podem



ser retomados do ponto em que pararam, ou ainda, podem assumir um novo recomeço para dar continuidade ao processo de branqueamento iniciado no período colonial. “(MBEMBE, 2017, 251).

O projeto de limpeza social para um progresso político-econômico na corrida capitalista, que Bambaataa detectou, fica de facto evidente neste contexto do gueto novayorkino. Afrika Bambaataa usou o argumento da união e não o da separação para oferecer uma narrativa alternativa à proposta pelo governo americano. Osumare, conclui que:

Ao contrário da típica visão do norte-americano mais velho que vê o rap contemporâneo de seu país como comercializado para o mercado de massa...da indústria milionária dos EUA – o hip hop global primeiramente promove uma saída alternativa para a marginalidade social galopante associada à pobreza e às desigualdades para ainda muitas pessoas, em muitas partes do mundo (OSUMARE, 2015, 91).

Sendo Bambaataa um artista, Dj e promotor de festas, aproveitou deste talento e de seu sucesso para conseguir espalhar a sua mensagem não apenas aos jovens locais, mas também à juventude global. Não foi fácil, mas aos poucos cada vez mais pessoas entenderam esse novo caminho e perceberam que precisavam alcançar algo maior para conquistar: não só a sobrevivência, mas um espaço social de valor e sua realização como indivíduos e cidadãos.

Portanto, um dos caminhos proeminentes e destacados foi o de transformar o hip hop num movimento cultural e artístico, criando uma comunidade à volta dele. Através dos quatro elementos performativos que compõem esta cultura, seja o DJ, o Mestre de Cerimônias (MC), o dançarino ou dançarina conhecidos como break-dancers, o graffiti nas ruas, aconteceram encontros nas ruas com forte apelo urbano. Por isso ficaram conhecidos como Cultura de Rua. A estes, mais tarde Bambaataa acrescentou um quinto elemento, fundamental para a criação da comunidade por ele imaginada: o conhecimento, isto é, a recuperação e consciência das raízes do hip hop e da luta por ele levada a cabo.

Assim, foram dados os primeiros, fundamentais passos para que a Cultura hip hop se tornasse um elo para as subculturas juvenis das mais diversas comunidades do mundo, que encontraram a possibilidade de compartilhar um sentimento comum de conexão cultural e de luta através da arte (OSUMARE, 2015, 65).

O hip hop vinha de um cenário social que já estava fazendo a sua parte no sentido de entreter muitos jovens, deu oportunidades para que muitos apresentassem seus talentos e começassem a ganhar a vida tocando em festas e participando em outros eventos de matriz cultural. A evolução deste movimento elevou o significado destes elementos ao ápice do sucesso. Muitos grupos chegaram à fama e ganharam muito dinheiro com sua arte, conseguindo assim sair duma condição social e cultural periférica.



A aposta de Bambaataa nesta união foi inspirada em sua própria história convivendo com uma família ativista e consciente dos problemas afro-americanos. Também, outra inspiração veio de um filme sobre a tribo Zulu realizado na década de 1960, onde para ele ficou evidente a filosofia e o processo de solidariedade da comunidade. Neste contexto Bambaataa percebeu que o processo de identificação que ocorreu em muitas sociedades africanas durante a construção da auto identidade e luta pela libertação, elevou o povo colonizado a entender que era essa a luta para demolir as estruturas coloniais (FANON, 2015, 53).

O sentido de união africana, pelo qual todos são responsáveis por cada membro, todos se ajudam e cuidam uns dos outros, inspirou Bambaataa até propor a implementação de um quinto elemento no hip hop, ou seja, a acima mencionada conscientização. Deu aos jovens o impulso para saberem de onde vinham e terem uma perspectiva de onde queriam chegar. Dando palestras em toda parte do mundo onde o hip hop se espalhou, Bambaataa conseguiu espalhar a filosofia da Universal Zulu Nation, constituindo assim, sedes (“capítulos”) em várias partes do mundo.

No Brasil, a Zulu Nation ganhou forma através de um jovem idealista, afrodescendente, nordestino, de origem pobre e sofredor como os muitos que batalham dia após dia para sobreviver. Esta figura de referência é Nino Brown, que se tornou símbolo e representação de guerreiro Zulu e do hip hop, já que ele personifica não apenas a luta cultural mas também a luta de classe e étnica. Para Guimarães:

Estatisticamente, está estabelecido e demonstrado o fato de que a pobreza atinge mais os negros que os brancos no Brasil. Mais que isto: está também demonstrado na literatura sociológica, desde 1950, que, no imaginário, na ideologia e no discurso brasileiros, há uma equivalência entre preto pobre, por um lado, e branco e rico, por outro...há, portanto, no Brasil, seja na mentalidade popular, seja no pensamento erudito, seja na demografia ou na sociologia, na economia ou na antropologia, seja entre governantes e governados, um consenso de que os pobres são pretos e os ricos são brancos, em sua maioria. (GUIMARÃES, 2002, 64)

Seu contato com Afrikaa Bambaataa antecedeu a vinda deste ícone para o Brasil, em 1994. Curioso pelo movimento e por tudo que se ouvia falar sobre Comunidade e Conscientização, Nino passou a se corresponder com Bambaataa e, quando da sua vinda ao país, se tornaram irmãos Zulu, Nino foi consagrado como Rei Zulu e seu fiel representante no Brasil. Bem antes deste contato, Nino Brown sem perceber foi se graduando na escola da vida e tornando-se um expressivo ativista. Imigrante nordestino foi aprimorando seu olhar para as causas sociais eminentes da periferia pela própria vivência e por frequentar debates sindicais, greves e lutas por melhorias trabalhistas.



Tudo isso para poder justificar a motivação e atração de Nino Brown com a Universal Zulu Nation.

O papel da Zulu Nation e Nino Brown foi fundamental para destacar o hip hop no Brasil e dar origem à primeira Casa do Hip Hop no país. A apostila da Nação Zulu do Brasil conecta o trabalho de Martin Luther King Jr ao trabalho da Nação do Islã de Malcom X e ao Pan-africanismo de Kwame Nkrumah, de Gana (OSUMARE, 2015).

Dentre as ações propostas pela Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil estão as atividades inseridas em oficinas para os cinco elementos do Hip Hop, sendo, em cada uma delas destacado a ação didático de formação pedagógico e profissional. Os jovens adquirem conhecimentos para serem inseridos como profissionais em arte educação e darem seu contributo em outros Centros Culturais.

Pelas oficinas de RAP e Breaking, que aconteciam no Centro Cultural Inamar, em Diadema, chegou ao Centro Cultural Canhema e através das oficinas de teatro foi introduzindo e colaborando com o seu acervo de fotos, livros sobre Cultura Negra e africana. A peça “Se liga Mano” levou Nino para o palco como dançarino de James Brown, o que contribuiu também para divulgar a razão do Movimento Negro e Diáspora Africana. Essa sensibilização possibilitou o encontro de artistas como Marcelinho Back Spin, Néelson Triunfo, Toninho Crespo, intelectuais como Oswaldo Faustino, Suely Chan e Levy. Esse grupo se organizou em seus elementos, é claro, Nino Brown se responsabilizou pelo Quinto elemento que parte de ações para o Conhecimento e Sabedoria através de debates, palestras, acesso à biblioteca com títulos sobre cidadania, periferia, história e muitos outros. Em trinta e um de julho de 1999 foi inaugurada a primeira Casa de Hip Hop do Brasil, contando hoje com quase vinte anos oferecendo oficinas e educando através do movimento hip hop.

Consideramos que a Política Cultural sempre esteve presente em todo esse processo, mas evidentemente, as ações conquistaram substancialmente sentido político quando a Zulu Nation formatou um contrato conveniado com a Prefeitura do Município de Diadema, sede da Casa do Hip Hop para dar aos jovens em condições de vulnerabilidade a oportunidade de seguir a vida como artista, arteducador e muito mais. Todo jovem que quisesse, após concluir sua formação nas oficinas e cursos poderiam trabalhar para a prefeitura, tornando-se assim, multiplicadores daquilo que estavam aprendendo. Outros, podiam trilhar seu próprio espaço por terem legalmente, o reconhecimento profissional.

A atitude da prefeitura de Diadema em criar este centro e valorizar a cultura, fez crescer o hip hop não apenas dentro da cidade, mas também de certa forma exportou a cultura, e hoje existem outros centros de cultura espalhados por outras cidades e Estados brasileiros. Essa trajetória seguiu-se por mais de dez anos até as eleições de 2012 com a vitória do candidato do Partido Verde, Lauro Michels Sobrinho, cuja estrutura cultural acabou por modificar não apenas da Casa do Hip Hop, mas também a da cidade de



Diadema; evidentemente, os pioneiros do primeiro projeto, isto é, Nino Brown, Nelson Triunfo, Back Spin e outros foram substituídos pela nova geração⁴. A princípio não havia mais interesse por parte do poder público manter o convênio. Substancialmente outros interesses foram priorizados e os espaços foram sendo tomados por outros projetos e pela nova geração. Em seu segundo mandato após as lições desde 2016, Lauro Michels revitaliza a Casa do Hip Hop que, volta às atividades, oficinas, mas desta vez sem a Zulu Nation.

A Casa do Hip Hop tem sido também fonte de inspiração e modelo de referência na abertura de outro capítulo da Universal Zulu Nation, a Zulu Nation Portugal. A responsável disso foi Ana Rita Chaves, que, através da Associação Diálogo e Ação, de que é presidente, passou a representar a Zulu Nation em Portugal a partir de 2010.

Vinda para Portugal do Brasil em 2008, Ana Rita Chaves levou consigo não apenas a sua ligação com a Universal Zulu Nation, mas também a sua experiência como voluntária em projetos dirigidos a jovens vindos das favelas no Rio de Janeiro. Ela própria refere como seu contato com a figura de Afrika Bambaataa aconteceu antes de se tornar Zulu de facto, e como, em seguida, entrou a fazer parte desta comunidade através de Nino Brown:

eu trabalhei muito com voluntariado com esses jovens. Sabe, eu vi realmente que gostavam da cultura e comecei a pesquisar sobre esta cultura, entender melhor realmente o que é que era [...]. Quando eu vi que tinha um cara chamado Bambaataa e que tinha uma ideia muito parecida com o que eu já fazia, eu fiquei: nossa, tem tudo a ver, eu quer muito ficar a trabalhar com esses jovens a cultura hip hop. E aí eu fui conseguindo parceiros, lá no Brasil a gente foi conseguindo crews de dança, de graffiti, como o Gueto Freak, e pessoas que vieram somar com a gente para trabalhar a princípio com meninos de rua, vítimas de expulsão dos murros das favelas. A partir daí eu conheci varias pessoas que eram da Zulu Nation [...]- E aí o King Nino Brown conheceu melhor o meu trabalho e achou que eu merecia. E a partir daí a coisa foi crescendo. (ANA RITA CHAVES, 2011)

Com a fundação da Associação Diálogo e Ação em 2010, Ana Rita conseguiu concretizar a sua visão e começar um trabalho de consciencialização e intervenção também em Lisboa. A associação foi criada com a missão de amparar, orientar e defender os direitos dos jovens e das mulheres em condições desfavorecidas através de ações diretas. Trabalhando sempre com um diálogo pacífico, exercendo a cidadania, a autoestima, a valorização das potencialidades, o objetivo é de capacitar agentes culturais multiplicadores que promovam a cultura hip hop e participem no fortalecimento do seu

4 Nino Brown foi motivado e apoiado na sua trajetória pelo Partido dos Trabalhadores, um dos partidos de esquerda no Brasil.



quinto elemento, a consciência⁵. Neste sentido, Ana Rita identifica o quinto elemento precisamente com o lado social deste movimento estético e político-cultural e com os aspetos mais interventivos e pragmáticos. Com as palavras de Rosana Martins podemos dizer:

A participação do cidadão no ambiente social é o que define a cidadania. E, acrescentaria: a questão da cidadania deve estar atrelada à participação do ator social e à pluralidade de seus interesses, na ampliação das oportunidades e na maximização da liberdade individual. É nessa articulação que atores da sociedade civil se metamorfoseiam em intermediadores de interesses políticos, constituindo-se em corresponsáveis pela tradução e transmissão para a dimensão político-institucional das mais diversas reivindicações produzidas no interior do tecido social, contribuindo, dessa forma, para o enraizamento de valores democráticos nas “práticas cotidianas” (Costa, 2002).
(MARTINS, 2012, 74)

De fato, segundo Ana Rita Chaves, “a Zulu Nation é uma organização não governamental que trabalha pelos interesses da cultura hip hop original, genuína, no mundo todo”⁶ e ser Zulu não significa necessariamente estar ligado à cultura hip hop a nível performativo, isto é, como DJ, MC, dançarino ou writer. Contudo, a preocupação a nível social é um fator fundamental que define os membros Zulu, já que isto está na linha dos valores fundamentais da Universal: o bem, a paz, a união e o amor. Em outras palavras, intervir na sociedade significa propor uma mensagem alternativa à da violência e separação e trabalhar em direção da criação de novas oportunidades, sobretudo para os jovens.

É nesta ótica que Ana Rita tem sempre trabalhado, isto é para a formação de novos agentes multiplicadores e para proporcionar novas perspectivas de vida para jovens e mulheres residentes nos bairros sociais da Grande Lisboa, bem como para jovens reclusos. A Zulu Nation se torna assim um ponto de referência para todos aqueles jovens que precisam de apoio e direção e que procuram uma comunidade que os acolha e direcione na vida. Ao mesmo tempo, esta valorização do aspeto social facilita a leitura dos outros elementos da cultura hip hop e da sua expressão como território mental e performativo onde os pensamentos, os afetos e as experiências individuais podem construir novas narrativas através de rimas, ritmos e do próprio corpo, mas sobretudo através da educação a diálogos sustentáveis e democráticos e a colaborações pacíficas.

5 Mais informações sobre a Associação Diálogo e Acção podem ser encontradas acedendo ao site oficial: <https://dialogoeacao.wixsite.com/dialogoacaooficial>

6 Entrevista para Fogo Urbano disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ko_Mcp872Gk; último acesso: 02 de fevereiro de 2018.



Para poder concretizar seus diferentes projetos, a Associação Diálogo e Acção tem sempre procurado se autofinanciar através da organização de eventos e concertos. Ao mesmo tempo, tem conseguido apoio e financiamento também de outras instituições. Entre estas, merecem ser mencionadas a Câmara Municipal de Lisboa, com a qual se tem realizado o projeto *Olha por mim*⁷ e o programa Juventude em Acção, dentro do qual se tem alcançado outro importante resultado: o projeto *Hip Hop em ação – Combate à Exclusão e à Marginalidade*⁸.

Além deles, um parceiro particularmente relevante tem sido a Fundação Calouste Gulbenkian, que tem apoiado e financiado a realização dos dois projetos-piloto da Associação, e talvez os seus mais impactantes: o *Hip Hop de Batom* e o *Tomando Rumo*. Este último é particularmente caro para a Ana Rita. Inspirado pelo sucesso do anterior, *Tomando Rumo* iniciou em 2012 nos estabelecimentos prisionais de Leiria e do Linhó, tendo entre os seus objetivos principais o desenvolvimento humano e a promoção da mudança social. Através da implantação de novas perspectivas de vida, longe do crime e da violência, e oferecendo apoio às famílias dos jovens reclusos, se visou combater a reincidência criminal. Os jovens foram acompanhados durante a reclusão, no seu dia-a-dia na prisão, de forma a diminuir os conflitos existentes num ambiente em constante tensão devido à convivência de pessoas de diversas origens, etnias, e religiões.

Este projeto visou contribuir e fortalecer o exercício da cidadania de uma forma mais ativa, isto é, através da arte e da produção cultural, a fim de preparar seus destinatários para a reinserção social. Ao trabalhar para a redução da criminalidade, as atividades e os workshops se focaram também na construção de bases sólidas nas relações interpessoais e no fortalecimento da autoestima. As atividades do projeto foram organizadas em workshops ligados aos quatro elementos da cultura hip hop e se concretizaram num espetáculo e na gravação dum CD e inspirou também a realização dum projeto parecido no Brasil.

Por outro lado, e anterior a este último, o *Hip Hop de Batom* foi idealizado e concebido pela Associação Diálogo e Acção/Zulu Nation Portugal em 2010, sempre com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Este projeto é assumido como a iniciativa piloto da Associação. É um projeto de matriz social que, através das várias expressões artísticas do Hip Hop dá voz às mulheres e promove a igualdade de género, com vista

7 Com o apoio da *Câmara Municipal de Lisboa*, foram desenvolvidas atividades lúdicas e uma exposição multi-sensorial para pessoas com deficiência visual. A exposição “Olha por Mim” de Mirtilo Gomes foi um exemplo de um projeto de comunicação multissensorial que quis dar a conhecer a pintura desta jovem artista Leiriense proporcionando condições especiais de acesso às muitas mensagens de cada quadro. A exposição teve lugar em Lisboa de 15 de março a 15 de abril de 2011.

8 Apoiado pelo *Programa Juventude em Acção* e pela *Câmara Municipal de Lisboa* e de Roubaix (França), o projeto se focou no combate à exclusão e à marginalidade através do intercâmbio e da convivência pacífica entre jovens dos diferentes bairros sociais.



ao fortalecimento da sua autoestima e ao combate à violência pública e privada que é ainda exercida sobre elas. Como explica a própria Fundação na página dedica a esta iniciativa:

Em 2010, as Hip Hop de Batom, jovens entre os 14 e os 28 anos de idade provenientes de bairros periféricos da Grande Lisboa, atuaram no anfiteatro ao ar livre da Fundação Gulbenkian para apresentarem o CD que gravaram e que representou o culminar do projeto.⁹

Além da gravação do CD e da realização do concerto em Lisboa, no dia 10 de setembro de 2010, outro sucesso foi a criação de material original (letras e músicas). Entre este, merece particular menção a música sobre a mutilação genital feminina, que acabou por ser utilizada como banda sonora dum documentário sobre esta delicada temática. O Hip hop foi utilizado para dar voz à discriminação de género e combater o machismo. Foi um alerta não só para a violência doméstica, mas também para o abuso sexual, a discriminação laboral, a mutilação genital feminina e a prostituição, sendo que muitas destas situações foram vividas em primeira pessoa pelas participantes. Rosana Martins explica que:

No âmbito deste projeto, foram desenvolvidas diversas atividades, visando a troca de experiências entre as mulheres envolvidas no projeto “Hip Hop de Batom”. Mostras de filmes e documentários sobre a importância da mulher e da cultura hip-hop, exposições e espetáculos ao vivo com especial apelo às mulheres artistas de zonas urbanas periféricas ou a participação das jovens do grupo Hip Hop de Batom em seminários sobre o tema Violência Contra as Mulheres, são exemplos de algumas iniciativas realizadas. E um dos resultados obtidos através de um curso frequentado pelas rappers foi a realização de uma letra escrita pelas integrantes falando da mutilação genital feminina e a ilustração visual feito pela grafiteira do grupo. (MARTINS, 2012, 81)

A criação dum grupo de performers femininas visou também combater a falta de visibilidade das mulheres no mundo do hip hop português, que representa ainda hoje, se bem que em outra medida, uma lacuna desta cultura em Portugal. Ademais, foi mais uma maneira de afirmar o hip hop como um movimento cultural e social que move multidões por todo o país e por todo o mundo, e sublinhar que existem artistas femininas - cantoras, bailarinas, djs e writers - que dominam a arte de forma elaborada, mesmo dadas todas as dificuldades e barreiras que ainda permanecem na cultura hip hop: o machismo, a coisificação da mulher e a falta de visibilidade e protagonista que

9 Mais informação disponível em <https://gulbenkian.pt/project/hip-hop-de-baton-e-hip-hop-pela-paz/>. Último acesso: 02 de fevereiro de 2018.



é dada a ela. O sucesso do *Hip Hop de Batom* levou a uma segunda edição, em 2012, e algumas participantes chegaram a ser verdadeiras MCs.

Como já dissemos, todos os projetos desenvolvidos pela Associação Diálogo & Acção têm como principal público-alvo pessoas e comunidades em situação de exclusão social, e os seus resultados têm sido muito positivos quer em relação aos objetivos alcançados, quer pela resposta por parte das comunidades e dos jovens envolvidos. Além disso, a associação desenvolve periodicamente atividades, seminários, encontros, workshops, que visam envolver os jovens no seu quotidiano. Através do utilizo dos valores promovidos pela Universal Zulu Nation e das práticas centrais da cultura hip hop, a associação Diálogo & Acção representa um exemplo de como esta cultura poderosa possa ser utilizada a nível político-social para chegar aos jovens e para promover uma mensagem e atitudes não-violentas, dirigidas à descoberta da criatividade e de aptidões individuais que possam fornecer novas perspetivas de vida. Mais uma vez, Rosana Martins explica que:

Através de suas ações a associação vem exercitando o que diríamos de “descentramento do olhar colonizador”, a partir do argumento de que o indivíduo constrói sua alteridade a partir do momento em que começa a contestar o olhar do colonizador sobre si. O ponto central que está por trás desse olhar pós-colonial é lutar, como diz o teórico argentino Walter Mignolo (2000), por um deslocamento do locus de enunciação. O interesse é de relocação. Não se trata apenas de devolver o olhar, mas de tentar mudar a origem do olhar, exercitando assim a hermenêutica pluritópica. Dito de outra forma, criar espaços de possibilidades do subalterno se subjetivar autonomamente. (MARTINS, 2012, 81)

Em conclusão, os esforços e projetos da Casa do Hip Hop, em Diadema, e da Associação Diálogo & Acção, em Lisboa – em outras palavras, da Zulu Nation - tem conseguido envolver jovens, proporcionando-lhe uma comunidade de referência e de pertença. Isto permite definir cada vez mais políticas públicas que considerem os jovens parte da solução e não necessariamente apenas um problema. Ainda por cima, através da expansão para além das fronteiras do bairro, da participação em redes internacionais de hip hop e da procura de parcerias com outras organizações, buscam o alargamento de sua área de intervenção. Ambas as entidades, ainda por cima, envolvem académicos, representando assim também uma ponte entre a sociedade civil e a academia.

Consideramos ambos bons exemplos práticos de como o utilizo de estratégias diferentes, isto é, a cultura hip hop e os seus elementos performativos, e a cooperação entre instituições e entidades e agentes que intervêm diretamente nas zonas mais a risco, permita o conseguimento de resultados mais positivos e, sobretudo, mas duradouros.



A criação de políticas culturais mais realistas e que avaliem o cenário social de forma mais honesta e a partir de perspectivas mais abrangentes, e através de metodologias menos tradicionais, com certeza levará ao sucesso destas últimas, até porque é dele que depende o presente e o futuro de muitos cidadãos, sobretudo jovens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes (orgs.). *O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade: Discussão Contemporânea*. São Paulo: Alameda. 2015.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1968.

GIANNOTTI, José Arthur; MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Os Limites da Política: Uma divergência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34. 2006.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na Sala de Aula: visita à história Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro. 2005.

HUNT, Emery Kay; LAUTZENHEISER, Mark. *História Do Pensamento Econômico – Uma Perspectiva Crítica*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2013.

JAO, Mamadú. *Estratégias de vivência e de Sobrevivência em Contextos de Crises: Os Macanhas na Cidade de Bissau*. Lisboa: Nota de Rodapé. 2015.

MARTINS, Rosana. *Representação e sentido de pertencimento dos hip hoppers em São Paulo e Lisboa*, in Cadernos de Antropologia, Vol. 1, Nº2. 2012. 71-85.

MBEMBE, Achille. *Crítica Da Razão Negra*. Lisboa: Antígona. 2017.

OSUMARE, Halifu. “Marginalidades Conectivas” do Hip Hop na Diáspora Africana: os Casos de Cuba e do Brasil. In AMARAL, Mônica de & CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade*. São Paulo: Alameda. 2015. 63-92.

SITIOGRAFIA:

<http://new.zulunation.com>

<https://dialogoeacao.wixsite.com/dialogoacaooficial>

<https://gulbenkian.pt/project/hip-hop-de-baton-e-hip-hop-pela-paz/>

https://www.youtube.com/watch?v=ko_Mcp872Gk



LUGARES DE CULTURA EM BELÉM: AÇÃO, EXPERIÊNCIAS COLETIVAS E POLÍTICA CULTURAL¹

Elis de Araújo Miranda²

RESUMO: O presente texto apresenta as experiências coletivas de ação política a partir da dimensão cultural e a criação do que denominamos de “lugares de cultura” na cidade de Belém (PA) no período de 2016 a 2017. A partir do reconhecimento dos sujeitos e suas ações sobre o espaço, aqui analisado a partir da categoria *lugar*, consideramos ser um ponto de partida para iniciarmos uma discussão sobre planejamento e gestão de espaços públicos, em especial aqueles espaços apropriados por coletivos culturais e/ou por sujeitos envolvidos com as ações culturais na cidade. Busca-se apresentar as experiências dos coletivos como formas de planejamento e gestão de políticas públicas de cultura. O lugar e ação orientaram teoricamente nossa reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Ação, Lugar, Coletivos Culturais, Belém.

I. INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre os coletivos culturais em Belém teve início com um levantamento em redes sociais para fins de identificação dos coletivos e sujeitos. Após esta etapa foram feitos contatos com representações dos coletivos para fins de observação dos espaços, das ações realizadas e as trajetórias desses grupos. Em seguida, em parceria com os representantes dos coletivos ou com apoio de ativistas culturais e produtores, organizamos rodas de conversa, grupos de discussão e oficinas para conhecermos as biografias dos artistas, as formas com que se apropriam e criam novos lugares de cultura em Belém, e por fim discutimos sobre política e gestão cultural. Além disso entrevistamos

1 Trabalho elaborado no contexto do projeto Ecosocioeconomia Urbana: arranjos socioprodutivos e autogestão comunitárias visando o desenvolvimento territorial sustentável, coordenado pelo prof. Dr. Carlos Alberto Cioce Sampaio, desenvolvido no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) da Universidade Federal do Pará, com bolsa CAPES/PNPD (2016-2017) sob a supervisão e parceria incondicional do Prof. Dr. Silvio Lima Figueiredo. Este trabalho foi enviado para o projeto “Territórios da Arte”, aqui apresentado com algumas alterações. O livro a ser publicado consiste em uma colaboração entre a FUNARTE e o Centro de Artes da UFF contendo as experiências vivenciadas nos seminários ocorridos em Cuiabá, Belém, Florianópolis, Recife e Rio de Janeiro entre maio e outubro de 2017.

2 Professora Associada da Universidade Federal Fluminense. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Ambiente e Políticas Públicas (PPGDAP). Coordena o laboratório de pesquisa Cultura, Planejamento e Representações Espaciais. elismiranda10@gmail.com.



aqueles sujeitos que tiveram seus nomes citados e as suas atuações reconhecidas como seminais para a vida cultural de Belém³. Os espaços citados foram visitados, afim de vivenciar as ações realizadas, participando como público desses eventos. Esse percurso da pesquisa nos fez reconhecer as formas de interação dos sujeitos, destes entre si e sua relação com os coletivos. E a interação dos coletivos com os gestores municipais do setor cultural na cidade de Belém⁴.

Vale ressaltar a fala proferida por diversos artistas: “se os gestores municipais não atrapalharem, já estão ajudando” e que a política cultural deveria estar a cargo dos artistas e dos coletivos. Uma vez que a maioria dos artistas envolvidos nos coletivos possui graduação e/ou pós-graduação na área de comunicação, música, artes e ainda medicina, psicologia e outras áreas da saúde⁵. Ou seja, estes apresentam domínio da linguagem artística e possuem a formação para atuar na gestão e na elaboração de políticas públicas, visto que um número significativo de artistas possui experiência em gestão de projetos e/ou de espaços de cultura. Ressaltamos ainda, que grande parte dos gestores das Casas de Cultura de Belém apresentam uma competência na área de gestão bem superior à apresentada pelos atuais gestores municipais.

II. LUGARES DE CULTURA E AÇÃO POLÍTICA

A ideia de “lugares de cultura” parte da compreensão do Lugar como categoria analítica do espaço e está relacionada às experiências, identidades e vivências de sujeitos com seus ambientes. Eric Dardel (2001 [1954]) cunhou o termo *geograficidade* para

3 Os nomes mais citados por integrantes de coletivos culturais foram o dos músicos Ronaldo Silva e Júnior Soares, integrantes da Fundação Cultural Arraial do Pavulagem; Wlad Lima, uma das fundadoras do grupo Cuíra de teatro e da Escola de Teatro da UFPA; Aníbal Pacha, fundador do grupo *Inbust* de teatro de bonecos e membro do Casarão do Boneco; Marton Maués, ator e criador do grupo Palhaços Trovadores; Miguel Chikaoka, fundador da Associação de Fotógrafos Fotoativa; Josebel Fares e Paulo Nunes, fundadores da locadora de livros infantis Fadas e Duendes; João de Jesus Paes Loureiro, pesquisador, professor da UFPA Secretário de Educação do Pará de 1987 a 1990; Max Martins, poeta e foi diretor da Casa da Linguagem; Dina Oliveira, artista plástica, atuou na Fundação Cultural Curro Velho.

4 Agradecemos à Auda Piani e Werne Souza Oliveira, do espaço Na Casa do Artista; Nêhgo Rai e demais artistas que atuam no Espaço Cultural Coisas de Nêgo; Larissa Medeiros e Vitor Nina do Coletivo Casarão Viramundo; a Anne Dias e a todos do Coletivo Aparelho; a todos do Casarão do Boneco, especialmente Aníbal Pacha e Paulo Nascimento; Yeye Porto e Luciana Porto da Casa da Atriz; a Ronaldo Silva, do Arraial do Pavulagem, aos músicos Allan Carvalho e Cincinato Junior e à Larissa Latif que me apresentou à Nani Tavares e sua cartografia autopoietica dos coletivos de Belém e por fim, um agradecimento especial a Luciana Medeiros, do Holofote Cultural e Circular Campina pela parceria durante a realização desta pesquisa.

5 São os profissionais envolvidos em projetos que atuam com o atendimento às pessoas em situação de rua, com atenção especial aqueles com histórico de abuso de álcool e outras drogas e com histórico de doenças mentais.



sintetizar todas essas formas sensíveis com que sujeitos, grupos se relacionam entre si e com a Terra. Ainda revela a apreensão sobre o espaço a partir da relação indissociável entre os aspectos físicos e naturais, bem como dos aspectos concretos e simbólicos. Alicerçado no pensamento de Dardel, Relph (1976; p. 19) e Tuan (1983) passam a elaborar reflexões a cerca desta categoria analítica do espaço. Relph define o Lugar como um fenômeno que só pode ser construído fundamentado nas experiências sensoriais, enquanto para Tuan o lugar é segurança e o espaço é liberdade. Para este autor, estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. O lugar pode ser desde a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria, não há escala que delimite o sentido do lugar. O que define o lugar é a familiaridade, o sentido de pertencimento, a referência identitária e tudo que liga o sujeito à sua Terra.

Segundo Oliveira (2014; p.11) o lugar é elaborado a partir da familiaridade permitida pela experiência, seja concreta ou por experiências imaginadas a partir do contato com as expressões artísticas: literatura, cinema, fotografia ou em contato com sistemas de signos e símbolos. Por conseguinte, o que estamos chamando de “lugares de cultura” são esses espaços produzidos segundo as experiências sensoriais que levam os sujeitos a agirem de acordo com o sentido de pertencimento e no reconhecimento da existência e das experiências do outro. Assim, o lugar nunca é um espaço da exclusão ou da segregação. Os sujeitos não agem sobre um espaço qualquer. Agem sobre um espaço onde há identificação, afetos, referências de memória que tenham significado para esses sujeitos. A ação produz o lugar.

Ana Clara Torres Ribeiro (2014)⁶ discute a ideia de Ação como um ato político deliberado e aponta a Ação como a principal categoria do planejamento e da gestão das cidades. A Ação demonstra as formas de uso e apropriação dos espaços e as estratégias para negociações e resistências. Por meio da Ação os coletivos culturais se apropriam dos espaços, realizam suas experiências afetivas, expressam suas identidades e resguardam as memórias, produzindo o que estamos denominado de “lugares de cultura”..

Neste caso, nos interessou identificar os “lugares de cultura” criados em Belém resultante da ação dos coletivos culturais que atuam como reais planejadores e gestores da cultura na cidade. Mas a identificação dos sujeitos e dos lugares apresentada aqui foge das formas tradicionais, e propõe um exercício sensorial pelos lugares de cultura em Belém.

As experiências com os coletivos culturais e os lugares da cultura em Belém (PA) significam as ações de artistas, produtores culturais, ativistas e público usuário dos espaços, e as formas com que esses sujeitos/grupos enfrentam as dificuldades postas diante das gestões municipais do setor cultural. Desta forma reinventam formas de

6 Ribeiro, Ana Clara Torres. Por uma cartografia da ação: pequeno ensaio de método. IN: Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro: julho/agosto, 2001/2002.



articulação e atuação política na cidade, criando lugares de cultura e atuando. Assim se tornam os verdadeiros planejadores e gestores urbanos, fazendo com que a cultura passe a ocupar lugar central para a retomada do espaço público.

Macgregor (2012; p.143) estudou os coletivos culturais no México e para este autor a ideia de coletivos culturais não pode ser dissociada da comunidade, assim este define Coletivo Cultural Comunitário como:

Em primeiro lugar, é um agrupamento de jovens que compartilham uma missão, uma visão de certos valores necessariamente vinculados ao exercício de seus direitos culturais: identidades, memória, patrimônio cultural, acesso à vida cultural, educação, formação, informação e comunicação. Um CCC enfatiza sua ação nas comunidades mais desfavorecidas: imigrantes sem nada além da própria vida, de seus medos e de sua cultura; idosos sem nada além de suas lembranças, angústias e insônias; deficientes excluídos da possibilidade de compartilhar e conviver em sociedade de modo digno; mães solteiras desprezadas em seu ambiente familiar, escolar e profissional; menores deprimidos ou por conta da separação de seus pais, ou por conta de experiências de bullying; crianças solitárias às quais ninguém jamais contou uma história, nem cantou uma canção, nem brincou com marionetes, nem pintou um beijo na bochecha nem escreveu um verso de ninar; mães que não sabem mais o que fazer com seus filhos trancados em casa e sem opção de entretenimento além das novelas e dos programas violentos e cada vez mais sangrentos; homens e mulheres comuns que vivem suas rotinas acompanhados do medo e do aborrecimento de uma árdua monotonia. (MACGREGOR; 2012; p.143)

No Brasil os coletivos culturais pensam nessas mesmas questões do caso mexicano, mas acrescentam as causas específicas das mulheres negras, mulheres trans, de jovens moradores de periferias urbanas que estão vulneráveis às ações policiais. Em Belém, especificamente, os coletivos artísticos e culturais criaram as “Casas de artistas” (Porto e Lima, 2016) e a partir da relação com as Casas, criaram circuitos culturais, eventos que consolidam os lugares de referência para as manifestações artísticas, para a difusão da produção, para encontros de discussão de novas ações de planejamento e de gestão urbanas.

O objetivo da criação dessas Casas é a realização de ações culturais coletivas nas ruas envolvendo artistas profissionais, amadores, ativistas culturais, estudantes universitários e secundaristas. Nas Casas são criadas ações que são executadas nas ruas como forma de resistência frente aos gestores das políticas culturais, e frente às intervenções policiais que atuam na lógica de repressão e autoritarismos diante das aglomerações de jovens em espaços públicos.



Ainda segundo Macgregor (2012; pp. 143-144)

A cultura dá orientação e significado ao rumo de um povo; oferece sentido de pertencimento aos seus membros; oferece condições para desenvolver aqueles processos que permitem a busca, a experimentação e a concretização daquilo que é mais sublime no espírito: a linguagem, o ritual e a arte. Desafio, invenção, aprendizagem, comunicação, reinvenção permanente de nós mesmos em um diálogo coletivo. (MACGREGOR; 2012; pp. 143-144)

Este envolvimento com a cultura e a diversidade, princípios da existência de uma cidade, que os artistas buscam quando desejam que a rua seja o “lugar da cultura”, indo contra às políticas de segurança pública que criam mecanismos de impedimento do uso da rua para a realização das ações. A rua para Pechman (2014; p. 133) “é onde tudo se mistura, onde tudo é fluxo, onde tudo se funde [...]”.

Ainda segundo Pechman, em seu artigo intitulado “9 cenas, algumas obs-cenas, da rua”, diz que

A rua se mostrou, em certo imaginário, quase sempre como lugar do vício e do perigo. É de lá que a ameaça promete corroer a sociedade, com a peste, as epidemias, as doenças, a sujeira, os miasmas, todas as contaminações, a prostituição, a sexualidade, a mendicância, a incivilidade, a violência, a revolta, a insurreição e... a revolução!!!

Não é à toa que a rua moderna (o Bulevar seria para os modernistas a superação da rua) nasce com o urbanismo, pois os urbanistas lutaram incansavelmente, senão para acabar com a rua, pelo menos para domesticá-la, enquadrá-la, impor-lhe uma nova lógica, uma nova maneira de ser, evidentemente, menos porosa às paixões humanas e urbanas. Conter a rua! Enquadrar a rua! Controlar seus excessos, limitar sua sociabilidade, são questões que atravessaram a rua moderna dos séculos XIX e XX e se derramam pela rua contemporânea, que vai refl uindo cada vez mais diante da segurança que os lugares cercados e privados pensam oferecer. Tal rua, qual cidade!

O visgo da rua acaba grudando na cidade, fazendo esta à sua imagem e semelhança, pelo menos é isso que o imaginário dominante se conta do que foram os males das cidades modernas e quais são aqueles das metrópoles contemporâneas (PEACHMAN, 2009; 353)



A sensação de se atravessar uma rua é a da mistura, a de fazer parte daquilo tudo, de fazer parte da cidade, a de pertencer a multiplicidade de coisas e pessoas”. E este sentido da rua é defendido pelos estudiosos no campo das políticas culturais no Brasil e a luta pela garantia que a rua continue a ser o palco para as ações culturais.

III. UM PERCURSO AFETIVO POR BELÉM

Belém do Pará, a cidade das mangueiras, cidade morena ou para os seus amantes mais apaixonados, a *mangueirosa*, é ao mesmo tempo amada e vilipendiada. Amada por seus poetas, literatos e compositores. Estes exaltam suas belezas paisagísticas e de sua gente. É vilipendiada por seus governantes conservadores que insistem em negar sua diversidade sociocultural, que permitem o desaparecimento de sua arquitetura histórica e criam mecanismos de impedimento para o uso dos espaços públicos por jovens moradores de periferias.

A cidade possui duas distintas e controversas porções: a área continental, localizada às margens do rio Guamá e da Baía do Guajará; e a sua porção insular, margeada pelos rios Acará e Guamá e pelos Furos do Maguari, das Marinhas e pela Baía de Santo Antônio. Apesar da existência de aproximadamente trinta ilhas que formam o território de Belém, essas áreas ainda não constam nos mapas turísticos ou nos mapas dos planejadores urbanos. Destarte, seus moradores ainda são ignorados, assim se tornam seres invisíveis aos olhos dos gestores municipais, bem como da elite local.

Merecem destaque as ilhas: Mosqueiro, banhada pela Baía do Guajará e Furo das Marinhas; do Outeiro, assentada na confluência do Furo do Maguari e Baía do Guajará, de frente para a Vila de Icoaraci; das Onças, às margens do rio Acará e da Baía do Guajará; e por fim, do Combú situada na confluência dos rios Acará e Guamá, sendo o Furo do Benedito o principal acesso para o seu interior. Há vida pulsante nas ilhas, o carimbó faz parte das referências culturais de seus moradores, sem no entanto, deixarem de experienciar o tecnobrega com seus *Djs* e suas aparelhagens sonoras que levam os corpos suados a serpentearem em bares e restaurantes que ocupam às margens dos rios, atraindo cada vez mais visitantes estrangeiros. Na região das Ilhas, destacamos as ações do *SubVersiva Produção Cultural Independente* que promove eventos de carimbó com as apresentações dos grupos Cobra Venenosa e o Boi Misterioso, coordenado pelo mestre Apolo de Caratateua, um importante ativista cultural e artista desta porção de Belém.

Em sua porção continental, Belém pode ser, ainda, dividida em duas áreas: o chamado quadrilátero das Mangueiras, de avenidas largas e arborizadas e a outra, a cidade das baixadas ou dos bairros alagados, das palafitas, estivas e “raios que o



partam”⁷. Os Mercados de São Brás e do Ver-o-Peso podem ser considerados como os marcos geográfico e simbólico do limite da Belém central, da periférica, bem como das porções continental e insular.

Os mercados são ao mesmo tempo, pontos de intercessão e experiências sensoriais coletivas. Espaços das diferenças e do reconhecimento das similaridades culturais que atravessam todo o território belenense indistintamente. O Ver-o-Peso tem sua fachada voltada para a Baía do Guajará e é a porta de entrada de pessoas, informações, cultura e mercadorias advindas das ilhas e de municípios ribeirinhos.

Atualmente o Ver-o-Peso é cenário para novelas, gravação de vídeos, como o famoso “No meio do Pitiú” da Dona Onete⁸. É tema para as mais distintas linguagens artísticas, com destaque para os fotógrafos que compõem a Associação de Fotógrafos Fotoativa⁹. O mercado é o lugar de maior movimentação na cidade, em que podem ser encontradas as ervas para diversos fins: para os banhos de cheiro, atrativos, *abre caminho* ou *de descarrego*. As “cheirosas”¹⁰ são procuradas por moradores de qualquer um dos pontos da cidade, de qualquer classe social e turistas nacionais e estrangeiros. Além das ervas de cheiro, plantas medicinais e de mandingas, também estão disponíveis todos os ingredientes para a culinária paraense: do peixe à semente de cumaru; da maniva¹¹ para preparação da maniçoba e as farinhas produzidas nos mais distantes municípios do Pará. Não há mesa de paraense sem uma farinheira ou uma cumbuca de açaí. Estejam onde ele estiverem, os paraenses levam o Ver-o-Peso na epiderme e seus produtos viajam

7 Os “Raios que o partam” são estilos arquitetônicos característicos dos bairros operários. As fachadas das moradias são adornadas com cacos de azulejos que formam raios estilizados e coloridos.

8 Dona Onete é hoje a Dama do Carimbó. A simpática artista paraense que passou a fazer sucesso no circuito musical nacional após completar 70 anos de idade é reconhecida em qualquer cidade que desembarque no Brasil.

9 Segundo consta na descrição da rede de espaços artísticos autopoieticos, (<http://redeespacosartisticos.com>) um sítio destinado a apresentar a rede de artistas atuantes na cidade de Belém, fruto da dissertação de mestrado de Nani Tavares (Roseane Moraes Tavares), artista-pesquisadora e autora desta pesquisa e site, a Associação Fotoativa é uma organização sem fins lucrativos de utilidade pública municipal e estadual, em atuação desde 1984 em Belém do Pará, que se consolidou como um núcleo de referência singular para o desenvolvimento e integração da fotografia no contexto cultural da região amazônica. Desde sua fundação, desenvolve projetos coletivos nas áreas de arte, educação, memória e patrimônio, com base em processos que interligam pensamento, ação e reflexão continuados.

10 As Cheirosas são as vendedoras de ervas, banhos e mandingas no mercado do Ver-o-Peso. Elas ocupam uma sessão especial no mercado, as cheirosas guardam conhecimento de ervas para as mandingas e simpatias e de ervas medicinais. Não há mal que não tenha uma erva ou um xarope para a sua cura. Um conhecimento transmitido entre as mulheres das famílias advindas do interior.

11 Folha da mandioca brava. Após passar por um processo de moagem, a maniva deve ser cozida por sete dias. A cada dia acrescenta-se um ingrediente para que seja feita a maniçoba, um dos pratos da culinária paraense.



em isopores pelo Brasil e pelo mundo afora, o que nos faz afirmar que *o lugar é onde o sujeito realiza a sua existência*.

Já o mercado de São Brás está situado de frente para o bairro de Nazaré, moradia da elite tradicional, tendo suas costas voltadas para Canudos, este considerado como um dos bairros periféricos mais antigos de Belém, e para a Terra Firme. Carinhosamente chamada de TF por seus moradores e frequentadores dos coletivos Casa Preta, da Casa de Cultura da Terra Firme e do Projeto Teatro Ribalta. Este mercado é hoje ponto de encontro de jovens para a realização de saraus, como forma de expressar a resistência da cultura de periferia, tendo o Batuque do Mercado de São Brás um dos eventos já consolidados. Atualmente, o seu interior é ocupado por pequenos comércios de móveis de madeira e artesanatos em geral. Ao contrário do Ver-o-Peso, o mercado de São Brás tornou-se um lugar soturno após o cair da tarde, uma realidade que os jovens dos coletivos buscam mudar com a realização de eventos de carimbó, rap ou punk-rock.

Entre os mercados do Ver-o-Peso e de São Brás, situa-se a área central, espaço marcado pelas largas avenidas, corredores de mangueiras e concentram os principais equipamentos turísticos, de cultura e de artes, como o Teatro da Paz, a Casa das Artes, a Casa da Linguagem, o Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR)¹² e o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Encontram-se ainda nesta área as mais tradicionais escolas católicas, com destaque para os colégios Gentil Bittencourt, Marista, Santa Maria e Santa Rosa; as escolas de formação em música clássica, como o Conservatório Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA. No quadrilátero das mangueiras localizam-se os monumentos arquitetônicos projetados por Antonio Landi, heranças do projeto de intervenção urbanística do período pombalino (1750-1755) e do primeiro “boom da borracha” (1879-1912), como o Palácio Antônio Lemos, Palácio dos Governadores, a Catedral Metropolitana de Belém, também conhecida como Catedral da Sé, dentre outras obras citadas na tese da arquiteta Elna Trindade (2017) e a sede do Museu Paraense Emílio Goeldi, a primeira instituição de pesquisa fundada na Amazônia.

Por outro lado, nos bairros periféricos observa-se ruas estreitas, de pavimentação precária e ausência de equipamentos públicos de cultura, o que leva aos jovens a ocuparem ruas, praças ou a criarem eventos nas Casas de artistas. A Belém dos bairros periféricos surge entre as águas e estivas, uma cidade constantemente alagada pelo movimento das marés e pelas águas das fortes chuvas do inverno amazônico. Nestas áreas até hoje podem ser vistas as casas de madeira que lembram as embarcações que vêm do Marajó, Abaetetuba, Barcarena, Cametá, Moju e tantos outros municípios que se comunicam com a capital por via fluvial. Os barcos são caprichosamente pintados

12 No Centro Cultural Tancredo Neves, sede da Fundação Cultural do Estado do Pará, podem ser encontrados a Biblioteca Arthur Vianna, Cine Líbero Luxardo, o Cinema Líbero Luxardo, o Teatro Margarida Schivasappa, a fonoteca Satyro de Mello e a Galeria Theodoro Braga.



com cores básicas e identificados por nomes pintados com “letras que flutuam”¹³ por artistas populares nominados de *abridores de letras*, moradores dos mais diferentes municípios que têm o barco como principal meio de transporte. As cores e os detalhes da engenharia dos barcos são reproduzidos nas fachadas das casas, remetendo-nos à vida amazônica ribeirinha.

Não faltam mercados, feiras e portos nas margens de Belém. E são esses pontos extremos que fazem as ligações entre Belém e os municípios ribeirinhos vizinhos, entre as ilhas e os bairros periféricos e destes com o denominado quadrilátero das mangueiras. As referências culturais do interior adentram no continente a partir de seus fluxos fluviais. Além dos mercados de São Brás e do Ver-o-Peso, destaca-se o Mercado do Porto do Sal, um prédio que mais parece um barco amarelo flutuante entre a rua Gurupá e o Beco das Malvinas, um lugar que abriga o Coletivo Aparelho e significativa programação durante os eventos realizados pelo projeto Circular Campina-Cidade Velha¹⁴.

E dentre as feiras, destacam-se a feira do açaí, da 25 de setembro e da Terra Firme, nas quais ecoam os pregões que anunciam a chegada do filhote, do caranguejo, do camarão ou do jambu e da tapioca quente. Os pregões são os cânticos de vendas dos comerciantes populares de ruas, feiras e praças que foram objeto da pesquisa dos músicos Allan Carvalho e Cincinato Marques Junior. A partir da pesquisa dos pregões, a dupla produziu um CD denominado “Pregões – a melodia das ruas”, onde o tempo da cidade é marcado por cada um dos pregões, desde o feirante que abre o dia até o vendedor de amendoim na Praça do Carmo, lugar tradicional dos amantes da boemia. Um convite a percorrer a cidade acompanhado por homens e mulheres simples que transformam a cidade em música e poesia que nas palavras de Allan Carvalho em uma entrevista, o CD é resultado da leitura da partitura que é a cidade, a rua. Para Allan, cada lugar tem a sua partitura, e a partitura de Belém é composta por quadrilha, carimbó, lundu, forró e toadas.

13 Segundo a descrição apresentada na página do Projeto “Letras que Flutuam” (www.letraqflutuam.com.br) o projeto objetiva valorizar o trabalho dos artistas conhecidos como ‘abridores de letras’ surgiu o Projeto “Letras que Flutuam”, que mapeia esses profissionais em diversos municípios ribeirinhos, nas regiões de Santarém, Marajó, Belém e Salgado, todos no estado do Pará. Este saber popular vem sendo objeto de estudo da pesquisadora Fernanda Martins desde 2004, quando foi tratado em monografia para a Especialização no Instituto de Ciências da Arte - ICA da Universidade Federal do Pará.

14 <http://www.projetcircular.com.br> – O Circular Campina consiste em uma ação coletiva de arte e cultura que se realiza nos bairros da Campina e Cidade Velha em Belém de dois em dois meses. Espetáculos musicais e de teatro, mostras de vídeo e fotografia, cortejos e brincadeiras de rua que envolvem os moradores desses bairros e um público fiel que visita os ateliês e casas de artistas ao longo de um dia.



Não podemos deixar de referenciar o trabalho de artistas do graffiti¹⁵ com atenção especial ao coletivo denominado de “Freedas Crew”. Um grupo de mulheres e um homem trans¹⁶ que expressa sua arte nos muros da cidade com temas do universo feminino. Segundo Freitas e Bonfin (2016) “Esse nome foi pensado para simbolizar resistência, superação e a liberdade de mulheres artistas. É uma espécie de anglicismo, com a junção da palavra *free* com o primeiro nome de Frida Kahlo, a qual se tornou nossa principal inspiração”. A partir do contato com as integrantes deste coletivo passamos a reconhecer as ações dos artistas do graffiti como sendo também formas de resistência em relação às políticas das gestões municipal e estadual de cultura que não reconhecem esses artistas quando lançam editais de cultura. As obras desses artistas estão em distintos pontos da cidade, em especial nos bairros da Sacramento e Telégrafo, mas não apenas, pois essas artistas são convidadas a participar de festivais e de circuitos de graffiti, além de atuarem no âmbito acadêmico, produzindo pesquisas e trabalhos sobre arte urbana em Belém.

Neste percurso afetivo pelos lugares de cultura, destacamos a Vila de Icoaraci, também conhecida como Vila Sorriso, ou, “aquela que está de frente para o sol” como um lugar especial para a formação sociocultural de Belém. Em Icoaraci nasceu o Gruta em 1967, o mais antigo grupo de teatro em atividade em Belém, segundo Adriano Barroso (2017), autor do livro *ATO* e integrante do Gruta. As cerâmicas de Icoaraci ganharam fama internacional e são produzidas no bairro do Paracuri, um bairro que concentra grande parte das olarias. O Espaço Cultural Coisas de Nêgo se tornou lugar de encontro de músicos e amantes das rodas de carimbó, onde podemos encontrar com o Mestre Rai, que além de ser o gestor deste espaço é o mestre de carimbó e *luthier*. O Coisas de Nego é o lugar onde os mestres se encontram com jovens músicos, os ensinam a tocar e a confeccionar os instrumentos que compõem a roda de carimbó: banjo, flauta, maracas e curimbós. Há ainda em Icoaraci os grupos de pássaros juninos e outras brincadeiras de mestres (Figueiredo e Tavares, 2010).

A arte popular influencia os artistas contemporâneos a criarem objetos, como os produzidos por Werne Souza Oliveira e Cledyr Pinheiro. Seus trabalhos estão expostos no espaço *Na Casa do Artista*, uma residência/galeria criada por Werne Oliveira e Auda Piani, ele artista e ela ativista, professora e produtora cultural. No projeto Sacolagem, do artista Faeli Moraes os mestres e mestras do carimbó são representados em esculturas e expostos em seu espaço cultural. Além das exposições de fotografias, oficinas de graffiti/pichação e as rodas de carimbó realizadas na orla, gerando uma sinergia incessante

15 O graffiti e todas artes urbanas que são realizadas nos muros com uso de tintas spray, rolinho, pincel. Não importa a técnica e sim a forma de apropriação dos muros como telas para a realização de comunicação com a sociedade e entre os sujeitos atuantes nos grupos.

16 Compõem o “Freedas Crew” as artistas Esther Guerreiro, Karina Miranda, Thay Petit, Juh Silva e o artista Luan Medeiros.



que faz com que a vida nas ilhas se encontre com as das periferias e resultem em transformações nas áreas centrais da cidade, impondo novas formas de existência e relação com o espaço público.

Belém é um estrondo de ritmos, cores, sabores, odores e aromas. Uma cidade de múltiplas sensorialidades em que a sensualidade explode em Icoaraci, Condor, Guamá, Jurunas, Pedreira, na Terra Firme ou nas margens da Cidade Velha a cada batuque do curimbó, ao som do *técnobrega* ou das guitarradas¹⁷. Uma cidade em ebulição. Não poderia ser diferente por ser regida pelas águas e com incidência direta dos raios solares. Contudo, esta cidade ainda segue na busca do reconhecimento de sua identidade forjada na inter-relação de culturas afro-indígena-luso-amazônica, no reconhecimento de ruas, praças, becos e vielas como os *lugares de cultura* e na busca da preservação de seus patrimônios materiais e imateriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso afetivo se constituiu, de fato, em uma imersão na cidade de Belém. Vivências em lugares, diálogos com os sujeitos/grupos que agem como planejadores urbanos e produzem cotidianamente o espaço urbano. Atuam a partir da lógica do envolvimento urbano, se submergem com os problemas sociais, com as questões políticas da cidade e com a formação dos novos sujeitos de ação. A produção artística de Belém é em grande parte comprometida com a realidade das periferias, dos ribeirinhos, dos moradores das ilhas e cidades do interior do estado; com as questões ambientais e sócio-econômicas dos garimpos, das áreas de mineração industrial ou áreas de usinas hidroelétricas. São comprometidas com as questões indígenas e com os problemas mais contemporâneos sobre gênero. Esta constatação se deu como consequência da observação das obras, das expressões das cores, dos objetos criados que contam histórias, ativam memórias e resguardam referências de patrimônios materiais e imateriais.

Por outro lado, constata-se que os gestores municipais de cultura em Belém atuam apoiados em uma lógica do controle, da distinção, da repressão e da segregação. Controlam os usos dos equipamentos públicos de cultura como se fossem propriedades privadas de suas famílias e amigos; distinguem os artistas populares e segregam aqueles que não estão aptos a receberem os recursos públicos para a cultura. Os poucos recursos não financiam a contento os artistas iniciantes, sendo destinados a artistas e grupos locais com trabalho consolidado ou a grupos de renome nacional.

Por fim, podemos dizer que os lugares de cultura só existem por estarem alicerçados na força das ações de resistência dos artistas profissionais e amadores; dos ativistas culturais que defendem a cultura como um direito humano e de produtores

17 Mestre Vieira, o rei das guitarradas é a maior referência deste ritmo.



culturais comprometidos com os artistas e não apenas com a possibilidade de acúmulo de capital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROSO, Adriano. *Ato: paixão segundo o Gruta*. Belém: edição do autor, 2017.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: a natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FIGUEIREDO, Silvio. J. L.; TAVARES, Auda Piani. *Mestres da Cultura*. 1. ed. Belém: Editora da UFPA, 2006.

FREITAS, Thayanne Tavares e BONFIM, Evandro de Sousa. *Freedas Crew: Pintando Com um Grupo de Mulheres*. IN: Rev. FSA, Teresina, v. 13, n. 5, art. 3, p. 41-60, set./out. 2016.

MACGREGOR, José Antonio. Documento-base para a rede de coletivos culturais comunitários. IN: CALABRE, Lia (org). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2012.

MARTINS, Fernanda de O. *Letras que flutuam: o Abridor de Letras e a Tipografia Vitoriana*. Belém: Monografia de especialização, Instituto de Ciências da Arte, 2008.

PECHMAN, Robert. *9 cenas, algumas obs-cenas, da rua*. IN: Fractal: Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 351-368, Maio/Ago. 2009.

PECHMAN, Robert. KUSTER, Eliana; *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

PORTO, Luciana de Andrade Moreira e LIMA, Wladilene de Sousa. Política cultural cidadã: o circuito-resistência das casas-teatros em Belém do Pará. IN: FIGUEIREDO, S. J. L.; SOUZA JUNIOR, J. M. R. E. ; MIRANDA, E. A. ; FARIAS, K. S. S.; FERREIRA JUNIOR, A. ; SILVA, A. C. S. ; OLIVEIRA, B. A. M. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. 1. ed. Belém: NAEA, 2016.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Por uma cartografia da ação: pequeno ensaio de método*. IN: Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro: julho/agosto, 2001/2002.

_____. *Teorias da Ação*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.



RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. *O Desenhador de Belém: Antônio José Landi e o Movimento das Imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Pará, 2016. Orientador: Aldrin Moura de Figueredo.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983. Tradução de Livia de Oliveira





Mesa VIII

**Múltiplas agendas
da política cultural**

ATIVOS CULTURAIS: SUA INTANGIBILIDADE E VALOR NA CONTEMPORANEIDADE

Daniele Cristina Dantas¹

RESUMO: Considerando informação e conhecimento centrais na avaliação dos ativos intangíveis culturais, no século XXI, o objeto de estudo deste trabalho são os ativos culturais, por sua essência informacional, natureza intangível e capacidade de criação de valor. O artigo tem como objetivos propor reflexões sobre a natureza intangível de bens e serviços culturais, implicações e relevância do entendimento dos recursos contábeis para a avaliação destes intangíveis e mensuração de seu valor. A partir de revisão de literatura e informações sobre práticas culturais e aplicações contábeis, sugere-se a aproximação dos profissionais da cultura e contabilidade, criação de um ambiente institucional favorável, capacitação e proposição de aprimoramentos técnicos como condições necessárias para a avaliação e mensuração dos ativos intangíveis culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Ativos Intangíveis, Ativos Culturais, Valor, Cultura, Contabilidade

INTRODUÇÃO

Nos processos de produção de bens e serviços culturais, em um campo com uso intensivo de informação e produção de conhecimento, notam-se dinâmicas e ciclos pertinentes às relações estabelecidas para a distribuição, circulação e fruição. Os fluxos informacionais são aspectos centrais nos processos de produção cultural, assim como na circulação de bens e serviços culturais, dando contornos às dinâmicas desses fluxos.

Neste contexto, o reconhecimento de informação e conhecimento como ativos estratégicos, bem como sua gestão, considerando os Capitais do Conhecimento envolvidos (Capital Ambiental, Capital Intelectual, Capital Estrutural e Capital de Relacionamento), tornam-se igualmente centrais nos processos de criação de valor na Sociedade do Conhecimento (CAVALCANTI *et. al.*, 2001). Ativos importantes e criadores de valor, informação e conhecimento representam atualmente parcela importante da riqueza, tanto para países quanto para organizações empresariais, notados através da capacidade de criação de valor no Produto Interno Bruto (PIB) de algumas nações, dinamizados

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI / IBICT / UFRJ), mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais (ENCE/IBGE), bacharel em Produção Cultural (UFF), técnica em Contabilidade. E-mail: danielecdantas@gmail.com.



tanto no ambiente interno quanto externo às suas economias (CAVALCANTI, 2002). Assim, considera-se informação e conhecimento elementos centrais para a avaliação dos ativos culturais, seus intangíveis e valor no campo da gestão e das políticas culturais no século XXI.

Em uma sociedade onde a informação e o conhecimento presentes nos bens e serviços culturais representam condições de produção de riqueza com centralidade crescente, as práticas do cotidiano demandam a verificação de formas de analisar os processos e resultados do valor dessa produção. Demandam também sensibilidade e destreza na identificação de modos para classificar e mensurar os recursos que traduzem as diferentes categorias. Na atualidade, sobre os ativos intangíveis registram-se avanços na classificação, categorias e formas de mensuração de processos e resultados sobre a produção de riquezas, mas também importantes desafios e contribuições para a gestão e as políticas culturais.

Os aspectos relacionados à classificação, registro e sumarização das informações, que implicam na compreensão dos ambientes e das novas dinâmicas da produção de riqueza em uma sociedade onde informação e conhecimento apresentam novas e desafiadoras oportunidades de produção de resultados incorpóreos (não físicas), são pertinentes ao cotidiano técnico da Contabilidade. A esta ciência é dado o exercício de classificar, registrar e sumarizar as transações e eventos com características financeiras, em termos de moeda, com a interpretação de seus resultados (SCHMIDT, 1998), incluindo os valores relacionados aos bens não tangíveis. Mas, a interpretação dos resultados para a tradução da realidade econômico-financeira da sociedade do conhecimento e da informação, traduzidas pelos ativos intangíveis, ainda se apresenta como um desafio na busca pela melhor representação da riqueza produzida a partir de bases incorpóreas.

Assim, o objeto de estudo deste trabalho são os ativos culturais, dadas sua essência informacional, sua natureza intangível e sua capacidade matricial de criação de valor. Têm-se como objetivos propor reflexões sobre a natureza intangível de bens e serviços culturais, bem como da representação intangível de seus bens tangíveis, e as implicações e relevância do entendimento e apropriação dos recursos da contabilidade para a avaliação dos intangíveis culturais e aproximação da mensuração de seu valor.

Para isso, a revisão de literatura, a partir de textos acadêmicos, está pautada em referenciais sobre práticas e dinâmicas culturais, informação, conhecimento e fluxos informacionais, aspectos contábeis dos ativos intangíveis e valor e o contexto da produção de bens e serviços culturais. Os argumentos teóricos são complementados por informações sobre o cotidiano das práticas culturais e aplicações do universo contábil, favorecendo a objetivação das análises.

A pertinência do tema se pauta na relevância da gestão e políticas culturais contemporâneas tendo identificado e reconhecido a importância dos ativos culturais, sua



intangibilidade e seu valor, econômico e simbólico, assim como seu papel estratégico. Contudo, ainda encontram-se limitações para vincular processos e aspectos que permitam avaliar e mensurar as matrizes da criação de valor neste campo. Tendo em vista que análises sobre a representação econômica da cultura no Produto Interno Bruto (PIB) dos países ocupa lugar estratégico, dedicar esforços e recursos para analisar informação e conhecimento como identificadores e geradores de valores centrais no campo da cultura torna-se desafiador.

CULTURA, ATIVOS CULTURAIS E INTANGIBILIDADE

A produção de bens e serviços culturais tem nos fluxos de conteúdos informacionais uma importante matriz nas dinâmicas sociotécnicas da produção cultural, que guardam estreita relação com as novas formas de produção de valor na sociedade contemporânea. Porém, a compreensão da centralidade das práticas de apropriação e usos dos conteúdos cognitivos e informacionais como recurso estratégico parece ainda não conseguir traduzir sua relevância para a produção de valor e riquezas pautadas nos variados capitais e capacidades humanos e informacionais da cultura. O ambiente parece demandar mudanças sensíveis nas formas de expressar a representação da produção e sua legitimidade nas dinâmicas de circulação do que tenha sido produzido, criadas condições favoráveis à evidenciação de externalidades positivas com vistas a favorecer resultados coletivos mais perenes. A partir disso, é desejável alcançar a confirmação de suas conseqüências econômicas e simbólicas.

Na Economia da Cultura, informação e conhecimento, *commodities* especiais na sociedade contemporânea, estão entre as principais matrizes da produção de bens e serviços culturais, favorecendo uma análise que relacione o conjunto da economia nacional e a representação do incremento dado pela geração de valor na parcela que a Economia da Cultura mobiliza. Ativos estratégicos, bens e serviços culturais representam valor agregado, mas é premente identificar formas de mensurar e traduzir formalmente quanto isso significa objetivamente. Estas condições provocam reflexões sobre os usos potenciais e o valor da produção e circulação de produtos e serviços culturais como ativos intangíveis mais estratégicos.

“Ativo[s] não monetário[s] identificável[is] sem substância física” (CPC, 2010, p. 6), os ativos intangíveis traduzem a essência da produção artístico-cultural. Os ativos culturais representam um desafio na classificação dos bens, em função dos complexos ambientes e dinâmicas inerentes à área. O reconhecimento da produção de riqueza, a partir dos ativos culturais, e sua contribuição estratégica têm a complexidade aumentada pela natureza incorpórea de uma produção sem substância física ou de parte do valor dos bens materiais terem contribuição de elementos incorpóreos, como é o caso dos livros.



Depois da mudança de paradigma do tangível para o intangível e negócios de valor agregado que excedem em milhares de dólares, pós anos 1980, com fatos relevantes para além do que o patrimônio físico adquirido alcança traduzir (MARION, 2007), aos negócios culturais tornou-se mais viável representar a completude de seus ativos na economia internacional. Com os anos, o discurso sobre a produção cultural tem buscando ampliar e fortalecer os elos dourados de uma cadeia econômica estratégica, mas que ainda precisa comprovar ser lucrativa ou mesmo efetivamente significativa em diferentes segmentos ligados às diversas expressões artísticas.

Música, literatura, audiovisual, artes visuais e tantas outras expressões artístico-culturais e seus conteúdos estão disponíveis e em constantes processos de circulação e fruição em diversos formatos e tipos de suporte, físicos e eletrônicos. Este ambiente mobiliza reflexões sobre a gestão da complexidade da produção cultural, dada a amplitude das condições para a produção de conteúdos e riqueza na Sociedade do Conhecimento, em função do valor das representações da produção e circulação de produtos e serviços culturais e a importância de se avaliar as formas de compreender tais processos, seus resultados simbólicos e econômicos.

Em um ambiente de economia em rede, no qual fronteiras geográficas e limites territoriais físicos não representam limites para a distribuição e circulação da produção cultural, tampouco para sua fruição, os mercados são redefinidos, de acordo com o que diz Marazzi (2009), a saber: “se é verdade que na economia global pós-fordista a oferta de bens e serviços é mundial, da mesma maneira é verdade que a demanda nacional se torna gradual e irreversivelmente mundial” (MARAZZI, 2009, p.60). Ainda segundo o autor, a comunicação lubrifica esse processo produtivo global, da produção à distribuição, potencializando o consumo (MARAZZI, 2009). E esta comunicação, particularmente entre produtor e consumidor, associada à gestão dos fluxos informacionais na geração de valor, é algo que tem expressiva contribuição para a manutenção dos processos de valorização de marcas, impactando tanto na produção material quanto imaterial, visto que mesmo a produção material é adicionada de valor em função de matrizes informacionais, intangíveis.

Assim, os negócios culturais tendem a crescer desde os processos produtivos, impactando na qualidade da produção em um processo de expansão constante. A esta expansão associa-se uma predisposição de valoração de ativos intangíveis culturais a partir de suas matrizes incorpóreas (dos fluxos de informação e conhecimento), assim como de seus bens físicos.

ATIVOS INTANGÍVEIS E CULTURA

As leituras sobre as condições de registro e classificação do que foi considerado no grupo dos Ativos Intangíveis no Brasil, a partir da publicação de lei nº 11.638/2007,



propiciou um espaço para reflexões e críticas sobre a aplicabilidade das normas, bem como apresentou questões diretamente relacionadas a problemas no entendimento e classificação de despesas e receitas que impactam diretamente na representação do que se tenha mensurado (BRASIL, 2007). De forma mais desafiadora, verifica-se a complexidade das dinâmicas econômicas e de seus resultados em uma sociedade com volumes expressivos e crescentes da produção econômica diretamente relacionada a atividades ligadas ao conhecimento e à informação, como se configuram diversos tipos de bens e serviços culturais. Disso resulta um conjunto de bens incorpóreos e serviços, apresentados como uma provocação aos teóricos e técnicos do campo contábil. Isto porque os instrumentos e lógicas empregadas até fins do século XX não instrumentalizaram apropriadamente as práticas e dinâmicas no século XXI, até o momento.

Sobre isso, verifica-se em Queiroz *et. al.* (2009) a apresentação de um referencial teórico que busca contextualizar o cenário conceitual da contabilidade brasileira com as alterações que visam alinhá-la às normas internacionais, destacando seu propósito no recorte da atuação profissional no qual se busca “assegurar o patrimônio de uma empresa, através de relatórios e demonstrações financeiras, análise de balanços e das variações patrimoniais da organização” (QUEIROZ *et. al.*, 2009, p. 1). Neste contexto, afirma-se que a aprovação da lei implicou na criação de “um novo grupo de contas no Ativo, denominado Ativo Intangível, que têm como característica básica a sua imaterialidade, ou seja, bens que não têm existência física” (QUEIROZ *et. al.*, 2009, p. 1), ponderando-se que “mensurar o intangível é uma tarefa que exigirá do contador maior conhecimento, por ser um assunto bastante discutido, para o qual ainda se careça de maior disseminação de evidências e/ou regras para a sua contabilização” (QUEIROZ *et. al.*, 2009, p. 2).

Assim, as questões apresentadas pelos autores destacam o interesse por conhecer o que e como se contabiliza como intangível, dada a dimensão dos Ativos Intangíveis em alguns balanços. Reconhece-se a importância do tema e o caráter inovador das práticas contábeis internacionais, salientando que

Frente à era do conhecimento, a ciência contábil não deixou de buscar novas formas de comunicação com seus usuários, necessitando criar demonstrações capazes de registrar valores das empresas mais próximos da realidade e modelos de mensuração evidenciando os valores dos bens intangíveis, considerados as novas riquezas das organizações (QUEIROZ, *et. al.*, 2009, p. 2)

Contudo, nota-se que, no cotidiano, dificuldades ainda são encontradas.

Os autores apresentam a definição de Ativo Intangível considerando a existência de valor econômico sem substância física, o que deve ser classificado contabilmente como intangível e esclarecem aspectos sensíveis mais evidentes como a classificação de *softwares* entre as contas que compõe o Ativo Intangível, por exemplo. São apresentados



os oito grupos de contas com detalhamento das subcontas de um deles, conforme segue: Goodwill (com as subcontas capital intelectual, recursos humanos, clientes, know-how, tecnologia e ponto comercial), Patente, Marca, Direito Autoral, Direito de Franquia, Direito de Concessão, Direito de Exploração e Desenvolvimento de Produto.

Na apresentação das contas e subcontas já se verificam dificuldades no tratamento dos itens a considerar nelas, dada a natureza das práticas ali compreendidas e as formas de estruturação da lógica contábil, em função da natureza formal de suas normas com orientação aos princípios do registro pelo valor original² e da prudência³, por exemplo. A natureza dos intangíveis apresenta desafios para as considerações contábeis formais. Ainda se soma o desafio declarado pelos autores para a mensuração do Ativo Intangível dadas as incertezas inerentes à estimação dos valores e vidas úteis dos bens (QUEIROZ *et. al.*, 2009).

Cursino *et. al.* (2011) destacam a contribuição da contabilização dos Ativos Intangíveis em um alinhamento com as normas internacionais, destacando a importância do tema por sua atualidade, além da importância da representação dos ativos de uma empresa para tradução e comparação em contextos locais e internacionais e em diferentes exercícios contábeis (CURSINO *et. al.*, 2011). Ponderando a definição de Ativo Intangível com especificações verificadas no Pronunciamento Técnico 04 do Comitê de Pronunciamentos Contábeis (CPC), Cursino *et. al.* (2011) consideram Ativo Intangível como “aquele que apresenta expectativa de benefícios futuros e que não possui uma personificação física ou financeira” (CURSINO *et. al.*, 2011, p. 2), dada sua importância para a verificação do sucesso de uma organização e diferencial estratégico (*idem*). Apresentam como subcontas “*Goodwill*, Marcas e Nome de Produtos, Patentes, Desenvolvimento de Novos Produtos, Franquias e Licenças, Direito Autoral, Direitos sobre Recursos Naturais, e *Softwares*” (CURSINO *et. al.*, 2011, p.2). Os nomes das subcontas apresentadas por Queiroz *et. al.* (2009) e Cursino *et. al.* (2011) evidenciam diferenças, que podem traduzir mais do que variações na forma de nominar as diferentes subcontas.

Registram-se reflexões sobre a importância e as contribuições que os Ativos Intangíveis representam na tradução do valor, contribuição econômica das empresas e representação no mercado em que estão inseridas. Quando abordam os aspectos relacionados à contabilização, Cursino *et. al.* (2011) destacam complexidades técnicas

2 “Os componentes do patrimônio devem ser registrados pelos valores originais das transações com o mundo exterior, expressos a valor presente na moeda do País, que serão mantidos na avaliação das variações patrimoniais posteriores, inclusive quando configurarem agregações ou decomposições no interior da ENTIDADE” (CFC, 2008, p. 13).

3 “O Princípio da PRUDÊNCIA determina a adoção do menor valor para os componentes do ATIVO e do maior para os do PASSIVO, sempre que se apresentem alternativas igualmente válidas para a quantificação das mutações patrimoniais que alterem o patrimônio líquido” (*idem*, p. 15).



para a realização desta parte da atividade, particularmente para a mensuração (CURSINO *et. al.*, 2011).

Evidenciando a importância desse tipo de análise, Cursino *et. al.* (2011) destacam a dimensão dos valores expressos nesta seção do balanço das empresas, sinalizando a importância de se conhecer melhor tanto a composição quanto as implicações de seu montante para as empresas (CURSINO *et. al.*, 2011). Em conformidade com estes autores, Boina *et. al.* (2016) evidenciam a identificação de inconsistências nos registros de ativos intangíveis referentes à produção de obras audiovisuais não publicitárias⁴ no Brasil, em função da necessidade de melhor conhecimento teórico sobre o tema, visto que impactam na prática dos profissionais e nos resultados dos registros dos intangíveis, dificultando a mensuração de sua real representação.

A relevância do alinhamento das normas brasileiras com as normas internacionais é destacada por Cursino *et. al.* (*idem*), corroborando a importância dos Ativos Intangíveis em contexto econômico internacional e as contribuições para a tradução mais ajustada do tamanho das empresas e de sua competitividade no mercado. Consideram que isso favorece a análise das informações e compreensão de sua situação financeira com a separação dos intangíveis do que tem representação material no patrimônio.

Contudo, José Carlos Marion (2007) apresenta uma perspectiva mais crítica, convidando a reflexões sobre as limitações contábeis na abordagem dos ativos intangíveis. Marion (*idem*) destaca variados aspectos que traduzem o desafio de ir além do contábil nos estudos e usos sobre Ativos Intangíveis, evidenciando as implicações do desenvolvimento da era do conhecimento para o tema, assim como aspectos relacionados à questão das marcas e das empresas virtuais, por exemplo (*idem*).

Usando exemplos de incorporações com adição de valor ao patrimônio de ordem de dezenas de vezes o valor do patrimônio físico, Marion (2007) chama atenção para a contribuição das marcas, da imagem, da posição comercial, entre outros fatores, para o patrimônio das empresas de modo que não era percebido anteriormente, como nos casos de incorporação da KRAFT pela Phillip Morris, da Kibon pela Unilever, da Lotus pela IBM, entre outros (MARION, 2007). O autor destaca empresas que não têm máquinas, nem produção própria, mas, encomendando de terceiros, que seguem padrões de qualidade orientados, comercializam com a sua marca, como é o caso da Nike. Ou ainda empresas que movimentam volumes significativos de dólares, como VISA; ou oferecem serviços como Yahoo!, Amazon, entre outras; que desafiam a contabilidade na mensuração e aferição de quanto representam, dado seu caráter subjetivo e das variáveis com maiores influências no aumento ou diminuição da representação numérica de seu

4 “Filmes cinematográficos (dos tipos ficção, animação e documentário), as séries televisivas, os eventos esportivos, os programas jornalísticos, religiosos, reality shows e videomusicais” (BOINA *et. al.*, 2016, p. 89).



valor, em muito potencializado pelo valor de sua marca e capital intelectual⁵ envolvidos (idem).

O autor aponta aspectos complexos relacionados ao capital intelectual que têm avaliação para determinação de valor para o futuro e com referenciais dinâmicos e ocultos, enquanto a lógica para a produção de relatórios contábeis é objetiva e voltada para a avaliação do passado. Usando a metáfora de uma árvore, Marion (2007) exemplifica o paradoxo da avaliação do visível (Ativo Tangível) no corpo da árvore acima da terra e do invisível (Ativo Intangível) nas raízes da árvore, sendo influenciado por parasitas que venham a causar problemas graves que comprometam seu futuro ou por nutrientes que melhorem a produção e produtividade, definindo o futuro das empresas (idem). Destaca que o oculto nem sempre (ou quase nunca) é representado contabilmente, mas traduz um potencial tanto para desenvolvimento quanto para a extinção de um negócio. A metáfora utilizada por Marion suscita reflexões sobre as possibilidades existentes no oculto, no invisível que a cultura pode não estar considerando nas mensurações de valor de seus ativos.

Marion (2007) critica distorções que podem impactar em avaliações pouco precisas, dada a complexidade da avaliação de aspectos subjetivos, que deixam de ser evidenciados nas representações contábeis. Com uma leitura crítica e lúcida, pontua paradoxos que dificultam a compatibilização da lógica contábil tradicional aplicável ao tangível e uma lógica com projeções e considerações de adição ou subtração de valores em função de uma dinâmica temporal não limitada aplicável aos intangíveis. Neste contexto, fala sobre os métodos clássicos de avaliação do valor de uma empresa, analisando prós e contras através de diferentes métodos e concluindo que “nenhum método possui todas as informações desejadas e é sempre bom pensar num complementando o outro” (MARION, 2007, p. 6).

De fato, em uma sociedade complexa e em um contexto não menos complexo é importante considerar a combinação de múltiplos métodos, favorecendo que se alcancem avaliações e mensurações mais apropriadas às realidades específicas em análise. Através de uma perspectiva propositiva, Marion (2007) destaca a necessidade de se buscar o aperfeiçoamento da Contabilidade a partir da consideração de outros referenciais para os retornos, a mensuração e captação de resultados alcançados no tocante aos direitos autorais, patentes, propriedade industrial, pesquisa e desenvolvimento, a serem observados como ilustrado com o exemplo creditado ao professor Otaviano Canuto, do Instituto de Economia da Unicamp:

A Paramount gastou US\$ 200 milhões para fazer o filme Titanic.
Faturou US\$ 1 trilhão só nas salas de cinema. A Gillette investiu,

5 Um dos Capitais do Conhecimento, que são Capitais Ambiental, Intelectual, Estrutural e de Relacionamento (CAVALCANTI *et. al.*, 2001).



de 1990 a 1997, US\$ 700 milhões para produzir a lâmina Mach3. Mas, e, menos de um ano após o lançamento, já havia assegurado mais de 10% do mercado de reposição de lâminas de barbear, nos Estados Unidos. Por seu turno, o Viagra, da Pfizer, vendeu US\$ 700 milhões em menos de oito meses depois de lançado (MARION, 2007, p. 7).

São investimentos com alta representatividade de incertezas, mas são todos Ativos Intangíveis garantidos por um direito de exclusividade por um período de retornos comerciais que podem não ter alcançado a representação apropriada nos relatórios. Segundo o autor, a perspectiva da análise em alguns destes elementos deveria seguir um caminho como, por exemplo para a publicidade, implicando as chances de aumento de lucro dos investimentos realizados. Ele acredita que isso ajudaria a aproximar o valor dos registros contábeis do valor de mercado de empresas com intangíveis (idem), registrando, segundo afirma Mikhail Lopes, que “se os investimentos em pesquisa e desenvolvimento, *marketing* e publicidade fossem considerados com ativos e depreciados ao longo de cinco anos, a Amazon.com teria lucro de US\$ 400 milhões em vez de sucessivos prejuízos como foi publicado” (MARION, 2009, p. 8).

Marion (2017) afirma ainda que a Contabilidade considera os resultados passados sem dar o peso devido ao futuro, deixando de mensurar seu potencial, especialmente no tocante aos intangíveis; e ainda tem trabalhado em traduzir o custo de uma empresa tomando como base os princípios contábeis e não em avaliar seu valor. Neste contexto, destaca a importância de se pensar: no tratamento e nos reflexos dos fatores não materiais no resultado das empresas; nas diferenças dos aspectos contábeis no paradoxo nova e velha economia; além da importância de acender as reflexões sobre a rigidez das regras contábeis que dominam as economias globais e dificultam o tratamento dos elementos que influenciam diretamente as considerações sobre ativos intangíveis como marca, patente, capital intelectual, conhecimento e a própria Contabilidade, entre outros (MARION, 2009).

Assim, verifica-se que gestores públicos e privados de cultura ainda precisam analisar as dinâmicas da produção de bens e serviços culturais aproximando-as das dinâmicas dos fluxos informacionais e os meios de produção, distribuição, circulação e fruição para alcançar a compreensão das lógicas de adição de valor. A partir daí, o diálogo com profissionais da contabilidade, assim como de outras áreas, se aproxima de outros modos de compreender os ativos culturais, seus intangíveis e valor.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No tocante à cultura, aos ativos culturais e sua intangibilidade, nota-se que a apropriação das condições de produção e circulação de bens e serviços culturais, para



sabê-lo e atuar a partir dele, apresenta-se como requisito para prosperar na Sociedade do Conhecimento na contemporaneidade. Reconhecendo informação e conhecimento como ativos estratégicos nos processos de criação de valor e avaliação dos ativos culturais, é importante buscar a gestão estratégica desses ativos. Contudo, ainda é um desafio avaliar e medir o valor dos diferentes tipos de ativos intangíveis da cultura, identificando os métodos mais apropriados. Considerando esses ativos com expressiva dimensão intangível e de adição de valor econômico, os desafios referem-se às categorias e formas de mensuração de processos e resultados na produção de riquezas, assim como na percepção dos processos simbólicos e de apropriação de valores envolvidos nas dinâmicas de produção e circulação de bens e serviços culturais.

Pode-se considerar relevante a aproximação de grupos com conhecimento acurado das normas contábeis brasileiras e internacionais, dialogando e incorporando-as às dinâmicas da observação das práticas culturais no contexto da nova economia, intensiva em informação e conhecimento. Isso, permanecendo cientes do caminho a percorrer para que se compatibilizem entendimentos e práticas no contexto da contabilidade e da gestão cultural para a incorporação apropriada dos conceitos e formas de mensuração e avaliação dos ativos intangíveis culturais.

A partir de Queiroz *et. al.* (2009), Cursino *et. al.* (2011) e Boina *et. al.* (2016), nota-se a indicação à observação do processo de adaptação à atualização das normas contábeis aos padrões internacionais, tendendo a ainda implicar em inconsistências na classificação e mensuração dos Ativos Intangíveis. Reconhecem que a atualização das normas internacionais e brasileira traduz a importância das novas economias na era do conhecimento. Marion (2007) traz as contribuições pontuais sobre a necessidade de esclarecimentos e alinhamento de informações sobre as necessidades e meios de aproximar a Contabilidade e seus profissionais às dinâmicas da nova economia, especialmente, no tocante à avaliação e mensuração apropriada dos Ativos Intangíveis. A ponderação se fundamenta na necessidade de evitar perdas na qualidade dos registros e mensuração de uma parcela significativa de geradores de valor e riqueza dos novos tempos: os ativos intangíveis. Destacando-se, particularmente, os ativos intangíveis culturais.

Considera-se que a dificuldade de realização dos processos de mensuração e avaliação dos ativos intangíveis pode não ser um problema localizado no Brasil, mas uma necessidade de disseminação de métodos e modelos metodológicos e epistemológicos da Contabilidade. Assim, acredita-se que, futuramente, a identificação de estudos internacionais sobre o tema pode apoiar a compreensão dos usos, resultados e demandas sobre o tema em contexto global.

Com isso, pode-se ter um ambiente favorável à melhor compreensão da representação do valor dos ativos culturais, particularmente pela perspectiva de



informação e conhecimento como insumos principais, em uma análise que considere os quatro Capitais do Conhecimento (Capitais Ambiental, Intelectual, Estrutural e de Relacionamento). Isso ao ter como princípio que os Capitais do Conhecimento compreendem aspectos interconectados em um ambiente sinérgico no qual se entenda que a matriz da produção e manutenção das riquezas esteja na interação entre os quatro Capitais (CAVALCANTI *et. al.*, 2001), potencializando informação e conhecimento.

Desta maneira, a criação de um ambiente institucional favorável, a capacitação e disseminação de conteúdos relevantes, a organização dos recursos necessários e a busca por conhecer e propor melhorias para os recursos disponíveis, além da aproximação dos profissionais dos diferentes campos (cultural e contábil) são iniciativas necessárias e prementes. Nos contextos público e privado, a gestão cultural pode alcançar vantagens competitivas importantes em uma conjuntura local, regional, nacional e internacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei Nº 11.638, de 28 de dezembro de 2007. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/111638.htm>. Acesso em 24 agosto 2017

BOINA, Terence Machado, SANTOS, Carolina Camilo dos, SANCOVSCHI, M. Tratamento Contábil dos Custos das Obras Audiovisuais Não Publicitárias. In.: Revista Catarinense da Ciência Contábil - CRCSC, Florianópolis, SC, v. 15, n. 46, p.88-101, set./dez. 2016. Disponível em <<http://revista.crcsc.org.br/index.php/CRCSC/article/view/2300/1905>> Acesso em 22 janeiro 2018

CAVALCANTI, Marcos, GOMES, Elisabeth., PEREIRA, André. Gestão de Empresas na Sociedade do Conhecimento: um roteiro para a ação. Rio de Janeiro: Campus, 2001. 170 p.

CAVALCANTI, Marcos. Conhecimento e Desigualdade. In.: IETS. Rio de Janeiro: Trabalho e Sociedade. ano 2, nº especial. Dezembro/2002. Disponível em <www.iets.inf.br/biblioteca/Conhecimento_e_desigualdade.pdf>, acesso em 18 junho 2014.

CFC - Conselho Federal de Contabilidade. Princípios fundamentais e normas brasileiras de contabilidade. 3. ed. Brasília: CFC, 2008. 414 p. Disponível em <http://portalcfc.org.br/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/Livro_Principios-e-NBCs.pdf>. Acesso em 18 agosto 2017.



CPC - Comitê de Pronunciamentos Contábeis. Pronunciamento Técnico CPC 04 (R1). Ativo Intangível. Correlação às Normas Internacionais de Contabilidade - IAS 38 (IASB – BV2010). 2010. Disponível em <http://static.cpc.mediagroup.com.br/Documentos/187_CPC_04_R1_rev%2006.pdf>. Acesso em 18 agosto 2017

CURSINO, GEORDANA MENDONÇA; SCARPELINIE, LAÍNI BARBOSA; FLÁVIO, BRUNA VIEIRA; QUEIROZ, LÍSIA de MELO. Ativos Intangíveis Pré e Pós as Leis Nº 11.638/07 e Nº 11.941/09: um Estudo Comparativo das Empresas de Medicamentos Listadas na Bovespa. In.: VIII SIMPÓSIO DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO E TECNOLOGIA - SEGeT, 8, 2011, Resende - RJ, 2011. Disponível em <<https://www.aedb.br/seget/arquivos/artigos11/36714571.pdf>> Acesso em 05 agosto 2017.

MARAZZI, Christian. O lugar das meias: a virada lingüística da economia e seus efeitos sobre a política. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009. 174 p.

MARION, José Carlos. Reflexões sobre Ativo Intangível. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/242514252_REFLEXOES_SOBRE_ATIVO_INTANGIVEL> Acesso em 05 agosto 2017

QUEIROZ, L. de M., OLIVEIRA, E. R. de., FREITAS, C. F., MOURA, A. C. da R., MEDEIROS, C. A. de., PORFÍRIO, L. C. Contabilização de contas no grupo do Intangível após a lei 11.638/07: um estudo com as empresas de aviação civil brasileira. In.: 3º Congresso UFSC de Iniciação Científica em Contabilidade, 2009, Florianópolis. UFSC, 2009. Disponível em <<http://dvl.ccn.ufsc.br/congresso/anais/3CCF/20090719230602.pdf>> Acesso em 05 agosto 2017.

SCHMIDT, Paulo. A classificação da contabilidade dentre os ramos do conhecimento humano. In.: Caderno de Estudos, São Paulo, FIPECAFI, v.10, 17, p.9-22, janeiro/abril, 1998. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cest/n17/n17a01.pdf>>. Acesso em 05 agosto 2017.



REFLEXÕES CONCEITUAIS SOBRE DIVERSIDADE CULTURAL: DESAFIOS PARA ELABORAÇÃO DE INDICADORES DE POLÍTICAS CULTURAIS

Giuliana Kauark¹
Alexandre Barbalho²

RESUMO: Considerando que para elaboração de indicadores analíticos é crucial compreender exatamente a que ele se refere e considerando ainda que a diversidade cultural emerge na contemporaneidade como conceito jurídico e político não isento de disputa entre visões hegemônicas e contra-hegemônicas, o presente artigo pretende abordar esta problemática por meio de reflexões conceituais iniciais. Na primeira parte situaremos a emergência da diversidade cultural na agenda internacional por meio da criação da Convenção de 2005 da Unesco sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais, identificando, assim, seu discurso hegemônico. Na sequência, defenderemos outras interpretações possíveis da diversidade cultural. Por fim, apresentaremos a importância de indicadores para a análise de políticas culturais, identificando preliminarmente os desafios da presente pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade Cultural, Unesco, Política Cultural, Indicador.

Como relembra a pesquisadora Eneida Leal Cunha (2009), a história de uma palavra ou de uma coisa é a história das forças que delas se apoderaram, é a história de suas significações ou de suas interpretações. Buscar compreender, portanto, a “diversidade cultural” é procurar identificar enfrentamentos e afrontamentos, forças dominantes e dominadas, deslocamentos, reposicionamentos e inversões em conceitos e fenômenos agregados. Contrariamente, é não enraizar-se num ponto exato e inaugural, mas, sim, percebê-la como uma narrativa não exaustiva e que não se pretende completamente assertiva.

Diversidade cultural tornou-se uma expressão multifacetada, utilizada por governos e sociedade civil indiscriminadamente ao tratar desde patrimônio imaterial

1 Bolsista Pós-Doutorado em Políticas Públicas na UECE (FUNCAP/CAPES); Doutora e Mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA; Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) e do Observatório da Diversidade Cultural (ODC). Email: giulianakauark@gmail.com

2 Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC. E-mail: alexandrealmeidabarbalho@gmail.com



à economia criativa. Além de sua proliferação como expressão comum, a diversidade cultural, nos últimos decênios, também ocupou papel de destaque nas discussões sobre cultura na agenda internacional, mais especificamente no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, a UNESCO. Apesar da notória importância deste agendamento, faz-se necessário sair da seara hegemônica e identificar outras dimensões da diversidade cultural.

Na tarefa de elaborarmos indicadores analíticos relativos ao desenvolvimento de políticas culturais voltadas à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, foco da pesquisa de pós-doutorado *Políticas Públicas para Diversidade Cultural no Ceará (2007-2018): Elaboração e aplicação de indicadores analíticos relativos ao desenvolvimento de políticas culturais voltadas à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em âmbito estadual* é fundamental nos atermos à peculiaridade das distintas concepções em torno do que seja diversidade cultural.

1. A COMPREENSÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL NA AGENDA INTERNACIONAL

Nascida do confronto de interesses entre países acerca de como tratar produtos e serviços culturais em rodadas comerciais, a tese da exceção cultural é identificada como um dos principais antecedentes das discussões sobre a diversidade cultural.

O conceito de diversidade cultural parece uma ideia autoevidente, no entanto, sua vida política significativa só surgiu no final dos anos noventa do século passado. O aparecimento repentino deste conceito é o resultado de uma enorme discussão global para saber se grandes forças comerciais têm o direito de explorar os mercados culturais como queiram, ou, como alternativa, se cada país deveria ter o direito de limitar as atividades das corporações, sobretudo multinacionais, a fim de proteger a diversidade das expressões culturais. (SMIERS, 2014, p. 125).

Apresentada pela França e outros países durante a Rodada Uruguai de Negociações do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT) e Acordo Geral sobre Comércio de Serviços (GATS), realizada entre 1986 e 1993, a exceção cultural defendia o princípio de que bens e serviços culturais não poderiam ser classificados somente por seus aspectos comerciais, pois veiculam conteúdos, valores e modos de vida que são parte integrante da identidade cultural de um povo. Ao reivindicar tal natureza particular dos bens e serviços culturais objetivava-se impedir que estes fossem subordinados aos mesmos princípios de liberalização das trocas comerciais, em outros termos, excedê-los dos ciclos de negociação de abertura dos mercados nacionais ao comércio internacional. Cientes da representatividade econômica do setor cultural, os Estados Unidos não pouparam



esforços para travar a disputa pela liberalização de bens e serviços culturais na grande arena das trocas comerciais internacionais. Destarte a delegação americana estabeleceu como demanda que filmes e programas audiovisuais figurassem na lista de produtos a serem comercializados internacionalmente, sob as regras de livre troca praticadas no âmbito do GATT. Grosso modo, a visão defendida pelos Estados Unidos compreende bens e serviços culturais como produtos de entretenimento e, como os demais, devem, portanto, estar submetidos à progressiva liberalização dos mercados nacionais à entrada de produção estrangeira sem qualquer discriminação de nacionalidade.

Segundo estudiosos, um dos principais interesses norte-americanos seria a eliminação de medidas discriminatórias relativas ao comércio de filmes e obras audiovisuais praticadas, sobretudo, pela União Europeia, que representa o mais rentável mercado cinematográfico para os EUA. Como informa Armand Mattelart (2005), quatro bilhões de dólares de receitas das companhias norte americanas vêm do mercado europeu do audiovisual, contra 250 milhões de receitas recebidas por companhias europeias pela distribuição nos Estados Unidos. Para ampliar a produção nacional, os Estados europeus concedem auxílios públicos à indústria cinematográfica e audiovisual em nome da diversidade cultural. A França é o país onde as subvenções nacionais são mais relevantes.

Diante das assimetrias de poderes que estão em jogo numa negociação de acordos comerciais, o balanço seria sempre desfavorável para aqueles países que possuem menos força nas relações econômicas internacionais. Por esta razão, justificava-se o advento de uma cláusula limitativa destinada à exclusão dos bens e serviços culturais do rol de itens negociados no âmbito do livre comércio.

A tese compunha-se de cinco elementos, a saber: a) reconhecimento da diversidade cultural; b) afirmação da especificidade dos bens e serviços culturais; c) defesa das políticas nacionais destinadas aos bens e serviços culturais nacionais; d) explicitação do tipo de regulamentação doméstica que os países poderiam adotar para efeito de incentivo à diversidade cultural e; e) definição de como as cláusulas multilaterais de comércio se aplicariam em relação às medidas destinadas a preservar a diversidade cultural. (ALVAREZ, 2008).

Mesmo não obtendo o êxito desejado de garantia de um status legal nos Acordos em questão, o acalorado debate em torno da exceção cultural abriu precedente para que outros acordos comerciais permitissem isentassem bens culturais e permitissem aos Estados adotarem políticas para proteger essas indústrias internamente. Ademais, o discurso orquestrado pela França e demais países defensores da exceção cultural foi aprimorado em favor da ideia da diversidade cultural.

Outros antecedentes, desta vez, na seara unesciana, também encontram-se articulados com a discussão sobre diversidade cultural.



Como marco das ações da Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988-1997), cujo objetivo era afirmar a dimensão cultural do desenvolvimento até então considerada uma barreira ao desenvolvimento econômico das sociedades, em 1993, no mesmo ano em que se encerra a Rodada Uruguai, foi constituída a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento.

Os termos de referência desta Comissão foram indicados em resolução adotada durante a 26ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 1991. Esta resolução sugere que a Comissão a ser implantada deveria ser composta “por mulheres e homens oriundos de todas as regiões do mundo e especialistas de renome em diversas disciplinas, com o objetivo de redigir um Relatório Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento que contivesse propostas para ações urgentes e de longo prazo para a satisfação das necessidades culturais em um contexto de desenvolvimento” (CUÉLLAR, 1997, p. 387-388).

O Relatório Nossa Diversidade Criadora lançou um desafio aos Estados membros da UNESCO, qual seja, o de repensar o modelo de desenvolvimento até então adotado, que havia conduzido à maioria das nações ao empobrecimento, aos conflitos armados, à exclusão social e econômica e à perda gradativa da qualidade de vida. Um dado categórico dos efeitos do desenvolvimento para a cultura, segundo informa o próprio documento, era que ao final do século 20 mais de um bilhão de pessoas continuavam excluídas do processo de mundialização cultural, ou seja, sem acesso aos bens de consumo primários, à informação e tampouco às oportunidades de produção em comunicação e cultura.

Ao final do Relatório, a Comissão apresenta uma agenda internacional sobre o tema:

- Fortalecer e aprofundar o debate e a análise da cultura e do desenvolvimento;
- Favorecer a emergência de um consenso internacional em matéria de cultura e desenvolvimento, particularmente por meio do reconhecimento universal dos direitos culturais, bem como da necessidade de prever responsabilidades correspondentes a tais direitos;
- Assegurar que o desenvolvimento humano possa reduzir o número de guerras e de conflitos internos armados;
- Promover o equilíbrio entre os direitos e deveres dos meios de comunicação;
- Iniciar um processo de consultas com vistas à realização de uma reunião de cúpula mundial sobre cultura e desenvolvimento;
- Promover a ampla participação democrática de todos, especialmente das mulheres e dos jovens;
- Promover a participação em todos os níveis de governo – local, regional, central, internacional e global, o que tem sido negligenciado



- até o momento – e de organizações – incluindo associações privadas de voluntariado e empresas (para essas últimas, a participação democrática tem sido muito menos discutida do que a dos governos);
- Mobilizar as energias em torno de várias iniciativas concretas (CUÉLLAR, 1997, p. 27-28).

A contemporaneidade desta agenda, formulada há trinta anos, revela o quanto a pauta da cultura não prosseguiu nessa perspectiva. O principal instrumento da Unesco que retoma os pressupostos do supracitado Relatório é a Declaração Universal da Diversidade Cultural, de 2001. Contraditoriamente, esta declaração é escamoteada pelo Secretariado da Convenção de 2005 da Unesco, de modo a direcionar exclusivamente o debate da diversidade cultural aos aspectos econômicos e comerciais. Podemos perceber isso na entrevista, concedida à autora, de Anthony Krause, chefe da unidade de pesquisa e políticas do Secretariado da Convenção sobre Diversidade Cultural.

Pour nous à la Convention l'important c'est de différencier la Déclaration sur la diversité culturelle et la Convention sur la diversité d'expressions culturelles. Parce que les gens font toujours la confusion et c'est très important de faire la distinction parce que quand on parle de la Déclaration, les gens pensent immédiatement à : droit culturel, droit des communautés, langue indigène, diversité linguistique ou dialogue interculturel... La convention n'a rien à voir avec toutes ces questions donc c'est très important parce que on parle de la diversité des expressions culturelles donc en fait la Convention s'occupe des biens et des services culturels, donc c'est ça le fonds de la Convention, donc c'est ça qu'il faut mettre en avant. (Anthony Krause/ UNESCO/ Secretariado da Convenção)³

2. OUTRAS INTERPRETAÇÕES POSSÍVEIS SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL

Conforme afirma Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 144), “a diversidade e a pluralidade não têm ainda hoje uma expressão epistemológica adequada. Ou seja, a diversidade epistemológica do mundo não tem ainda uma forma e isso é assim porque nos subterrâneos da diversidade e da pluralidade ainda corre o imperativo da unidade”.

3 “Para nós, o importante é diferenciar a Declaração sobre a Diversidade Cultural e a Convenção sobre a Diversidade das Expressões Culturais. Porque as pessoas fazem sempre a confusão e é muito importante fazer a distinção porque quando falamos sobre a Declaração, as pessoas imediatamente pensam: direitos culturais, direitos da comunidade, língua indígena, a diversidade linguística ou o diálogo intercultural... A Convenção não tem nada a ver com todas estas questões, estamos a falar da diversidade das expressões culturais então, na verdade a Convenção trata de bens e serviços culturais e é por isso que precisamos destacar”. (tradução nossa)



O reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo sugere que a diversidade é também cultural e, em última instância, ontológica, traduzindo-se em múltiplas concepções de ser e estar no mundo, o que diverge radicalmente daquela com que os países centrais inauguraram o século passado, dominada pela ideia da unidade (na diversidade)⁴. Apesar da premissa da unidade estar ainda hoje vigente, ela é cada vez mais confrontada com a premissa alternativa da pluralidade, da diversidade, da fragmentação e da heterogeneidade. Nesse sentido, a multiplicidade epistemológica de concepções de ser e estar no mundo, próprio do pensamento decolonial, em última instância, subjaz também da ideia de diversidade cultural.

Na visão dos arautos da Convenção, notadamente países desenvolvidos, o instrumento refere-se à diversidade de expressões contemporâneas da cultura, tais como aquelas resultantes das indústrias culturais e criativas ou do desenvolvimento das tecnologias digitais. Além de representarem a própria diversidade nacional, tais expressões culturais demonstram ainda potencial de comercialização e, por conseguinte, de contribuição no crescimento econômico das nações signatárias.

Impossível negar as bem-intencionadas resoluções e consequências em torno desse viés. Reparando, por exemplo, na ampliação da agenda das políticas culturais em países em desenvolvimento que passaram a incorporar medidas voltadas ao financiamento de novos setores da cultura, ao estímulo da chamada economia criativa, ao fomento à formação de redes, entre tantas outras que atualizam a governança da cultura, concordaremos com a importância da dimensão econômica no debate sobre diversidade. No entanto, isso não deve calar o igualmente necessário reconhecimento de políticas culturais para diversidade que a aproxime, muito mais, dos conceitos de direitos culturais, cidadania cultural, desenvolvimento sustentável, como muitos parecem supor.

Numa acepção claramente hegemônica entre gestores, especialistas e pesquisadores da Convenção, políticas voltadas à afirmação e valorização das identidades culturais não atendem ao objeto do referido instrumento. Destarte, países que apresentam uma diretriz deste tipo ao implementar a Convenção de 2005 estariam confundindo-a com Convenção de 2003 sobre patrimônio imaterial ou estariam numa espécie de estágio preliminar do desenvolvimento de suas indústrias culturais e criativas.

Conforme afirma Boaventura de Souza Santos (2006), quanto mais global um problema for, mais multiplamente locais devem ser suas soluções. A diversidade cultural está posta como um problema global e, seguindo a lógica de Santos, inexistente uma solução “perfeita”, tampouco única. Diante desse cenário, soa positivo perceber como enriquecedora a existência de várias concepções sobre proteção e promoção da

4 “Unidade na diversidade” é o lema da União Europeia desde sua conformação.



diversidade cultural e que resultam em distintas políticas desenvolvidas pelos Estados no desafio de implementação da Convenção.

Nossa intenção não é criar uma ode reversa à dimensão econômica da diversidade, mas apenas reconhecer que esta é uma delas e que, o suporte às demais dimensões é salutar para uma efetiva proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. O aparente dissenso sobre a aplicação da Convenção pode ser convertido em multiplicação das potencialidades que diferentes Estados vislumbram para a tarefa de manter diversa a produção artística e cultural no mundo.

Como visto anteriormente, é recorrente o discurso do Secretariado da Convenção de 2005 de não confundi-la com a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural de 2001, sendo esta última o documento que trataria desse universo da diversidade afeito às ideias de desenvolvimento sustentável, diálogo intercultural e direitos humanos. Ao invés de se criar um espaço de complementaridade, cria-se um discurso de oposição, como se o componente identitário, étnico, linguístico, não fosse, justamente, o substrato dos bens e serviços culturais que a Convenção se predispõe em proteger e promover. A dupla natureza dos produtos culturais, ao mesmo tempo econômica e simbólica, depende do reconhecimento da diversidade cultural intrínseca desses produtos. Nada adianta ter um cenário de proliferação de bens culturais nacionais a serem consumidos se eles não são diversos entre si, se eles não respondem às diferentes subjetividades, se eles não decorrem de variadas e híbridas identificações.

A desconstrução do pensamento colonial, dos cânones estabelecidos, dos espaços reservados aos países centrais e periféricos, amplia enormemente a questão posta em voga da internacionalização das indústrias culturais, regulação do mercado interno e diversificação de bens culturais a serem consumidos. Todavia, conforme afirma Toussaint Tiendrebeogo, da Organização Internacional da Francofonia, nascido em Burkina Faso, em entrevista concedida à autora, esta visão causaria uma mudança paradigmática não só relativa à cultura, mas à própria ideia de desenvolvimento, de crescimento econômico, de certo modo, à revelia do pensamento *mainstream* capitaneado pelos países centrais. Apesar de longa, é interessante acompanhar sua argumentação:

Effectivement que les pays occidentaux, de façon générale, se préoccupent moins de la thématique « culture et développement », que ça semble être une thématique qui intéresse beaucoup plus les pays en développement, les pays du sud. Quelles peuvent en être les raisons ? Tout est construit sur leur culture en fait. Donc ils n'ont plus besoin de théoriser cela. On est en France, tout est bâti sur la langue française, les valeurs de références véhiculées au cours des siècles donc du coup, ils ont moins de mal en fait, il me semble qu'ils n'ont pas besoin de beaucoup théoriser ça. (...) Ce qui n'est pas le cas de la plupart des pays du sud ou déjà ne serait-ce que déjà par rapport à la langue... C'est une langue



qui a été importée, avec une vision, parce que vous savez que la langue est un élément déterminant dans la culture donc avec une vision qui va avec. Et bien souvent cette vision qui a été importée, traduit également, derrière en fait des visions, non pas des visions... Comment on peut appeler ça ? Parce que finalement, le modèle économique également est un processus qui repose sur la langue. Moi je viens d'une culture où la production de richesses pour avoir de la richesse n'a pas de sens. On prend juste ce dont on a besoin, on n'a pas besoin de produire plus que ce dont on a besoin. Le respect de l'environnement, tout ça ce sont des mentalités, en fait, qui nous viennent d'une culture donnée. Donc quand finalement, l'idée de parler de « culture et développement » revient en réalité, à chercher des modèles de développement qui s'enracinent sur ces cultures-là qui ont été piétinées, qui ont été niées. Concrètement comment est-ce que ça peut se faire, je pense que c'est là où se trouve la difficulté. Parce que ces implications sont énormes ! Parce que si on doit revenir à des politiques de développement endogènes basées sur la culture de ces pays, il y a fort à craindre que l'on bouscule finalement les théories économiques sur lesquelles ces économies sont construites, ou ne serait-ce même que le système éducatif où bien souvent ce ne sont pas les langues maternelles qui sont enseignées. (Toussaint Tiendrebeogo / Organização internacional da Francofonia)⁵

O que percebemos, portanto, é que a emergência e a valorização da diversidade cultural, nesses termos, de modo a conceber como válidos o discurso do outro, a cultura

5 “Claro que os países ocidentais em geral, estão menos preocupados com o tema da “cultura e desenvolvimento”, que parece ser um tema que interessa a muitos mais países em desenvolvimento, os países do Sul. Quais poderiam ser as razões? Tudo é construído sobre a cultura deles na realidade. Então, eles não precisam teorizar sobre isso. Estamos na França, tudo é construído sobre a língua francesa, os valores de referência transmitidos ao longo dos séculos são franceses, então eles têm problemas em relação a isso e, parece-me que tampouco precisam teorizar sobre isso. (...) Este não é o caso na maior parte dos países do Sul, por exemplo, em relação à língua... Temos uma língua que foi importada, com uma visão própria, porque você sabe que a língua é um elemento chave na cultura, inclusive devido à visão que vem com ela. E muitas vezes essa visão que foi importada, também se reflete outras visões, e não apenas visões ... Como você podemos chamar isso? Porque em última análise, o modelo econômico também é um processo que se baseia na língua. Eu venho de uma cultura onde a produção de riqueza para ter riqueza não faz sentido. Nós levamos apenas o que precisamos, nós não precisamos produzir mais do que o necessário. Respeito ao meio ambiente, tudo o que eles estão pensando agora, na verdade, já existia em outras culturas. Então, falar sobre “cultura e desenvolvimento” impulsiona pensar sobre os padrões de desenvolvimento que estão enraizadas nestas culturas que não foram espezinhas e que foram negadas. Concretamente a dificuldade está em realizar isto. Porque estas implicações são enormes! Porque se nos voltarmos para políticas de desenvolvimento endógeno com base na cultura desses países, tenha certeza que iremos sacudir as teorias econômicas em que essas economias são construídas ou mesmo o sistema de ensino onde muitas vezes não são as línguas nativas que são ensinadas”. (tradução nossa)



do outro, e, mais profundamente, a quebrar o monopólio da verdade do conhecimento e das culturas hegemônicas, é um processo que traz implicações enormes e não apenas no campo da cultura, pois é capaz de subverter o sistema econômico, de ensino, etc, como esclarece Tiendrebeogo.

3. INDICADORES PARA A DIVERSIDADE CULTURAL

Apresentamos diferentes compreensões da diversidade cultural, contudo, defendemos que não há um demérito numa ou noutra visão. É nesta linha que buscamos constantemente fazer emergir a complexidade do tema e, inclusive, as suas traduções em termos de políticas culturais. Nesse sentido, cabe compreendermos a razão de se elaborar indicadores analíticos de políticas voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural.

Gilberto Gil (2006) em discurso proferido quando ministro de cultura, traduziu a importância dos indicadores da seguinte forma: “Os números revelam problemas que os olhos não veem, desvelam realidades que as mãos não tocam, tornam concretos os desafios abstratos que toda nação deve enfrentar”.

A escolha dos verbos pelo ex-ministro não foi aleatória. Revelar problemas e desvelar a realidade são ambos sinônimos de uma observação. E se parece evidente que a ausência desta observação, ou seja, de informações bem estruturadas, gera como consequência uma invisibilidade (ou minimização) do setor cultural no pensamento estratégico de pesquisadores, gestores ou tomadores de decisões, sua concretização faz-se urgente. Sem o desenvolvimento de ferramentas eficazes de observação do setor cultural, a visualização da sua capacidade estratégica torna-se inviável. Mesmo nos países centrais, a observação da cultura e avaliação das políticas culturais por meio de indicadores padece de falta de estruturação, de continuidade e de meios.

Segundo Rosimeri Carvalho da Silva (2008), pode-se observar na maioria das bases que têm sido chamadas de bases de indicadores culturais no mundo que o que encontramos são dados a respeito de algumas atividades culturais. Dados são medidas (dados quantitativos) ou observações (dados qualitativos) de determinados objetos em diferentes tempos, locais, populações, etc. Os dados são cruciais para a construção de indicadores, mas eles não são em si indicadores. Os indicadores são compostos de dados relacionados e orientados para gerar alguma interpretação.

No momento da elaboração dos indicadores, devemos lembrar que eles não podem ser reduzidos a fotografias do presente, ou seja, para que seja possível retirar dos indicadores ensinamentos, somam-se a eles algumas variáveis. Diversas variáveis são possíveis, dependendo dos objetivos da pesquisa. É bastante comum em indicadores sociais, por exemplo, variáveis relativas aos diferentes segmentos da sociedade. Nos estudos sobre cultura até então divulgados, identificam-se duas variáveis predominantes:



a de tempo e a de espaço. A evolução temporal, por exemplo, é crucial na avaliação de resultados, da continuidade ou descontinuidade do objeto mensurado. A localização espacial, por sua vez, é fator preponderante na definição do indicador, coleta de informações, bem como na sua comparação com outras escalas (local, regional, nacional ou internacional).

Ao contrário de países como França, Chile, Argentina e Cuba, o Brasil possuía, até recentemente, uma enorme lacuna na produção e disseminação de bases de dados, informações, estatísticas e indicadores sobre cultura no âmbito estatal. Em 2004, o Ministério da Cultura firmou acordos com os dois principais institutos de pesquisa e estatística – o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) –, com o objetivo de desenvolver estudos e criar indicadores para melhor conhecer as atividades de produção e consumo de bens e serviços culturais, o mercado de trabalho do setor, a geração de valor na economia nacional, o acesso a equipamentos culturais e que, por conseguinte, servissem de subsídio à elaboração e avaliação de políticas culturais. Os primeiros resultados começaram a ser divulgados em 2006.

Assim, se antes havia uma carência de dados estatísticos sobre cultura no Brasil, nos últimos anos esta realidade vem mudando. Contudo, além da necessidade de ampliação de pesquisas que utilizem os dados disponíveis, outros indicadores precisam ser desenvolvidos de modo a dar conta dos desafios contemporâneos das políticas culturais, a exemplo da proteção e promoção da diversidade cultural.

Voltando à citação de Gil, a capacidade de revelar problemas, desvelar a realidade e concretizar desafios do setor cultural, muitas vezes silenciados ou invisibilizados, são as características mais relevantes de indicadores culturais. As políticas públicas, a gestão das instituições culturais, as práticas de avaliação e até o debate público democrático requerem indicadores confiáveis e que atendam ao que se deseja medir. A defesa pela produção e uso de dados e indicadores culturais, em última instância, trata-se da defesa de uma cultura coletiva da informação estruturada, capaz de interferir nas orientações das políticas públicas, alimentar o debate cidadão, influenciar os outros tomadores de decisões e construir os argumentos que responderão às necessidades do desenvolvimento cultural.

Ao longo do presente artigo, o que buscamos indicar é que as soluções precisam estar atentas aos problemas locais. Nesses termos, dentre os desafios colocados à presente pesquisa, iniciada em fevereiro de 2018 e, portanto, ainda em fase bastante inicial, temos:

- Identificação dos indicadores elaborados pela Unesco e verificação de sua adaptabilidade ao contexto brasileiro;



- Elaboração de indicadores concernentes à conceituação de diversidade cultural trabalhada no Brasil que se assemelha às outras interpretações possíveis apresentadas no artigo;
- Identificação das fontes de dados e informações necessárias para a composição de ambos os indicadores (de narrativa hegemônica e contra-hegemônica);
- Aplicação dos indicadores analíticos às políticas culturais do estado do Ceará.

A Convenção é um instrumento deveras importante para a cultura, de maneira geral, e para as políticas culturais, em específico. Todavia, seu potencial, ou ainda, o potencial que cada Estado enxerga neste instrumento, não pode ser restringido a uma única visão, a uma determinação hegemônica, caso contrário, cairemos num paradoxo de promover a diversidade de maneira homogênea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Vera Cíntia. *Diversidade Cultural e Livre Comércio: Antagonismo ou Oportunidade?* Brasília: UNESCO, IRBr, 2008.

BARBALHO, Alexandre. *Política cultural e desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.

CUELLAR, Javier Pérez (org). *Nossa diversidade criadora*. Campinas - SP: Papyrus, Brasília: Unesco, 1997.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e da crítica cultural. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, p. 73-82, 2009.

GIL, Gilberto. Discurso do ministro na divulgação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais. In: *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003*. IBGE, Rio de Janeiro; Assessoria de Comunicação Social do Ministério da Cultura, 2006.

KRAUSE, Anthony. Entrevista concedida à autora Giuliana Kauark. Paris, UNESCO, 16 jun. 2016.

KAUARK, Giuliana. Dissenso positivo sobre diversidade cultural no contexto internacional. In: *Boletim do Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, MG, v.62, n.10, out 2016.



KAUARK, Giuliana. Decolonizar a diversidade cultural: Outras interpretações possíveis sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 3, ed. especial, dez., p. 1-14, 2017.

MATTELART, Armand. *Diversidade Cultural e Mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Rosimeri Carvalho da. Indicadores Culturais: reflexões para a construção de um modelo brasileiro. In: *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC* - n. 4 (Reflexões sobre indicadores culturais), jan./mar. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

SMIERS, Joost. Diversidade cultural como um conceito político: oportunidade e falha. (... e ainda alguma esperança se você desglobalizar um pouco). In: MIGUEZ, Paulo, BARROS, José Márcio, KAUARK, Giuliana (orgs.). *Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 125-145.

TIENDREBEOGO, Toussaint. Entrevista concedida à autora Giuliana Kauark. Paris, Organização Internacional da Francofonia, 30 jun. 2016.

TOLILA, Paul. *Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris, 2005.



POLÍTICAS CULTURAIS, IDENTIDADE E DEMOCRACIA

*Sergio de Andrade Pinto*¹

RESUMO: O artigo trata de delinear a importância da questão identitária e o reconhecimento de valores diversos para a formação da sociedade moderna e sua diversidade cultural. A partir disso, faz uma avaliação crítica da adoção do direcionamento político do Ministério da Cultura e a adoção das políticas que tratam da questão nas últimas décadas na formação hegemônica de consenso nos governos das últimas décadas no Brasil, indicando avanços e retrocessos dessa conformação política.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Identidade, Hegemonia, Ministério da Cultura.

Aqueles que tratam da formulação e o desenvolvimento das políticas públicas do campo cultural, no Brasil, tem se proposto a trazer discussões diferentes do tradicional financiamento às artes e a realização de eventos. O setor vem assumindo o papel de contribuir para o debate sócio cultural da crítica ao ordenamento da sociedade pós-moderna. Os conceitos antropológicos, combinados com o fortalecimento da cidadania e a inclusão social, presente em algumas políticas e ações do setor, trazem um direcionamento que questiona a necessidade de transformações nas relações sociais, e a forma de acolhimento das estruturas de poder da sociedade. O modo com que essas políticas se relacionam com o fortalecimento da questão da identidade, provoca inclusive uma visão crítica ao questionar diversos preceitos de uma ideologia clássica presentes na atual sociedade, eliminando um essencialismo histórico das doutrinas vigentes sobre modelos políticos e econômicos, e construindo alternativas mais ajustadas a uma nova concepção de mundo.

As diversas transformações no modelo econômico capitalista, com reflexo na construção das formas de poder do estado e das relações dos diversos grupos sociais, importam em consequências diretas na formação das estruturas sociais, e trazem a discussão da identidade a uma centralidade eminente na concepção da formação da atual sociedade. Da eliminação de formas estanques do social, com a construção de um mundo multipolar e multinacional, insurge um confronto entre os diversos modos de viver, agir

¹ Especialista em Gestão Pública e Servidor do Ministério da Cultura. sergio.pinto@cultura.gov.br.



e pensar presentes na modernidade. Stuart Hall, inclusive, amplia o debate, trazendo a controvérsia para a discussão da fragmentação do próprio indivíduo em relação a sua identificação perante uma sociedade em deslocamento:

“[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando o quadro de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL: 2015, p. 07).

O que está proposto é a presença de conjunções sociais heterogêneas, trazidas a partir de uma formação diversa, que leva o indivíduo a se conceber a partir de múltiplos significados. A presença do tradicional e do moderno, por exemplo, caracterizaram a formação do sujeito social com múltiplos atributos que determinam posições passíveis de deslocamento no mesmo grupo ou sociedade. Da mesma forma, os atributos culturais de raça, sexo, classe, etnia, origem, e costumes trazem uma conotação de um deslocamento identitário dentro de um sistema simbólico complexo, e alude uma formação social multifacetada. A implicação direta vem na conformação instável das estruturas de poder e a configuração política entre os grupos sociais, ou seja, as diversas posições de dominação e hegemonia são também questionadas a partir da formação cultural, e da disposição da identidade do sujeito dentro da conjuntura social. Este fato tem trazido efeitos diretos no arcabouço das organizações da modernidade, sejam elas de cunho estatal ou privada.

Nisso, a concepção individualista da sociedade moderna, a partir do desenvolvimento do atual modelo de relações de trabalho e consumo tem sido o cerne da transformação da identidade cultural. A necessidade de adequação das relações econômicas a uma forma mais individualista na concepção de mundo, que fortaleceram os atributos narcisistas, conduz a conclusão de uma ordem social fraca e superficial. Ao aprofundar a argumentação, evoluindo para o debate de uma série de diferentes significados inseridas na percepção do indivíduo, apresenta-se os reflexos na conformação política:

“[...] uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença” (HALL: 2015, p. 21).



É a partir da exaltação do indivíduo do modelo liberal, portanto, que se tem construído a subjetividade das identidades, tanto nos relacionamentos intrapessoais, como também no campo político.

A crise atual de diversas das estruturas sociais pós-modernas, porém, faz com que a formação diversa dos valores do indivíduo seja conduzida para a argumentação de que a organização da sociedade, a partir de instituições públicas moldadas para uma estabilidade econômica desenvolvimentista, seja colocada em questionamento. A formação social não pode ser determinada apenas pelo arcabouço econômico, ou por um único princípio fundante na formação de uma comunidade. Esta, como espaço de reconfiguração, deve se basear na correlação de preceitos necessários para que exista um equilíbrio entre as obrigações coletivas e individuais. Nesse sentido, é a partir da construção do sujeito no seu aspecto mais particular, sua identidade, é que se torna possível a formação de uma configuração social que conduza a valores coletivos mais equilibrados. Assim, é importante que a construção dos significados individuais da concepção de mundo traga na formulação política cultural iniciativas de empoderamento, cidadania, participação, diversidade, etc.. que possam proporcionar um novo dimensionamento para a proposta democrática. O setor cultural, com isso, deve ser levado para um campo em que os valores coletivos possam conflitar com processos de individualismo exarcebado da sociedade contemporânea, construindo, a partir dos sistemas simbólicos constitutivos nos diversos grupos sociais, uma condição crítica de reavaliação social.

Chantal Mouffe também traz a crítica da limitação da abordagem racionalista e individualista do pensamento liberal que:

“[...] impede o reconhecimento da natureza das identidades coletivas. Esse tipo de liberalismo é incapaz de compreender a maneira adequada a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo acarreta; conflito separa os quais jamais poderá existir qualquer solução nacional” (MOUFFE: 2009, p. 09).

Nesse contexto, é a partir do reconhecimento da hegemonia liberal que se discute a necessidade de reconhecimento da diversidade dos diversos grupos que formam a sociedade moderna, com pautas distintas advindas de uma multiplicidade de valores. Nesta, a questão identitária, e suas peculiaridades, é o ponto de partida para reconhecimento dos diversos pontos de vista e campos de disputa política: “[...] toda identidade é relacional e que a afirmação de uma diferença é a precondição para a existência de qualquer identidade – ou seja, a percepção de um “outro” que constitui seu “exterior” (MOUFFE: 2009). Ao ressaltar o necessário reconhecimento dos valores de identidade dentro do campo político, distinguindo as diferenças e valores conflitantes, torna-se



possível estabelecer um ambiente democrático suficiente para o estabelecimento de novos parâmetros de reconfiguração dos campos de poder.

O que acontece é que, no campo cultural, admitir outra cultura como verdadeira e real, significa não apenas reconhecer posições de pensamentos divergentes, mas aceitar a premissa de um conjunto diverso de significados subjetivos. O imaginário cultural leva o discurso racional a procurar novos sentidos para posições estabelecidas, possibilitando a formação de um novo discurso que implique no reconhecimento do outro. Assim, é neste que a representação do sujeito, através de suas diversas formas de expressões artísticas (imagem, pintura, escultura, teatro, desenho etc.), torna possível apresentar o aprofundamento das semelhanças e diferenças de uma pessoa, ou grupo, posicionando um espectro político passível de reconhecimento de igualdade da condição de humanidade. Este processo, portanto, como um todo, é envolvido na construção e negociação de posições multipolares, tanto para o grupo hegemônico, como para aqueles que se encontram em posição de submissão, ou contestação. Leticia Duarte, em seu ensaio “Identidades: Um Leme para as Políticas Públicas de Cultura” trata o assunto da seguinte forma:

“A análise aponta para o grande desafio que hoje se instaura para as políticas públicas: a superação das desigualdades na apropriação do capital cultural em contextos de reorganização do tradicional, do dominante e do subalterno. As políticas de neutralização devem não somente permitir que as culturas periféricas apresentem suas próprias criações, mas, fundamentalmente, permitir que os indivíduos tenham acesso aos instrumentos de apropriação das culturas hegemônicas e que possam, criticamente, perceber e protagonizar a (re) semantização de suas culturas.

Elas devem, portanto, ser capazes de promover a negociação de forma multipolar, em cenários onde o popular já não designa mais os traços distintivos de uma cultura, mas a posição de certos agentes se movimentando em meio a essa transação que acaba por configurar a alternância entre centros e periferias. De forma que não há como pensar em liberdade cultural sem se pré-ocupar da liberdade de participação política e da igualdade de possibilidades”. (DUARTE: 2011; 257)

Desse modo, é possível, a partir dos processos culturais, expor uma visão crítica determinante para edificar um processo de negociação legítima e democrática com o reconhecimento do outro. As relações de poder se tornam mais evidentes, e os antagonismos necessários são expostos, possibilitando que os processos reflexivos possam se estabelecer. Evidenciar as diferenças no campo dos costumes permite a construção de um processo agônico, que é a forma de disputa de opostos legitimamente reconhecida pelas partes. Com as práticas de cultura, também, desenvolve-se uma visão crítica do outro que torna possível separar a discussão política e identificar projetos divergentes na essência dos seus conceitos, minimizando os efeitos emocionais e fatores comporta-



mentais. Chantal Mouffe traz a discussão ao seu conceito de democracia para o mundo moderno ao questionar o cosmopolismo apresentado pelo neoliberalismo, trazendo a seguinte crítica: “Não é promovendo uma lei cosmopolita que toda a humanidade “racional” deve obedecer, mas contribuindo para a criação de um equilíbrio entre polos regionais cujos interesses e tradições específicas serão valorizados, e no qual diferentes modelos nacionais de democracia serão aceitos” (MOUFFE: 2009).

As tradições, na verdade, são desenvolvidas a partir de comunidades locais, trazendo o confronto com os mundos globalizado a necessidade de reconhecimento das especificidades dos valores e costumes das partes que formam a sociedade moderna. É a partir do confronto de valores locais, e da subjetividade dos processos culturais que reforçam a formação da identidade, que se torna possível estabelecer um campo de reconhecimento do outro como semelhante. Nesse sentido, torna-se possível um projeto político realmente articulado que possa associar posições distintas.

No caso brasileiro, a variedade cultural advinda de uma multiplicidade de origens étnico sociais reforça ainda mais a importância de tratamento das questões de identidade. O protagonismo de um modelo de política pública que trate do tema significa envolver a sociedade, a partir do Estado, na reformulação dos espaços públicos, e contrabalancear as estruturas de poder. Permitir a aceitação de uma pluralidade de valores e posições, assim, tem de estar na centralidade do debate cultural, pois sem o reconhecimento desta o Estado guia-se para a ausência de qualquer mudança suficiente para a construção de um espaço mais democrático.

Devemos, desse modo, iniciar uma crítica sobre a forma que configuraram as políticas culturais; avaliando como o Governo Federal tratou as políticas, e como este desenvolveu os processos do setor, e a partir do modelo de consenso político amplo das últimas décadas, que criou uma nova elite governante. Para este trabalho, entretanto, não devemos nos ater aos impactos estatísticos das ações, ou questões de financiamento das políticas, mas apenas a lógica do direcionamento social e a ideologia que integra o cerne da proposição. Devemos deixar claro que o debate do custeio que permeia o campo de formulação das políticas públicas é relevante, principalmente em se tratando de implementar programas sociais e culturais. Porém, o direcionamento das ações para um objetivo coletivo, plural e democrático mais nos interessa no momento (que inclusive é o que deveria importar - mas nem sempre o é - para a definição da formulação financeira). Assim, ao se apresentar alguns aspectos nesse sentido, será apenas para ressaltar o impacto das políticas descritas, ou mesmo para contrapor o interesse, ou desinteresse, no que se tem apresentado. O que é relevante é considerar a presença da proposição identitária, e do esforço multipolar que este acarreta.



Nesse contexto, convém inicialmente distinguir a ruptura com o modelo de política cultural advinda de uma proposta voltada para as artes eruditas, com o advento do conceito antropológico no Estado. É lógico que uma política que se volta para a dita norma culta, ou para modelos clássicos de estética, refletem apenas a posição da elite, ficando longe de possibilitar o reconhecimento de valores que apresentam a diversidade necessária ao ambiente democrático, e até mesmo reconhecer o outro como sujeito pleno. O que importa tratar aqui, apenas, é que a concepção do modelo de financiamento para o setor cultural, advindo da proposta erudita, trouxe reflexos nas propostas que se seguiram. Assim, a manutenção do modelo de financiamento à cultura no Brasil importa na manutenção velada do modelo de formulação política voltada para a elite, emperrando uma real implantação de uma proposta alternativa. Com esse entendimento torna-se claro as dificuldades enfrentadas pelos sistemas de financiamento, principalmente em nível de governo federal, de avanços significativos para a alteração dos modelos de financiamento existentes, seja ela na mudança da legislação, ou das burocracias existentes.

A inserção do universo simbólico, com o imaginário e o reconhecimento das culturas populares no cenário público, por outro lado, inicia o processo participativo necessário para o debate democrático no âmbito do poder público. Mesmo assim, o advento da proposta apresentada no documento “A Imaginação a Serviço do País”, elaborado pela Fundação Perseu Abramo, de recuperação do papel da esfera pública da tarefa indutora e reguladora do setor cultural a partir da transmissão dos valores se estagnou sem conquistar plenamente a questão identitária. Este, nos primeiros momentos, se tornou relevante no âmbito do espaço público, com a aceção da proposta que acabou impregnando a formulação para a implementação de diversas ações do setor. A centralidade do trato dos processos de conformação da pluralidade de identidade para uma nova conformação política foi o ponto de partida para a construção de uma proposição política alternativa, e o início do reconhecimento pelo Estado das questões de diversidade e pluralidade de sujeitos, que conquistaram um espaço para estes fossem apresentados no universo cultural.

Ao avaliarmos a implementação e execução de ações devemos voltar o exame ao Programa Cultura Viva, que atendia as iniciativas dos mais diversos segmentos da cultura. O programa seria idealizado a partir de uma ação simples que eram os “Pontos de Cultura”, com o princípio simples de fomentar as atividades a partir de suas comunidades e espaços locais. Assim, as comunidades definidas de forma ampla (praticantes de culturas populares, grupos, comunidades e populações com baixo reconhecimento de sua identidade cultural, tais como: comunidades praticantes de culturas populares, povos indígenas, quilombolas, povos e comunidades tradicionais, população LGBT, mulheres, grupos etários prioritários - crianças, jovens e idosos, pessoas com deficiência e pessoas



em sofrimento psíquico, dentre outros) poderiam formar um espaço criativo, e desenvolvendo atividades e formando consciência de valores comuns e coletivos. Reiteramos que a proposta se iniciou com um conceito simples de fomentar a diversidade local, sem que envolvesse financiamentos vultuosos. Apenas reconhecendo os espaços utilizados para que um grupo social considerado marginalizado pudesse expressar seus valores culturais. É no conceito de conhecimento da localidade, conseqüentemente, que se tem o primeiro reconhecimento da identidade do grupo, e a partir destes se fortalecem os demais valores. Assim, seria incluído o debate de participação e emponderamento, com a conscientização de se reivindicar socialmente por igualdades de direito entre os diferentes. Além de fomentar mais de 4.500 pontos de cultura, o programa criaria diversas formas de comunicação em rede e articulação social, além de realizar constantemente atividades de debate, como a “Teia Cultural”.

O programa contava com o apoio institucional, e o respaldo político, e em 2007 seria institucionalizado juntamente com o programa Mais Cultura, sendo transformado em um programa de governo através de uma lei específica. Elevava-se a importância da política cultural ao *status* de possibilitar progressos estratégicos, sendo esta tratada como vetor possível para incorporar a cultura como vetor importante para o desenvolvimento do país, incluindo-a na agenda social, passível de atuar na redução da pobreza e a desigualdade social. Esta é definida como “uma proposta democrática e cidadã pautado na integração e inclusão de todos segmentos sociais, na valorização da diversidade e do diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira” (MinC: 2013)

Por outro lado, é interessante notar, de outro modo, que a discussão identitária nos espaços participativos para a construção de uma política nacional para o setor cultural, criados a partir de 2005, tratou a questão de forma vasta. A presença nos temas de discussão das Conferências de Cultura realizadas foi uma vertente dos debates e construção das proposições que culminaram na formação de um Plano Nacional de Cultura (Lei 12343/2010). A ampla participação nacional de diversos grupos sociais alternativos às elites de poder, representados pelos diversos grupos artísticos e movimentos sociais das variadas regiões e culturas nacionais foram significativas. Inclusive, as muitas propostas aprovadas tinham um forte caráter de fortalecer o reconhecimento da diversidade, das especificidades e do valor artístico e cultural das manifestações populares. Na segunda Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2010, por exemplo, três dos cinco temas previstos para desenvolvimento de propostas programáticas tinham como centro do debate a valorização das questões das diversas identidades nacionais (produção simbólica e diversidade cultural; cultura, cidade e cidadania; cultura e desenvolvimento sustentável), contemplando o capítulo II do PNC: Da Diversidade, que trata de: “reco-



nhecer e valorizar a diversidade, proteger e promover as artes e expressões culturais” (MinC: 2010). Ou seja, o debate no setor permeava muito do universo da construção dos valores diversos constitutivos do cenário nacional, abrangendo o reconhecimento, e a necessidade de inclusão, destes como sujeitos pertencentes ao espaço de cidadania.

A proposta, porém, não avançou no sentido de efetivamente construir um espaço de reconhecimento do outro como um pleno participante do ambiente democrático. A Secretaria de Diversidade e Identidade Cultural do MinC, criada em 2002, por exemplo, reconhecida como a principal inovação no sentido de propiciar uma possibilidade aos diversos grupos de apresentar as suas demandas com valores, tradições, e sujeitos, que não correspondem a doutrina dominante, teve seu papel gradativamente reduzido (inclusive com a redução de importância e orçamento) até sua extinção em 2012. Este órgão acabou perdendo espaço para propostas menos antagônicas, e mais consensuadas na conformação política nacional. Consenso este que, inclusive, de caráter nacional, traz um projeto de hegemonia política única que impede o reconhecimento de opostos para manter uma elite governante, sem apresentar uma alternativa efetivamente social, e eliminando o debate democrático real. Assim, logicamente, as ações necessárias para tratar a questão da identidade, e do reconhecimento de diferenças, com uma efetiva inserção no ambiente além-cultura, não prospera. As ações realizadas começam a ter um caráter pontual, e não conseguem atuar de forma mais aguda e programática, tendo o impacto reduzido.

Por outro lado, ao observarmos que a questão de financiamento não é enfrentada diretamente, mantendo-se o modelo do “Mecenato”, que tem como principal característica a plena liberdade das empresas – o setor privado, em direcionar o orçamento público, através da do financiamento de projetos pelo instrumento do incentivo fiscal, inclusive com alíquotas de isenção integral do valor investido. Assim, o principal instrumento de captação de recursos mantém uma característica liberal, e a limitação de destes faz com que as ações realizadas diretamente em grupos não inseridos no projeto hegemônico se tornem pontuais. Não se consegue integrá-los efetivamente na construção de um projeto político amplo, ou estimular o desenvolvimento crítico de que seja reconhecida a necessidade de compreensão dos pleitos destes.

O que ocorre é que ao se conquistar avanços significativos na formulação de propostas que possam significar algum risco à alteração na conformação política, os grupos dominantes tratam de construir discursos e alternativos que implicam em reduzir o espectro de atuação dessas propostas, e conseqüentemente diminuir o escopo da implementação. Apresenta-se o outro como um semelhante, porém, no durar a implementação da proposta, não existe um reconhecimento deste como pleno e legítimo na



participação de um projeto integrado de nação, legando a estes o retorno à marginalidade. As alternativas de valores diversos continuaram apartadas do modelo nacional adotado.

Para que haja qualquer deslocamento no sentido de uma inclusão permanente, os processos de construções culturais devem adentrar o campo sócio econômico de forma transformadora. Para que exista o esforço de enfrentamento das questões emergentes da sociedade pós-moderna, este deve poder alterar a configuração social e política vigente. Nesse sentido, é essencial que todo o conjunto de políticas a partir do estado consiga alcance passível de mudanças estruturais. As propostas do campo cultural, principalmente no reconhecimento das identidades e valores diversos, devem articular o processo de mudança, deslocando os discursos e aproximando os interlocutores. O aprofundamento, portanto, se dá a partir da integração de ações voltadas para a modificação da conjuntura sócio econômica vigente. Para isso, o protagonismo do debate proposta deve estar presente na direção do Estado, consideravelmente relevante nos processos de decisão de sua organização e direcionamento dos recursos.

Isto dito fica claro a dificuldade em reconhecer, por parte daqueles que detém o poder, um interesse maior na relevância de se tratar as questões de das diversos valores e identidades para um projeto de nação. A recente ruptura do consenso hegemônico deixa ainda mais evidente ao propor, inclusive, o fim desse debate. A polêmica extinção e reativação do Ministério da Cultura, e o seu atual esvaziamento político, é nada menos que a reconfiguração de um projeto de poder que busca retomar uma ampliação das desigualdades, fortalecendo o antigo projeto neoliberal e oligárquico no país, evitando o reconhecimento de qualquer valor plural que confronte um modelo econômico.

Entretanto, com a retomada da polaridade bipartida nacional, é possível trazer de volta o debate multipolar como forma de reintegração, e construir, a partir do reconhecimento dos sujeitos e diversas identidades, um ambiente democrático pleno. A recusa em aceitar que sejam extintas políticas que possibilitem o real debate do reconhecimento dos atores políticos, a partir da diversidade cultural, simbolicamente representada no fim de uma instituição de governo, traz a reflexão do caminho dos conflitos vigentes. Mas devemos ter o cuidado de não creditar ou apontar nenhuma autoria partidária, e sim do reconhecimento dos grupos marginais da importância de um projeto alternativo. Pois se levarmos em conta o projeto político recente, temos de reconhecer que inexistente um aprofundamento da questão ideológica nos partidos políticos. O projeto hegemônico de consenso, até então adotado para a nação, havia suprimido as ideias e opiniões políticas pela simples manutenção do poder. Mais ainda, devemos reconhecer que o esvaziamento de qualquer aprofundamento na discussão multipolar da diversidade cultural partiu da permissão de setores da elite governante considerada mais



progressista, que participavam da conformação nacional, pois essas políticas sempre estiveram sob a governança desses.

Por outro lado, devemos considerar que os setores mais conscientes das elites conservadoras também tem reconhecido que a construção da diversidade deve ser levada com seriedade, pois sem este debate resta apenas a fragmentação social destrutiva à idealização democrática. É com este reconhecimento de que existe valores diversos que é possível conflitar posições diferentes e, portanto, agregar interesses políticos e compor uma formação social mais igual, que respeite múltiplas posições. É nessa conformação que deve ser retomada na discussão identitária no íntimo dos governos, recuperando o conflito entre o individual e o coletivo, e reconstruídas as políticas do setor cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, Letícia. **Identidade: Um Leme Para as Políticas Públicas à Cultura. Coletânea de Políticas Públicas de Cultura: Práticas e Reflexões.** Organizador Lucio Rennó. Universidade Católica de Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural da Pós Modernidade.** 10ª Edição, DP&A Editora, 2015.

LACLAU, Ernesto (1935 – 2014); MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e Estratégia Socialista: Por uma Política Democrática Radical.** Joanildo A. Buriti, Josias de Paula, Aécio Amara. 2ª edição, Editora Intermeios Casa de Artes e Livros, Brasília; CNPq, Brasília, 2015.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o Político.** 2ª edição, Editora WMF Martins Fontes Ltda. São Paulo, 2015.

SENNET, Richard. **O Declínio do Domínio do Homem Público: Tirantias da Intimidade.** 2.ed. ou mais. Cidade: Editora, 2015.

SENNETT, Richard. **Juntos.** Clóvis Marques. 3 ed. Editora Record Rio de Janeiro 2015

BRASIL. Ministério da Cultura. **1ª Conferencia Nacional de Cultura: 2005/2006: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de cultura.** Secretaria de Articulação Institucional/MinC. 2006.



BRASIL. Ministério da Cultura. **texto-base da II Conferência Nacional de Cultura**. <http://www.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=500> 2013

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – 2013. Programa Cultura Viva - Documento Base, São Paulo Brasília: Ministério da Cultura, julho de 2013.



FORMAÇÃO DE AGENDA E NOVOS ARRANJOS NAS POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DO PROJETO DE REESTRUTURAÇÃO DO ACERVO DA PINACOTECA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO¹

Mayra C. A. Oliveira²

RESUMO: Este trabalho discute a reestruturação do Acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo, realizada de dezembro de 2016 a novembro de 2017, com recursos provenientes do Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC). A questão levantada é se a entrada de recursos estaduais gerou desdobramentos para além do projeto, inserindo-o na agenda pública governamental, como problema público relevante para o município. Para respondê-la, mobilizamos referenciais teóricos relacionados ao estudo de formação de agenda na análise de políticas públicas, especificamente as teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido. Além dessa revisão bibliográfica, os métodos utilizados envolveram a realização de análise de documento submetido ao Edital nº19/2016, pesquisa documental para o levantamento de dados quantitativos e entrevista semiestruturada com a coordenadora do projeto. Os resultados indicam que embora não seja possível afirmar que o projeto em discussão tenha entrado na agenda municipal, ele foi desenvolvido e gerou desdobramentos. Com isso, ao final, levantamos questionamentos acerca das contribuições e limites associados à mobilização desse referencial teórico para análise de políticas públicas, buscando contribuir para estudos futuros de diferentes formas de ação pública – em especial, as culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Públicas, Análise de Políticas Públicas, Cultura, ABC Paulista, Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo.

INTRODUÇÃO

Os estudos em políticas públicas voltados para o setor da Cultura são razoavelmente recentes (a partir de 1970) e ganharam maior visibilidade nos 2000 a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura entre 2003 e 2008. Dentro desse setor é

1 Agradeço aos docentes Diego Corrêa Sanches e Gabriela Spanghero Lotta, professores da disciplina “Análise de Políticas Públicas”, responsáveis pelo desenvolvimento e avaliação da primeira versão deste artigo.

2 Aluna especial da disciplina “Análise de Políticas Públicas”, ministrada no curso de Mestrado em Políticas Públicas da Universidade Federal do ABC em Agosto de 2017. E-mail: mayra.ataide.oliveira@gmail.com.



possível elencar duas perspectivas de estudos principais: 1) o levantamento, registro, periodização e discussão das iniciativas do Governo Federal para o setor e 2) a mais recente que corresponde à busca e reconhecimento de algumas complexidades dessa arena, considerando os diferentes arranjos possíveis para a operacionalização e objetivos dessas políticas culturais. (Frey; Oliveira; Ximenes; Bittencourt; Lotta, 2017).

Podem ser considerados como arranjos possíveis para a operacionalização de políticas culturais a Ação Direta do Estado (arranjo mais comum), o Estado como fomentador de ação cultura por meio da renúncia fiscal, Organizações Sociais contratadas pelo Governo do Estado para gerir equipamentos de Cultura e Editais Públicos, em que o Estado disponibiliza recursos para organizações sociais que já produzem ações culturais (Bittencourt, 2014)

Um dos exemplos de editais públicos vigentes desde 2006 no Estado de São Paulo é o Programa de Ação Cultural – ProAC, modalidade Editais. Este artigo discute uma ação fomentada por um desses editais: a reestruturação do Acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo, realizada de dezembro de 2016 a novembro de 2017, com recursos provenientes do Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo (ProAC). A questão levantada é se a entrada de recursos estaduais via Edital ProAC gerou desdobramentos para além do projeto, inserindo-o na agenda pública governamental, como problema público relevante para o município.

Para respondê-la, mobilizamos referenciais teóricos relacionados ao estudo de formação de agenda na análise de políticas públicas, especificamente as teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido. Ao final, levantamos questionamentos acerca das contribuições e limites associados à mobilização desse referencial teórico para análise de políticas públicas, buscando contribuir para estudos futuros de diferentes formas de ação pública – em especial, as culturais.

1. PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL (PROAC) E O PROJETO REESTRUTURAÇÃO DO ACERVO DA PINACOTECA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO

1.1 ProAC

Originalmente nomeado PAC, o atual Programa de Ação Cultural (ProAC) foi instituído no dia 20 de fevereiro de 2006, pela Lei nº 12.268, ligado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Esse programa tem como objetivos principais apoiar, patrocinar e difundir o patrimônio do Estado, fomentando a diversidade assim como a proliferação de espaços voltados para a produção cultural.



Desde a sua criação, o programa está disponível em duas modalidades: ICMS e Editais. A primeira delas, estabelece um mecanismo de renúncia fiscal com o objetivo de atrair investimentos privados para a produção cultural no Estado.

Já a segunda modalidade, de acordo com site da Secretaria do Estado de São Paulo³, envolve o lançamento anual de concursos por meio de editais de seleção pública de projetos e ações culturais desenvolvidas no estado conforme direcionamento destacado em cada um deles e organizado pela SEC-SP. Os recursos, provenientes do orçamento da Secretaria, são repassados diretamente aos proponentes selecionados, sem necessidade de captação de patrocínios. Por esses motivos, o ProAC Editais é mais acessível a projetos de menor porte⁴.

Como regra principal para concorrer aos recursos, os proponentes devem residir no Estado de São Paulo há pelo menos 2 anos e os projetos devem ser destinados à atividades culturais independentes, de caráter privado, entre de 20 segmentos: Teatro, Artes Cênicas; Audiovisual; Festivais, Difusão; Música; Dança; Produção Literária e Leitura; Multidisciplinares; Circo; Culturas tradicionais; Artes Visuais; Patrimônio; Hip Hop; Museus; LGBT; Culturas Negras; Culturas Indígenas; Saraus Culturais; Especiais e Digital. Como contrapartida ao valor cedido pelo governo, o projeto contemplado deve oferecer atividades culturais acessíveis para a população.

Esta política pública completou 10 anos ininterruptos no ano de 2016, trazendo números interessantes. De acordo com os dados coletados pelo Boletim UM, realizada pela Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura de São Paulo, de 2006 a 2015, na modalidade Editais, foram investidos um total de 252 milhões de reais, aplicados à 4.863 projetos. A partir do ano de 2014 foi superada a marca de 40 editais por ano, apresentando uma média superior à 3 editais por mês⁵.

O documento em questão também levanta dados interessantes acerca das categorias e regiões do estado contempladas pelo fomento. Segundo esse, os segmentos menos contemplados são Patrimônio, Museus, LGBT, Culturas Negras, Culturas Indígenas, Saraus Culturais, Especiais e Digitais. Em relação às regiões, é possível perceber que com o passar dos anos a verba vem a cada ano sendo melhor distribuída dentro do território do Estado de São Paulo. Uma preocupação do programa, que no ano de 2015 instituiu uma nova regra aos editais, os quais 50% são destinados a projetos fora da Capital Paulista.

3 Disponível em <<http://www.proac.sp.gov.br>> Acesso em: 18 dez 2017.

4 Disponível em <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/> Acesso em: 16 dez 2017.

5 Dados apresentados pelo Boletim Um - Pesquisa realizada pela Unidade de Fomento à Cultura (UFEC) da Secretaria, de 2006 à 2015. Disponível em <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2017.02.17-Boletim-UM-n.-3-ProAC-Editais.pdf>> Acesso em: 13 set 2017



Na próxima seção abordaremos um Edital em específico, da categoria Museus, que selecionou um projeto localizado na cidade de São Bernardo do Campo, apresentado como estudo de caso deste artigo.

1.2 Projeto Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo

Entre os projetos selecionados no ano de 2016, encontra-se o projeto Reestruturação da Reserva Técnica da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, dentro da modalidade Preservação de Acervos Museológicos, o tema de análise deste artigo.

As informações abaixo serão apresentadas com base no documento submetido ao Edital ProAC nº 19/2016⁶. Nossa análise buscou levantar, a partir do projeto, o panorama histórico que circunscreve a ação de reestruturação. Durante a análise do documento, também foram incluídas referências de reportagens locais; não por sua representatividade, mas por estarem de alguma forma presentes no cotidiano de um dos autores deste trabalho.

Para complementar as informações descritas no documento, foi realizada uma entrevista semiestruturada com a coordenadora do projeto, Caroline Silvério, com objetivo levantar informações sobre o desenvolvimento do projeto após aprovação do recurso, a fim de verificar se as expectativas descritas no documento submetido inicialmente estavam sendo alcançadas e em caso negativo, por quais motivos. A partir da entrevista foi possível compreender os objetivos supracitados e também os desdobramentos do projeto, que vão além do que é apresentado no documento.

De acordo com o documento, a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo é um espaço que nasce em 1975, institucionalizando o acervo que vinha sendo construído por João Delijaicov Filho desde meados da década de 1960. De 1975 a 2008 João Delijaicov Filho esteve à frente da Pinacoteca como administrador e, a partir de 2009 até 2015, como curador – cargo até então inexistente. Este espaço constituiu um rico acervo por meio de aquisições nos Salões de Arte da Região do ABC, doações de artistas e suas famílias e aquisições por parte do poder público. Atualmente conta com um conjunto de 1382 obras.

A partir da entrevista semiestruturada realizada com Caroline Silverio, foi possível levantarmos informações sobre o funcionamento da Pinacoteca como instituição

6 Editais ProaC - Disponível em < <http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/consultas/projetosContemplados.action;jsessionid=AD820AA4F59D770CEF1BE54342D69019> > Acesso em: 18 dez 2017.



pública e sobre o desenvolver do projeto. Ao final do ano de 2016, o cargo de curador foi comissionado a Thomaz Pacheco, galerista e empreendedor do ciclo das artes visuais⁷. De acordo com Caroline Silverio, historiadora, ex-mediadora da OMA Galeria⁸, atual servidora da Universidade Federal do ABC e proponente do projeto, nesse momento de transição Thomaz Pacheco começou a levantar os pontos que mereciam maior atenção dentro da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, para que uma reforma institucional começasse a ser feita a partir de 2017 – pois até então todas as ações da Pinacoteca Municipal não possuíam um planejamento a longo prazo, estando intimamente ligadas à figura do João Delijaikov Filho e suas relações pessoais, por conta da falta de recursos financeiros e humanos da instituição.

Externamente, o município de São Bernardo do Campo no ano de 2016 estava em processo de construção e aprovação de um Plano Municipal de Cultura⁹, documento responsável por orientar as políticas públicas culturais no município pelos próximos dez anos, o qual vinha sendo desenvolvido a partir de mecanismos para a promoção da participação social¹⁰. Sem o Plano, o Município não poderia aderir ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), por meio do qual são promovidas políticas públicas culturais em regime de colaboração entre os três entes federados e a sociedade civil¹¹. Fazer parte do SNC viabilizaria o acesso a repasses de verbas do governo federal, aumentando as possibilidades de investimento em cultura. Consequentemente, a adesão poderia também contribuir para ampliar as ações da Pinacoteca e a realização de reformas estruturais.

De acordo com a entrevista, em paralelo à transição de cargos de curadoria na Pinacoteca, Caroline Silverio vinha participando individualmente, de algumas atividades propostas pelo Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP), a fim de expandir sua formação profissional.

7 Disponível em <<http://www.abcdabc.com.br/sao-bernardo/noticia/thomaz-pacheco-novo-curador-pinacoteca-sao-bernardo-campo-39264>> Acesso em: 07 dez 2017.

8 Galeria de arte contemporânea localizada em São Bernardo do Campo, propriedade do galerista Thomaz Henrique Pacheco. Disponível em <<http://www.omagaleria.com/a-galeria/>> Acesso em: 20 dez 2017.

9 Disponível em <http://www.saobernardo.sp.gov.br/home/-/asset_publisher/YVwaH6UqAMbt/content/prefeito-encaminha-plano-municipal-de-politicas-culturais-a-camara/maximized?inheritRedirect=false>

10 Disponível em <http://www.saobernardo.sp.gov.br/noticias/-/asset_publisher/pBwTf7tTIXRH/content/liderancas-culturais-de-sao-bernardo-debater-plano-municipal-de-cultura/maximized> Acesso em: 05 dez 2017.

11 Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>> Acesso em 16 dez 2017.



Ao participar do Encontro Paulista de Museus, atividade proposta anualmente pelo SISEM¹², Caroline Silverio entrou em contato com o ProAC, tomando consciência que por meio dessa política estadual de fomento era possível submeter projetos vinculados a Museus e Patrimônios e captar recursos, independente do Município ou do Governo Federal.

Sendo assim, essa acionou Thomaz Pacheco e João Delijaicov¹³, apresentando-lhes uma possibilidade para dar início as reformas previstas para a instituição, submetendo ao ProAC uma proposta de trabalho a qual contemplaria a reestruturação física do acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, com os objetivos, como consta no projeto, de: conceber uma política de acervo; realizar a reforma estrutural da Reserva Técnica e do Laboratório de Conservação; higienizar as obras; catalogar o acervo; conceber uma política de segurança para o espaço; e, por fim, realizar uma exposição com as obras do acervo (Silverio, 2016, s/p). Todas essas etapas seriam cumpridas dentro do prazo de 10 meses e estariam dentro do orçamento proposto de 75 mil reais.

Caroline Silvério, por até então não possuir nenhum vínculo institucional com a Prefeitura, como exigido no Parágrafo único do Artigo 8º da Lei 12.268¹⁴ que Institui o Programa de Ação Cultural – PAC, atualmente ProAC, assume a posição de proponente do projeto, elencando como integrantes 5 funcionários da Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, envolvidos com o espaço e com o tema em questão: Priscila Xavier, Luana Aparecida Neves Severiano, João Delijaicov Filho, Jefferson Carvalho dos Santos e Marcelo Oliveira Koch (Silverio, 2016, s/p).

Posteriormente à concepção e submissão do documento, Caroline Silvério toma posse como técnica administrativa na Universidade Federal do ABC, em julho de 2016, e, em sua perspectiva, começa a pensar possíveis parcerias caso ganhassem o Edital.

12 Essa é uma política estadual, sancionada em 1986 pelo Decreto nº 24.634 (São Paulo, 1986) a qual tem como um dos principais objetivos formar e informar os museus localizados no Estado de São Paulo, buscando fortalecer o vínculo entre essas instituições e aperfeiçoar a formação dos envolvidos. Disponível em <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1986/decreto-24634-13.01.1986.html>> Acesso em: 13 set 2017.

13 Entrevistar outras pessoas poderia trazer mais elementos sobre o processo, mas este não é o objetivo deste artigo.

14 Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006:

Artigo 8º: Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objetivo atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

Parágrafo único – O disposto no “caput” deste artigo não se aplica a órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federal, estaduais e municipais, as quais poderão ser apenas beneficiárias de projetos referentes a atividades artísticas e culturais.



A missão da Universidade Federal do ABC, como consta no seu Plano de Desenvolvimento Interno 2013 - 2022 é “Promover o avanço do conhecimento através de ações de ensino, pesquisa e extensão, tendo como fundamentos básicos a interdisciplinaridade, a excelência e a inclusão social” (Universidade Federal do ABC, 2013, p.4). Tratando-se especificamente da extensão, o PDI afirma que “entende-se a extensão como uma porta permanentemente aberta, que permite que a universidade interaja de forma orgânica estrutural com a sociedade” (Idem, p.70) e “entre as diretrizes levantadas por atores internos e externos inclui-se a valorização de projetos sobre a identidade e a memória regional” (Idem, p.72). Ou seja, promover a integração entre a Universidade e o espaço da Pinacoteca atenderia às expectativas do Plano de Desenvolvimento Interno, e fortaleceria o vínculo regional.

O projeto submetido ao ProAC foi finalmente aprovado em dezembro de 2016. Além dos integrantes formais – os cinco servidores públicos -, uma equipe de 20 voluntários¹⁵ foi formada a partir de projeto de extensão desenvolvido pela universidade, tendo então como participantes estudantes e professores da UFABC, além de membros da sociedade civil.

Entretanto, houve mudanças políticas em 2017. A Prefeitura que nos últimos dois mandatos vinha sendo comandada por Luiz Marinho, do Partido dos Trabalhadores (PT), agora tem Orlando Morando como Prefeito, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Com a justificativa de reduzir custos diante da crise econômica nacional e regional¹⁶, a Secretaria Municipal de Cultura é extinta¹⁷ e a votação do Plano Municipal de Cultura não acontece. Em relação especificamente à Pinacoteca de São Bernardo do Campo, seu corpo institucional é renovado de acordo com as diretrizes do novo governo, assim como alguns integrantes formais do projeto que são realocados ou exonerados de seus cargos, como seu ex-curador Thomaz Pacheco.

Segundo Caroline, ao visar maior engajamento por parte dos estudantes, e garantir a continuidade do projeto no cenário político de 2017, o qual já apresentava indícios de mudanças no fim de 2016, foi submetido no final deste ano, ao Edital ProEC - Programa de Apoio a Ações de Cultura - PAAC 2017 da Universidade Federal do ABC, um projeto

15 A autora deste artigo atuou como voluntária do projeto, como membro da sociedade civil, no período de dezembro de 2016 a fevereiro de 2017. A ação foi registrada na ProEC UFABC sob nº FC 140/2016.

16 Disponível em < <https://saobernardodocampo.info/7205/prefeito-orlando-morando-medidas-reduzir-gastos-publicos/>> Acesso em: 07 dez 2017.

17 A reforma administrativa da nova gestão ainda não foi sancionada. Atualmente a Secretaria possui apenas um cargo, o de Secretário Adjunto, ocupado por Adalberto Guazzelli, o qual no momento está respondendo diretamente à Secretaria de Esportes, ocupada pelo secretário Alexandre Mognon.



a fim de viabilizar recursos financeiros na forma de bolsas de estudos para alguns estudantes voluntários, o qual é contemplado no início de 2017.

Diante das reformas institucionais que o governo municipal passou a promover, a equipe responsável pelo projeto adotou como estratégia a divulgação do que vinha acontecendo na Pinacoteca desde o final de 2016, para a sociedade civil e o poder público, dando atenção especial à comunicação institucional.

Em junho de 2017, Mariana Alves, jornalista com experiência na área da Cultura e ex-assessora de imprensa da OMA Galeria, integra à equipe como assessora de imprensa, como previsto no documento do projeto, para coordenar o grupo de trabalho (GT) de Comunicação, formada por estudantes voluntários da UFABC. Desde a sua aprovação até junho a imprensa havia publicado apenas duas matérias sobre o ProAC ganho pela Pinacoteca de SBC. A partir de junho de 2017 até agosto deste ano - após o início dos trabalhos do GT de Comunicação – o número de publicações cresce para seis, em jornais regionais como Diário do Grande ABC, Metro ABC e ABC da Comunicação, abordando as melhorias proporcionadas pelo projeto, a participação da Universidade Federal do ABC e os estágios da reforma.

É importante notar que a mudança de governo não alterou o projeto em si, que continuou caminhando de acordo com o seu planejamento inicial, mas alterou o espaço em que esse está inserido, as ações que o complementariam e as estratégias adotadas.

Segundo a Coordenadora, a ideia inicial de Thomaz Pacheco era atrelar a reforma da reserva técnica com outras mudanças de ordem estrutural como a criação de núcleos especializados responsáveis pela gestão do Educativo, da Comunicação, da Administração e do Acervo, até então não formalizadas.

Além disso, diante das dificuldades financeiras encontradas no município e dos cortes de verbas no âmbito federal, Thomaz se preocupou com a captação de recursos, sem depender exclusivamente do poder público. Para isso propôs a criação do projeto *Amigos da Pina SBC*, inspirado diretamente no programa Sociedade Amigos da Pinacoteca, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o qual contempla diferentes categorias de doações acessíveis à diferentes tipos de doadores¹⁸. Entretanto até agora não existem indícios que o novo corpo técnico irá realizar tais reformas institucionais.

No momento o projeto encontra-se em finalização. A exposição prevista no documento de submissão do Edital ProAC N° 19/2016 está em cartaz desde novembro,

18 Disponível em < <http://pinacoteca.org.br/apoie/amigos-da-pina/>> Acesso em: 16 dez 2017.



as catalogações estão sendo finalizadas, os relatórios dos alunos voluntários estão sendo entregues ao poder público, além da finalização do laboratório de conservação.

2. MODELOS DE ANÁLISE: MÚLTIPLOS FLUXOS E EQUILÍBRIO INTERROMPIDO

Diante dessas dinâmicas, descritas na seção anterior com base na análise do documento do projeto submetido ao PROAC na modalidade Editais, complementados por meio de entrevista semiestruturada com sua coordenadora, podemos propor a seguinte pergunta: este projeto promoveu alguma alteração na formação da agenda municipal quanto ao papel que a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo pode desempenhar nas políticas públicas culturais locais?

A definição e formação de agenda são conceitos associados à análise de políticas públicas (Howlett; Ramesh, 2013) e dizem respeito ao estudo sobre como certas dinâmicas sociais ou situações passam a ser vistas em um determinado momento sob o estatuto de problemas públicos relevantes e, conseqüentemente, a estar sob a atenção de governos para elaborar e desenvolver intervenções específicas. Pelos menos duas abordagens teóricas vêm sendo mais difundidas nesses estudos (Capella, 2006): a Teoria dos Múltiplos Fluxos e a do Equilíbrio Pontuado. Revisaremos a seguir seus aspectos centrais para, em seguida, discutir suas contribuições e eventuais limites para a análise da relação entre o projeto desenvolvido junto à Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo por meio do PROAC, modalidade editais, e a agenda do município na área da cultura.

2.1 Os Múltiplos Fluxos

O modelo dos Múltiplos Fluxos, desenvolvido por Kingdon (2006), foca na formação da agenda e escolha de alternativas. Traz como base teórica uma crítica ao pluralismo, afirmando que as não decisões do governo importam tanto quanto as decisões e que o jogo político não é composto por atores homogêneos, como afirma a teoria pluralista, mas por atores diversos, culminando na desigualdade de poder dentro deste cenário. Capella (2006) define como foco principal deste modelo a preocupação com os estágios pré-decisórios da formulação de políticas, em que a agenda é um conjunto de assuntos sobre os quais pessoas e governos concentram sua atenção em determinado momento.



A agenda é definida por Kingdon (2006) como uma lista de temas ou problemas que são alvo em dado momento de séria atenção, tanto da parte das autoridades governamentais como de pessoas fora do governo, mas estreitamente associadas às autoridades. Essa agenda se divide em duas categorias: 1) a agenda governamental, responsável por organizar as pautas de debates e reuniões, e 2) a agenda de decisão, a qual realmente delibera sobre os assuntos discutidos. O processo de estabelecimento de agenda reduz o conjunto de alternativas possíveis relacionadas a um problema inserido nesta a um conjunto menor, potencializando o resultado da ação (Kingdon, 2006)

Para que determinado problema entre na agenda, Kingdon afirma ser necessário o alinhamento entre três fluxos: o dos problemas, o das políticas públicas e o do jogo político. Para que uma situação seja considerada como um problema, por sua vez, é necessário que haja um “reconhecimento” desta como tal, afinal “as situações passam a ser definidas como problemas e aumentam suas chances de se tornarem prioridade na agenda, quando acreditamos que devemos fazer algo para mudá-las”(Kingdon, 2006, p.227). Ou seja, problemas são construções sociais, forjados a partir de indicadores quantitativos, eventos pontuais e avaliações governamentais: não é porque hoje uma situação é um problema que amanhã esta continuará ocupando essa posição.

Os problemas podem sair da agenda por diversos fatores, tais como: por conta da dificuldade em definir alternativas politicamente e/ou economicamente viáveis - como, por exemplo, quando há corte de orçamento e o governo decide interromper programas em detrimento de outros; e por conta de tentativas malsucedidas de solução.

As políticas públicas, também conhecidas como o fluxo de soluções, correspondem a um caldo primitivo de políticas com ideias geradas a partir das *policy communities*. Algumas dessas ideias são descartadas, ou se recombina e outras poucas sobrevivem. As soluções sobreviventes geralmente representam valores, crenças e ideias de grande aceitação.

O terceiro fluxo é o jogo político, o qual se relaciona às forças políticas organizadas, ou seja, aos grupos de pressão. Também diz respeito ao humor nacional, variável de acordo com as mudanças de *governo*: “Uma tendência nacional percebida como profundamente conservadora reduz as possibilidades de novas iniciativas de alto custo, ao passo que um ambiente nacional mais tolerante permite maiores gastos” (Kingdon, 2006, p.229).

Esses três fluxos, quando alinhados, possibilitam a abertura uma janela de oportunidade, um momento em que as dinâmicas do campo político se convergem e se



unem, aumentando significativamente as chances de um evento se tornar parte da agenda de decisão. Como afirma o autor:

Os problemas que chegam às agendas de decisões sem propostas de soluções não têm as mesmas chances de serem deliberados do que aqueles que incluem propostas e soluções. E propostas sem apoio político tem menos probabilidade de serem decididas do que aquelas que têm esse apoio. (KINGDON, 2006, p.235).

É importante ressaltar que essa janela não é aberta apenas por um fluxo. Os três devem coincidir e a ação de um ator específico é fundamental para “costurar” os interesses de cada um. Esse é o papel do *Empreendedor de Políticas Públicas*, “pessoas dispostas a investir recursos para promover políticas que possam lhes favorecer” (Kingdon, 2006, p.238). Essas pessoas são influentes e podem ser encontradas dentro e fora da política, sendo elas acadêmicos, jornalistas, políticos, funcionários públicos, entre outros. Como empreendedoras, são responsáveis por unir soluções aos problemas, problemas às forças políticas e forças políticas às propostas (Kingdon, 2006).

2.2 O Equilíbrio Interrompido

Outro modelo que mobilizamos para discussão neste trabalho é o do Equilíbrio Interrompido, desenvolvido por Baumgartner e Jones (1993; 1999; 2007) o qual, segundo Capella (2006), converge com o modelo desenvolvido por Kingdon, pois “ambos entendem que a definição de uma questão, expressa numa imagem ou símbolo, é central ao estudo da formação de agenda” (p. 43). O modelo do Equilíbrio Interrompido desenvolvido por Baumgartner e Jones (1993; 1999; 2007) pode ser simplificadaamente entendido como quando “longos períodos de estabilidade, em que as mudanças se processam de forma lenta, incremental e linear, são interrompidos por momentos de rápida mudança” (Capella, 2006. p. 39).

O Equilíbrio Interrompido foi desenvolvido para analisar o processo político norte-americano, assim como a teoria dos Múltiplos Fluxos desenvolvida por Kingdon, com o intuito de explicar como ocorrem as alterações de estabilidade e equilíbrio político, com base na formação de agenda e nas estruturas institucionais, dialogando e complementando o modelo dos Múltiplos Fluxos, analisado anteriormente.

Esse modelo tem como base analítica o conceito de Racionalidade Limitada, desenvolvido por Simon (1997), o qual considera que os seres humanos são incapazes de escolher todas as alternativas satisfatórias a todos os objetivos desejados;



alternativamente, ocorreria a escolha da melhor solução, dentro das circunstâncias apresentadas. Com base nesse conceito, os autores propõem que, a fim de garantir eficiência e que a maioria dos objetivos sejam cumpridos, os governantes dividem o sistema político em subsistemas, possibilitando a entrega do melhor resultado possível. Os subsistemas, portanto, são entendidos como mecanismos que permitem o sistema político se engajar em processos diversos paralelamente, os quais são comandados por agentes governamentais e subordinados ao macrossistema, enquanto este processa as diversas questões de forma sequencial.

Quando um único interesse predomina dentro de um subsistema, este modelo o classifica como um monopólio de políticas. De acordo com os autores “todo interesse, todo grupo, todo empreendedor de políticas públicas tem como interesse primário estabelecer um monopólio”¹⁹. O principal motivo desse interesse é que a partir do momento em que um subsistema é caracterizado como monopólio, as chances do assunto defendido por esse grupo ser levado ao macrossistema aumenta, possibilitando que este novo assunto entre na agenda governamental, e posteriormente na agenda de decisão, rompendo com o equilíbrio estabelecido.

Mas por que subsistemas e macrossistemas estão relacionados com o equilíbrio ou desequilíbrio de políticas? Quando um subsistema político detém dentro de si grupos de interesse que divergem em valores e objetivos, é muito mais difícil que esse subsistema chegue a ser um monopólio, entre na agenda do macrossistema e cause alguma mudança no sistema político vigente. Portanto os autores classificam que esses subsistemas possuem um feedback negativo, pois são responsáveis por manter a estabilidade política, sem grandes variações. Entretanto quando o oposto ocorre, Baumgartner e Jones afirmam que este subsistema desencadeará um feedback positivo, pois “quando um problema está na agenda macro-política, pequenas mudanças nas circunstâncias objetivas podem causar grandes mudanças na política”²⁰, rompendo assim o equilíbrio estabelecido, ou ainda, de acordo com Kingdon (2006) abrindo uma janela de oportunidade para mudanças.

Contudo, para que determinado assunto entre na agenda, apenas ser classificado como um monopólio não é suficiente. Ao analisar os casos do sistema político americano, Baumgartner e Jones observaram três pontos importantes. O primeiro deles é que a formulação de políticas salta e sofre períodos de estagnação, a medida que as questões emergem e se afastam da agenda pública. O segundo ponto é que no sistema político

19 Citação original: “every interest, every group, every policy entrepreneur has a primary interest in establishing a monopoly.”(Baumgartner; Jones, 1999, p. 6)

20 Citação original: “When an issue area is on the macro political agenda, small changes in the objective circumstances can cause large changes in policy” (Baumgartner; Jones, 2007, p.160)



americano a tendência para o equilíbrio pontuado é exacerbada. Por fim, o ponto mais importante observado é que as imagens de políticas públicas desempenham um papel crítico na explicação de questões além do controle de especialistas e interesses especiais que ocupam os monopólios políticos (Baumgartner; Jones, 2007).

Portanto, a construção de uma imagem é extremamente importante. O conceito de imagem da política pública criado pelos autores pode ser entendido como um conjunto de ideias que sustentam os arranjos institucionais, comunicando o entendimento acerca da política de forma simples e direta, disseminando questões e contribuindo para o acesso e uma mudança rápida no macrossistema (Capella, 2006). Quando a imagem construída para sustentar determinada política é bem aceita, esta consegue transformar questões antes despercebidas em problemas:

Da mesma forma que Kingdon (2003), Baumgartner e Jones entendem que questões políticas e sociais não se transformam necessariamente e automaticamente em problemas. Para que um problema chame atenção do governo, é preciso que uma imagem, ou um consenso em torno de uma política efetue a ligação entre problema e uma possível solução (CAPELLA, 2006, p.41).

Contudo, para que o equilíbrio seja rompido, é necessário a ação de um ator muito importante, também essencial para o modelo de Múltiplos Fluxos: o empreendedor de políticas. Responsável por argumentar e encaixar seu objeto de interesse na agenda política, mobilizando quantos grupos de interesse forem possíveis. Este é o elo entre soluções e problemas.

Os empreendedores buscam constantemente ganhar espaço nas arenas políticas, que são “locais institucionais onde são tomadas decisões autorizadas sobre uma questão determinada”²¹. Existem questões que dependem apenas da conquista de uma arena, entretanto, outras dependem do convencimento de duas ou mais arenas.

Em uma analogia simplificada deste modelo, os subsistemas disputam entre si para definir qual a imagem predominante. Essa briga vence quem possui maior flexibilidade para formar aliados, criando assim um monopólio de interesses. A partir do momento em que a imagem está estabelecida, o empreendedor de políticas deve fazer uso desta para o processo de convencimento, defendendo essa imagem dentro da agenda do macrossistema, conquistando arenas políticas e assim estabelecendo um rompimento no equilíbrio da agenda vigente, quando essa imagem é colocada em prática.

21 Citação original: “institution allocations where authoritative decisions are made concerning to a given issue” (Baumgartner; Jones, 1993, p.32)



3. OS MODELOS DE FORMAÇÃO DE AGENDA MÚLTIPLOS FLUXOS E EQUILÍBRIO INTERROMPIDO E A REESTRUTURAÇÃO DA PINACOTECA DE SBC

Conforme pudemos observar, a Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo passou por uma mudança em sua administração em 2015; no ano seguinte, passou a contar com o apoio de um projeto desenvolvido com recursos do PROAC. Afinal, quais os impactos dessas mudanças? Seriam elas suficientes para incluir a Pinacoteca na agenda das políticas públicas culturais locais? A seguir, discutiremos as contribuições das teorias dos Múltiplos Fluxos e do Equilíbrio Interrompido para desenvolvermos esta análise de políticas públicas.

3.1 Múltiplos Fluxos

De acordo com o modelo dos Múltiplos Fluxos, desenvolvido por Kingdon (2006), para que um assunto entre na agenda política este primeiramente deve ser considerado como um problema, deve haver um fluxo de soluções que possam resolvê-lo e pessoas no poder dispostas a trabalhar com a temática na qual ele se encaixa. Portanto, é necessário o alinhamento dos três fluxos elencados pelo autor – problemas, soluções e jogo político – para que haja a abertura de uma janela de oportunidade e posteriormente a possibilidade de uma questão à agenda. Ao analisar a Reestruturação da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, podemos considerar ao menos três aspectos que parecem ser relevantes para o estudo desta experiência e sua relação com a agenda municipal.

Em primeiro lugar, a Pinacoteca parecia vista como uma instituição frágil, pois todo seu planejamento, o qual não era pensado a longo prazo, estava ligado diretamente ao seu ex-curador e, conseqüentemente, suas relações políticas e pessoais. Esta situação é percebida no documento do projeto submetido e na entrevista realizada como um problema fora da agenda governamental, assim como a dificuldade em obter recursos do poder público para as ações específicas do museu.

Em segundo lugar, a existência da política pública de fomento à cultura do Governo do Estado de São Paulo - o ProAC modalidade Editais - possibilita o acesso a recursos por projetos culturais independentes. No caso analisado, o projeto apareceu como uma oportunidade de financiamento independente dos repasses municipais e federais, tornando possível o início das reformas previstas por Thomaz Pacheco.

Finalmente, o momento político parecia favorável à proposta de reestruturação do equipamento cultural. A gestão municipal vigente em 2016 parecia comprometida



com o setor da Cultura, uma vez que estava envolvida com a construção de um Plano Municipal de Cultura que indicaria as prioridades desse setor a partir da aprovação de diretrizes, metas e ações a serem desenvolvidas nos próximos dez anos. A partir do relato de Caroline Silverio seria possível afirmar que a equipe envolvida pelo projeto compunha um grupo de interesses responsável por defender as necessidades da Pinacoteca e do setor como um todo, o qual naquele momento tinha Thomaz Pacheco como ator principal. Por fim, Caroline Silvério, além de propor o projeto formalmente, cria um vínculo entre instituição e comunidade, trazendo estudantes da Universidade Federal do ABC de diversas formações para auxiliarem a execução do projeto, e também na intenção de transformar futuramente o espaço em tema para pesquisas acadêmicas.

A teoria dos Múltiplos Fluxos desenvolvidas por Kingdon, então, poderia ser mobilizada para identificar e problematizar esses aspectos como a ilustração dos três fluxos, uma vez que envolvem a identificação de uma situação como problema, a proposta de soluções e sua relação com o jogo político. No entanto, embora seja interessante notar essas três dinâmicas, não há evidências de que elas estejam associadas à formação da agenda municipal – ou seja, à inclusão da Pinacoteca na agenda das políticas públicas locais.

Com base nesse modelo, ainda, poderíamos propor como empreendedor de políticas a figura de Thomaz Pacheco, responsável por tentar unir soluções a problemas, estes problemas a forças políticas e estas forças políticas a propostas, a fim de construir um plano institucional complementar às reformas previstas no ProAC, a longo prazo. No entanto, tampouco há evidências de que estas ações estejam associadas à inclusão do museu na agenda local.

3.2 Equilíbrio Interrompido

A teoria do Equilíbrio Interrompido, por sua vez, considera que subsistemas são coalizões temáticas baseadas em crenças e valores, que podem ser formadas por pessoas ou instituições, as quais têm como objetivo tentar mudanças políticas. Com base nela, poderíamos propor a Pinacoteca de São Bernardo do Campo como um subsistema – assim como as políticas públicas culturais locais. Apesar de por mais de quatro décadas estar centrada na figura de uma única pessoa, essa instituição é dotada de crenças e valores, e diante das circunstâncias de instabilidade enfrentadas pelo setor da cultura, tinha como foco principal primeiramente se manter de pé.



A partir do momento em que Thomaz Pacheco assume a curadoria e posteriormente o projeto de reestruturação do acervo proposto por Caroline Silverio ganha o ProAC, um grupo de interesses passa a se constituir dentro e fora da Pinacoteca. À luz da teoria do Equilíbrio Interrompido poderíamos considerar essa dinâmica associada à formação de um monopólio quanto às políticas a serem adotadas neste subsistema, o qual deveria construir uma imagem pública forte o suficiente perante à sociedade civil e ao poder público, para romper com o equilíbrio político existente e alcançar a agenda governamental.

Entretanto, a mudança governamental de 2017 trouxe dificuldades para a entrada dos interesses do museu na agenda do Macrossistema Político. Por conta de agentes externos, como extinção da secretaria de Cultura e a não votação do Plano Municipal de Cultura - o qual poderia aumentar as chances de obter recursos para a instituição por conta da adesão ao Sistema Nacional de Cultura; e internos à Pinacoteca, como a exoneração do cargo de curador de Thomaz Pacheco. Com isso, o planejamento institucional a longo prazo para a Pinacoteca, complementar à ação do ProAC, e mesmo sua inclusão na agenda municipal, tornam-se incertos.

Diante dessas mudanças, o cenário exigiu que o monopólio recém-fortalecido fosse obrigado a se adaptar às condições atuais, para que não fosse rompido. Como estratégias para fortalecer a legitimação do projeto foi estreitada a relação entre Pinacoteca e Universidade Federal do ABC, por meio da concessão de bolsas de Extensão, a fim de fortalecer o vínculo entre as instituições. Outra estratégia escolhida foi a antecipação da atuação da Assessoria de Imprensa do projeto, a qual estava programada para a etapa final do cronograma proposto. A ideia foi registrar passo a passo do projeto por meio da divulgação das ações desenvolvidas na imprensa para futura prestação de contas e divulgação do espaço, na tentativa de estabelecer vínculos mais fortes com a própria região e também de mostrar a relevância do espaço para a nova gestão municipal que então se iniciava.

Com isso, imaginava-se que, ao passo que essa nova imagem fosse legitimada, a possibilidade de que o espaço entrasse na agenda do macrossistema aumentaria e, conseqüentemente, mudanças em longo prazo poderiam ocorrer, rompendo com o equilíbrio pré-estabelecido.

Assim como no modelo de Kingdon, a teoria proposta pelos autores propõe que é necessário a abertura de uma janela de oportunidade, a partir dos esforços conjuntos nos três fluxos, costurados por um empreendedor de políticas. Porém, no modelo de Baumgartner e Jones (1993; 1999; 2007) uma imagem pública forte só consegue romper



com o equilíbrio vigente quando um empreendedor de políticas consegue leva-la à agenda do macrossistema.

No caso analisado, apesar dos esforços em reconstruir a imagem pública e das dinâmicas e ações que podemos associar à ideia dos múltiplos fluxos tendo em vista a abertura de uma janela de oportunidade, a Pinacoteca ainda não foi capaz de entrar para a agenda do macrossistema. As mudanças recentes na gestão municipal em relação ao setor da cultura colaboraram para que a reforma institucional da Pinacoteca de São Bernardo do Campo se limitasse à finalização do Projeto de Reestruturação do Acervo, financiado pelo ProAC, e qual estava previsto para ser concluída até novembro de 2017. Ou seja, a ideia de que os recursos do ProAC pudessem iniciar uma sucessão de reformas a longo prazo no museu não está mais vigente.

Retomando nossa questão inicial proposta neste artigo, portanto, podemos observar que a entrada de recursos por meio do Programa de Ação Cultural na modalidade editais, não produziu desdobramentos capazes de inserir a reforma do acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo na agenda governamental local. Entretanto, foi capaz de disponibilizar recursos de diferentes tipos – financeiros, técnicos – para uma instituição que tinha grande dificuldade para acessá-los. Se é possível considerar, com base nas fontes consultadas para a produção deste trabalho, que a Pinacoteca esteve sob um período de inércia durante mais de quatro décadas, é possível reconhecer que, por conta do projeto, estudantes e pesquisadores da Universidade Federal do ABC começaram a se aproximar deste espaço, o que pode trazer outras formas de contribuição para a Pinacoteca por meio de atividades de extensão e pesquisa no futuro. Além disso, o projeto proporcionou à comunidade a exposição “*Narrativas da Pina*”²², inaugurada no dia 23/11/2017, a qual teve como curadoria os próprios voluntários responsáveis pela catalogação das obras. Por conta do projeto, este é o único museu do Grande ABC a possuir um Plano Museológico²³ – documento obrigatório exigido pelo IBRAM para qualquer museu do Brasil – de acordo com Caroline Silverio, concebido por especialistas e voluntários envolvidos com o ProAC, tornando-se exemplo com potencial de multiplicação para a Região.

22 Disponível em < <http://www.dgabc.com.br/Noticia/2803015/avanco-na-arte-da-regiao>> Acesso em: 13 dez 2017.

23 Aguardando aprovação da Prefeitura Municipal. De acordo com Caroline Silverio o Plano Museológico será enviado à Museóloga Denise Yonamine para a devida assinatura de profissional com o Registro no Conselho de Museologia até o final de 2017, o qual levará também a assinatura de todos que participaram do projeto. Entretanto sua implementação ainda não é garantida.



Outro desdobramento interessante foi a publicação do relatório *Projeto de Reestruturação do Acervo da Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo*²⁴, na revista Expressa Extensão, coordenada pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade Federal de Pelotas, com autoria dos alunos voluntários - Daniel Donato Ribeiro, Dario Santos de Oliveira, Marcos Vinícius Gomes de Medeiros, Vitória Peccora - da coordenadora do projeto Caroline Silverio e da Professora Dr. Silvia Passarelli, incluindo contribuições ao museu por meio do debate acadêmico.

4. CONCLUSÃO

Este artigo buscou desenvolver análise de políticas públicas tendo como referencial teórico os estudos sobre formação de agenda de Kingdon (2006) e Baumgartner e Jones (1993;1999; 2007), aplicado ao projeto desenvolvido junto à Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo por intermédio de uma política estadual consolidada e em crescimento, o ProAC. Pudemos, com isso, identificar dinâmicas relativas à interação Estado e sociedade civil, à captação de recursos para o desenvolvimento de ações públicas em um setor no qual estes são escassos, além das mudanças e entrada de novos atores na instituição.

O ProAC, especificamente, não apenas disponibilizou recursos financeiros por meio deste projeto específico, mas também contribui para conectar a Pinacoteca e a Universidade Federal do ABC, a qual a partir deste projeto passou a desenvolver atividades de maneira mais próxima. Além disso, permitiu problematizar o espaço: se até então era considerado como produtor de poucas atividades tendo em referência seu potencial e com dificuldades em atrair interesse da população local por atores próximos à sua atuação, passou a ser possível perceber como no espaço pode estar associado a projetos alternativos em disputa— o que, conseqüentemente, traz o debate sobre como são tomadas as decisões acerca de sua atuação e quem participa e não participa desse processo. Essa situação fica mais evidente quando consideramos a mudança da gestão municipal e a alteração de continuidade das ações propostas como de longo prazo para a Pinacoteca, como, por exemplo, as incertezas quanto às conseqüências do Plano Museológico elaborado.

Por fim, podemos considerar que o projeto de reestruturação do acervo da Pinacoteca, apoiado pelo ProAC não conseguiu entrar para a agenda local. Embora o referencial teórico adotado neste trabalho esteja mais relacionado à investigação sobre a

24 Disponível em < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/11826> > Acesso em 12 dez 2017.



formação das agendas, observamos sua contribuição para identificar dinâmicas, questões, atores e ações relacionados a questões públicas relevantes mas que não passam a compor, de fato, a agenda municipal local. Com isso, abrem-se possibilidades de aprofundamento deste estudo, seja em relação a entrevistas com agentes envolvidos no projeto, seja quanto à compreensão e análise de processos específicos agora identificados como parte do desenvolvimento do projeto. Outra possibilidade está no estudo sobre as políticas públicas culturais que estão sendo desenvolvidas no município de São Bernardo do Campo e nas demais cidades do ABC, buscado discutir objetivos, recursos disponíveis e agentes associados a estas políticas.

Considerando que “as políticas públicas não constituem o único modelo de atuação dos analistas, como a política tão pouco é o único meio de atuação dos políticos” (Kingdon, 1995, p.226), propomos para estudos futuros a problematização da análise de políticas públicas tendo como referencial central a ideia do ciclo de políticas públicas²⁵, uma vez que outras formas de ação pública, capazes de articular Estado e sociedade civil na construção de alternativas diante de questões publicamente relevantes se mostram presentes. Especificamente, os casos associados ao tema da cultura parecem ser especialmente interessantes para aprofundar essa análise, uma vez que a produção cultural envolve frequentemente arranjos como o estudado neste artigo, em que o Estado busca fomentar tanto ações mais autônomas, produzidas pela sociedade civil, como ações em que sociedade civil e Estado se articulam em torno de questões comuns – como discutimos aqui, no funcionamento de um museu público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGARTNER, Frank R & JONES, Bryan D. **Agendas and instability, in American Politics**. Chicago, University of Chicago Press.1993.

_____. **Punctuated equilibrium theory: explaining stability and change in American policymaking** in Paul A. Sabatier (ed.), *Theories of the policy process*, Oxford, Westview Press.1999.

25 Historicamente [...] um dos meios mais populares de simplificar a *policy-making*, para fins analíticos, foi pensa-la como processo, isto é, como um conjunto de estágios inter-relacionados através dos quais os temas políticos (*policy-issues*) e as deliberações fluam de uma forma mais ou menos sequencial, desde os “*insumos*” (problemas) até os “*produtos*” (políticas). [...] A sequência resultante de estágios é muitas vezes reconhecida como “*ciclo politico-administrativo*”. (Howlett, 1955, p.12).



_____. **Punctuated equilibrium theory: explaining stability and change in American policymaking** in Paul A. Sabatier (ed.), *Theories of the policy process*. Oxford, Westview Press. 2007 (p.155-187)

BITTENCOURT, L. N. **As Organizações Sociais e as ações governamentais em cultura: ação e política pública no caso do Estado de São Paulo**. 2014. Tese (Doutorado em Administração Pública e Governo) - Fundação Getulio Vargas, São Paulo.

CAPELLA, Ana C. N. **Perspectivas Teóricas sobre o Processo de Formulação de Políticas Públicas**. São Paulo, BIB, nº 61. 2006 (p. 25-52)

FREY, K; OLIVEIRA, V. E; XIMENES, S.B; BITTENCOURT, L. N; LOTTA, G. S. Políticas Públicas em perspectiva comparada: proposta de um framework para a análise de experiências locais. **Revista do Servidor Público**. n. 58, 2017.

HOWLETT, M., RAMESH, M., PEARL, A. **Política Pública: seus ciclos e subsistemas: uma abordagem integradora**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2013 (pp.12 – 13)

KINGDON, John W. **Como chega a hora de uma ideia?** in SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elizabete. (org). *Políticas Públicas: Coletânea*. Brasília: ENAP, 2006. v.1 (pp. 219 - 225)

_____. **Juntando as coisas**. in SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elizabete. (org). *Políticas Públicas: Coletânea*. Brasília: ENAP, 2006. v.1(pp. 225 - 247)

SÃO PAULO. Lei n. 12.268, de 20 de Fevereiro de 2006. Institui o Programa de Ação Cultural - PAC, e dá providências correlatas. Disponível em <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2006/lei-12268-20.02.2006.html>> Acesso em: 13 set 2017

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Boletim Um: 10 anos de ProAC Editais**. São Paulo, 2016. Disponível em <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2017.02.17-Boletim-UM-n.-3-ProAC-Editais.pdf>> Acesso em 12 set 2017.

SIMON, H. **Administrative Behavior: A Study of Decision - Making Processes in Administrative Organizations**. The Free Press: New York. 1997 (pp.1-28)



SILVERIO, C. **Reestruturação do Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo**. São Bernardo do Campo, 2016. Disponível em <<http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/consultas/projetosContemplados.action;jsessionid=AD820AA4F59D770CEF1BE54342D69019>> Acesso em: 13 set 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC. **Plano de Desenvolvimento Institucional**. Santo André, 2013. Disponível em <http://pdi.ufabc.edu.br/wp-content/uploads/2013/06/PDI_UFABC_2013-2022.pdf> Acesso em: 13 set 2017.





Mesa IX

Cultura, ciência
e tecnologia

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL COMO PROCEDIMENTO SENSÍVEL DE SALVAGUARDA DA MEMÓRIA DOS HABITANTES DA CIDADE DE PARNAÍBA – PI

*Flora Maria Serejo Neves Ribeiro*¹

RESUMO: O presente artigo analisa os aspectos da Educação Patrimonial, empregando-os na realidade local da cidade de Parnaíba-PI, que no ano de 2008 teve seu Conjunto Histórico e Paisagístico reconhecido enquanto patrimônio nacional, através de uma ação de tombamento. Deste modo, instigar os moradores a relacionarem suas memórias e vivências cotidianas a este “bem reconhecido” pode ser considerado uma ação também em favor da aproximação dos parnaibanos de sua história.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Educação Patrimonial. Parnaíba-PI.

INTRODUÇÃO

Françoise Choay (2006) afirma que aquilo que é considerado como patrimônio depende da visibilidade que oferece às comunidades, ou seja, como elas se sentem representadas através daquilo que lhe foi legado pelos antepassados cidadãos. Principalmente após o reconhecimento de ações culturais imateriais enquanto patrimônio, esta situação foi ratificada, pois as comunidades tradicionais passaram a usufruir de certa visualização de seus hábitos, facilitando o desabrochar do sentimento de pertencimento e, conseqüentemente, provocando maiores possibilidades dos saberes tradicionais serem perpetuados, uma vez que este reconhecimento externo pode despertar para a valorização dos saberes pela própria comunidade.

Está relacionado às relações familiares, às heranças partilhadas. Ao longo do tempo esta palavra foi associada a novos verbetes e adquiriu outros significados, diferentes do original. Dentre eles, figura a conceituação de patrimônio histórico que apreende objetos que expressam características de um passado compartilhado coletivamente. Configuram-se como patrimônio histórico objetos, edificações, obras de

¹ Graduada em História pela Universidade estadual do Piauí – UESPI e em Turismo pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Especialista em Metodologia da História pela Facet (PI). Atualmente mestranda do Programa de Artes, Patrimônio e Museologia – PMAPM/UFPI. Professora de História na rede pública do Estado do Maranhão. E-mail:floraserejo@gmail.com.



arte, manifestações culturais e modos de produção (maneira de confeccionar produtos), dentre outras atividades (CHOAY, 2006).

Camargo (2010) aponta a diferença entre monumentos e monumentos históricos: os monumentos, em si, já desde seu projeto inicial, possuem uma construção intencional com uma função valorativa já definida. Os monumentos históricos, por sua vez, são imbuídos de significados através de uma construção simbólica, realizada através da convivência com o monumento e que não obrigatoriamente está relacionado com sua função inicial, pois

O valor simbólico que atribuímos aos objetos ou artefatos é decorrente da importância que lhes atribuímos a memória coletiva. É esta memória que nos impele a desvendar seu significado histórico-social, refazendo o passado em relação ao presente e a inventar o patrimônio dentro dos limites possíveis, estabelecidos pelo conhecimento (CAMARGO, 2010, p. 31).

Portanto, os significados históricos dos monumentos são adquiridos a posteriori, através da interação que a comunidade desenvolve com ele. Desta relação serão despertadas as simbologias através das quais o objeto será valorado e adquirirá importância para as existências individuais dos seus convivas. É por intermédio da manutenção da memória coletiva que pessoas alheias àquela relação conseguem perceber a importância nutrida pela comunidade em relação a seus monumentos.

Choay (2006) aponta que é através da atribuição de valores ao patrimônio que a ele é despertado o interesse de conservação. O primeiro é o valor nacional, que antecede todos os outros e corrobora à formação dos demais. Logo após, há o valor cognitivo, que se trata da apreensão pedagógica dos conhecimentos que emanam deste patrimônio, bem como a absorção de diversas “histórias” (ou vertentes históricas, tais como a econômica, política, social, cultural, das mentalidades). Este valor é o indutor do civismo, por ser ele o responsável pela formação da memória histórica, por intermédio da absorção da história viva.

José Newton Coelho Meneses (2009) aponta que, para que a atividade conservacionista do patrimônio obtenha maior significação (ou respaldo) é necessária a integração da comunidade, uma vez que é essa conexão que dá maior legitimidade às atividades culturais apresentadas como características ou representantes da comunidade e que possibilita o vislumbrar das alterações enfrentadas pelo processo de vivência dos costumes e adaptação dos mesmos no decorrer do tempo.

Zigmunt Bauman (2005, p. 17) explica, que “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para a vida toda, são bastante negociáveis e revogáveis”. Ele complementa afirmando que a identidade só é percebida



quando há modificações na ordem social vigente, pois é através dessas mudanças que se desnaturaliza a ação, passando a percebê-la enquanto um legado ou uma prática.

A partir dessa percepção, tem-se a opinião que são as mudanças que promovem a apreensão, por parte das comunidades tradicionais, daquilo que há (ou havia) de diferente nas suas vivências e o que é, para elas, importante perpetuar. Dessa forma, as opiniões a respeito da condução dos saberes acerca de determinado objeto ou ação, devem partir da comunidade que lhe representa ou que se sente por aquele patrimônio representada.

Afinal de contas, é ela, a comunidade, que se envolve com ele e que por ele possui as interações e nutre afinidades. Quando não há a inserção popular nos espaços históricos de convivência ou na transmissão dos saberes, a comunidade perde os laços com sua condição histórica, uma vez que o afastamento dos autóctones da condução do seu patrimônio pode acarretar, em grande medida, no desinteresse no processo de condução do patrimônio cultural, bem como, ao longo do tempo, a falta de conhecimento acerca dos aspectos históricos locais.

O PATRIMÔNIO HISTÓRICO PARNAIBANO

A cidade de Parnaíba, localizada ao norte e no litoral do estado do Piauí, está a 339 km da capital, Teresina. Sua relevância histórica está ligada ao processo de desbravamento e de colonização da região, associada à expansão pecuária pelo interior do território nacional no século XVII. Parnaíba é resultado da existência de duas localidades: o Testa Branca e o Porto das Barcas. O primeiro localizava-se onde hoje é a comunidade Chafariz, próxima ao aeroporto da cidade. Já o segundo, também conhecido à época de sua fundação como vila como Porto Salgado (devido ao manejo de sal utilizado no beneficiamento da carne bovina, utilizado para a produção do charque), localiza-se em outro extremo da cidade, sendo ainda hoje um ponto conhecido e de referência histórica na cidade, dotado de construções mantidas, ainda desta época.

No início do século XX, Parnaíba viveu outro ciclo econômico, no qual não dependia mais das charqueadas. Este ciclo era pautado, basicamente no comércio, que se baseava na venda dos mais variados produtos, o que proporcionou o desenvolvimento das relações comerciais da cidade. Este período também é retratado através das construções da cidade, que através de seus espaços históricos, vislumbra a passagem de tempo e possibilita a idealização dos diversos acontecimentos que permearam estes espaços.

Em 2008, uma ação integrada de tombamento (a primeira do país) fez com que três conjuntos de bens materiais do estado do Piauí fossem tombados. Dentre eles figura o Conjunto Histórico e Paisagístico da cidade de Parnaíba. Este conjunto é dividido em outros seis: Conjunto Porto das Barcas e galpões portuários, Conjunto Praça da Graça, Conjunto Avenida Getúlio Vargas, Conjunto Praça Santo Antônio, Conjunto Estação



Ferrovária, Conjunto Santa Casa de Misericórdia. Esta divisão se deu “devido à extensão do sítio urbano a ser analisado e do grau de complexidade de suas estruturas e de seus elementos agregados, para facilitar seu estudo” (PINHEIRO e MOURA, 2010, p. 33).

Esta situação é estimulante, uma vez que a educação patrimonial pode servir de ferramenta fundamental para desenvolver a participação dos habitantes na formação do conhecimento acerca dos espaços históricos que cercam o centro histórico parnaibano. A intenção desta utilização é fazer com que as pessoas apresentem suas histórias, as cenas cotidianas do passado e do presente ambientadas nos espaços da cidade, levando à apreensão de quais são as representações dos indivíduos a respeito do espaço que habitam e do seu passado.

Assim, o habitante de Parnaíba se torna um entusiasta de sua história e disseminador deste conhecimento, imprimindo suas convicções a respeito do seu espaço de vivência e estimulando debates e discussões sobre o próprio entorno.

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

A utilização dos centros históricos para a consolidação das relações formadoras da sociedade do presente é apontada por Horta, Grunberg e Monteiro (2009, p 9) como estímulo, uma vez que proporciona o ensejo dos habitantes a respeito da própria história, uma vez que

Trata-se de um processo **permanente** e **sistemático** de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como **fonte primária** de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da **experiência** e do **contato direto** com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de **conhecimento, apropriação** e **valorização** de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num **processo** contínuo de **criação cultural**. (grifos das autoras).

Dessa forma, há a oportunidade de serem vivenciadas diversas experiências no mesmo espaço, tão rico em possibilidades, além de proporcionar a inserção e o reconhecimento no processo de formação cultural local, de forma integrada às memórias formadas na vivência cotidiana. Esta identificação estimula o processo de preservação de forma endógena, despertando no morador o desejo de manutenção de um patrimônio que também é seu.

O contexto no qual o centro histórico parnaibano está envolvido desperta nos interessados em história, na cidade, um sentimento de aproximação com o espaço. Este



sentimento aponta as balizas que empreendem diversas pesquisas acerca deste local, expandindo-as também para a história política da cidade. Porém, estas informações ainda não são levadas a um público amplo, principalmente à classe estudantil.

Pinheiro e Moura (2010, p. 38) apontam que

[...] é urgente estruturar atividades que incentivem a reflexão sobre a realidade dos alunos e de sua comunidade, comparando-a com outras realidades, em outros tempos e espaços, a fim de identificar as relações entre o particular e o geral, o local e o global; é preciso perceber as diferenças e as semelhanças, as continuidades, as discontinuidades, os conflitos, as contradições e as transformações, para que os alunos possam compreendê-la, identificar problemas, manifestar opiniões, elaborar conclusões, propor e desenvolver ações, participando como sujeitos ativos do processo de construção do conhecimento.

É preciso que os habitantes se percebam enquanto participantes de um espaço identitário diferente, para então se perceberem fazendo parte dessa cultura e, na medida do possível, protegendo seu espaço, pois é através da valorização de seu patrimônio que conseguem desenvolver os princípios básicos para a valorização patrimonial. Assumir um posicionamento crítico perante as informações apresentadas é ressaltar o seu conhecimento e confrontar o seu ambiente cultural com algo que lhe é alheio. É a partir deste confronto que é possível formular o próprio conceito de patrimônio, baseado nas informações agregadas ao longo do processo de formação cognitiva.

A participação da comunidade é necessária, uma vez que este processo de formação educativa deve ocorrer através da vivência e interação dos indivíduos entre si e com o meio em que vivem (ou viveram). Além disso, estes valores são diretamente relacionados àquela comunidade, à sua realidade local e atendem às suas peculiaridades.

O incentivo à colaboração dos moradores com seus relatos de vida e o envolvimento comunitário na formação destes conhecimentos é baseada nas premissas da História Oral, compreendida como “um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamentos e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do ‘tempo presente’ e também reconhecida como ‘história viva’” (MEIHY, 2005, p. 17). Partindo do pressuposto de que a análise da história oral é feita a partir “dos olhos do presente”, tal abordagem metodológica se constitui em uma ferramenta que permite que seja contemplada a percepção atual a respeito do patrimônio edificado da cidade. Assim, o uso da história oral tem o propósito de perceber quais as informações que os habitantes podem apresentar sobre seu espaço cotidiano, quais os anseios deles; no tocante à condução das práticas de educação patrimonial na região do centro histórico, como é a sua convivência com aquele espaço, etc.



Deste modo, compreender as atividades que estão relacionadas ao que aconteceu no centro histórico parnaibano pode possibilitar maior entendimento, inclusive, do processo de formação socioeconômica da cidade e sua influência na Parnaíba de outrora (e, conseqüentemente, na de então). Compreender estes aspectos pode favorecer, também, a aproximação do habitante em relação a seu patrimônio histórico de vivências.

O ministério do Turismo (2010, p. 60) denota que a educação patrimonial proporciona aos habitantes “a possibilidade de (re)descobrir novas formas de olhar e apreciar o lugar onde vivem”. A partir dessa tomada de consciência e do desenvolvimento dessa interação, abrem-se as portas para o turismo, pois a partir da contraposição da relação do nativo com o seu meio, que o turista pode então perceber-se como inerente a outra cultura, que é o seu modo de vida contraposto ao vivenciado naquele momento. (MENESES, 2006).

Portanto, saber identificar-se enquanto sujeito possuidor de uma cultura é reconhecer que os próprios hábitos são diferentes dos estabelecidos em outros espaços geográficos do mundo. O indivíduo atuante culturalmente se torna ciente de que o que está ao seu redor é algo não natural, construído de acordo com o interesse de alguém, por alguma finalidade. Em determinado momento, estas construções receberam valor simbólico.

Esta ação em relação ao patrimônio também é considerada como importante, principalmente por levar os conceitos da educação patrimonial a quem não está mais em sala de aula e que não sofre, diretamente, os efeitos dos projetos escolares a esse respeito. Assim, os cuidados com o patrimônio não ficam restritos ao ambiente escolar, mas são ampliados e levados diretamente para os espaços aos quais elas se relacionam.

O TURISMO CULTURAL COMO FOMENTO À CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Com a proposta de apresentar a cidade através dos olhos daqueles que habitam um espaço que, para outrem é considerado como “de visitaçã o e passagem” ou como ponto turístico da região, poderia se constituir em importante estratégia para a promoção do patrimônio arquitetônico da cidade, mostrando que, para além de sua materialidade, há significados que dão vida ao seu centro histórico.

Além do reconhecimento enquanto patrimônio nacional, a escolha do centro histórico como espaço de atuação é apoiada nas apreciações de Horta, Grunberg e Monteiro (1999, p.26), que apontam que

Os Centros Históricos de muitas cidades do Brasil são excelentes para estimular o professor e os alunos a estabelecer e compreender as relações fundamentais entre o presente, o passado, as mudanças



ocorridas nos modos de vida das pessoas que nele viveram, assim como nas próprias cidades.

O professor e seus alunos têm a possibilidade de aprender juntos sobre o Centro Histórico, já que este permite um amplo campo de investigação, que desperta interesse tanto numa criança nos primeiros anos de aprendizagem, como no adolescente do 2º grau. [...].

Além disso, como já indicado, devido a sua localização geográfica, Parnaíba é lugar de visitação, para onde muitos turistas se deslocam em direção ao Delta do rio que dá nome à cidade e às praias do litoral piauiense, promovendo, basicamente, a tipologia de turismo determinada de “sol e praia”. Não são desenvolvidas atividades de turismo histórico e cultural com a mesma intensidade.

A utilização do centro histórico pode servir de alicerce para o desenvolvimento de uma nova realidade turística na cidade: o turismo cultural. O Ministério do Turismo (2010) afirma que o verdadeiro turismo cultural se importa com os aspectos comunitários. Além de abarcar a preservação e a interpretação dos valores coletivos, de modo a intermediá-los aos visitantes que entram em contato com eles (de acordo com o conhecimento prévio que são a estes inerentes), este segmento do turismo deve se apoiar nas bases na educação patrimonial.

Diferente do processo que é apresentado aos autóctones, a interpretação patrimonial é mais voltada para visitantes, que provém de outras realidades, nas quais vivenciam aspectos culturais diferentes. Seria esse o conhecimento prévio apresentado anteriormente. A interpretação patrimonial seria uma espécie de síntese entre aquilo que se está vivenciando e sua realidade cotidiana.

Esta exposição aos aspectos culturais geralmente ocasiona o reconhecimento por parte dos autóctones, enquanto aos turistas ocasiona o contato com a alteridade. Nesta relação, são contrapostos os valores dos visitantes com a comunidade visitada, representada através do museu. Dessa forma, é possível que o visitante absorva o que a comunidade quer repassar como representante de si, pautado sobre o seu próprio valor de vida, adquirido em sua cultura. Este processo é denominado interpretação patrimonial, que só é atingido satisfatoriamente quando a comunidade consegue se envolver no processo de transmissão cultural, ou seja, se fazer enxergar durante a instalação de seu projeto representativo (MENESES, 2006).

Este contraponto serve para se compreender como os visitantes compreendem o seu próprio local, para então compreenderem a história do espaço no qual estão. Deste modo, não só se apropriam da própria realidade como fortalecem a identidade que possuem. Respeitar estas balizas é a chave que contempla a prática sustentável de



gestão do patrimônio, pois dá voz às comunidades e permite, em contrapartida que os visitantes formem sua própria visão do conteúdo que lhes fora apresentado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A função da educação patrimonial, inicialmente (e já aproximando a discussão da realidade parnaibana), seria a de despertar nos indivíduos para como foi a cidade de Parnaíba no passado e auxiliar na percepção de rupturas e permanências daquela época com a atualidade, de modo a perceber como a cidade foi se desenvolvendo e o que ocorreu para ela se tornar o que o habitante (ou visitante) vislumbra hoje.

Através da metodologia da História Oral as informações que os habitantes possuem podem ser adquiridas de modo direto, uma vez que o colaborador está presente e, segundo Hugues de Varine (2013), sendo ele o herdeiro do conhecimento, ele deve administrá-lo. Portanto, são aqueles que vivenciam cotidianamente a realidade do centro histórico de Parnaíba que possuem maior relação (e deveriam ser primeiros consultados em qualquer situação de intervenção) com aquele espaço. Contribuindo, através de suas memórias, esses moradores auxiliam na compreensão das permanências e rupturas nele ocorridas ao longo do tempo.

Assim, o parnaibano, de modo geral, seria conhecedor da história de sua cidade e, também dos diversos processos de transformação ocorridos na cidade.

Proporcionar interações neste espaço pode torna-lo mais agradável e propício à aquisição e repasse de conhecimentos, mesmo por quem não mais frequenta o ambiente escolar pode se tornar uma forma de fazê-lo não ser meramente um lugar de passagem, mas de vivência, no qual o indivíduo se identifica a ele, de forma a se sentir pertencente, incentivando a valorização.

A visão deste espaço de forma holística, na qual se vislumbram aspectos diferentes dele propicia não só a formação e expansão do conhecimento (escolar ou não), mas o diferencia dos demais, através das tradições a ele associadas, e das diversas interpretações que visitantes de diversas origens possam fazer. Pérez (2009) apresenta, então, o Turismo como “um veículo de intercâmbio”, no qual nós nos percebemos diferentes a partir da realidade do outro. Logo, lidar com o diferente é importante para que haja, de forma satisfatória, a compreensão das informações a respeito da cultura que está sendo apresentada; é uma relação de dupla troca, na qual a interpretação dos aspectos que são apresentados confronta os valores pessoais de quem os vislumbra, ora enaltecendo-os, ora comprometendo-os.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

CAMARGO, Haroldo Leitão. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2010.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Museu Imperial, 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MENESES, José Newton Coelho. **História & Turismo Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MINISTÉRIO DO TURISMO. **Turismo cultural**: orientações básicas. 3. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010.

PINHEIRO, Áurea. MOURA, Cássia. **Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba**. Teresina: Superintendência do IPHAN no Piauí, 2010.



CIÊNCIA & CULTURA: A EXPERIÊNCIA DOS ESPAÇOS DA CIÊNCIA VINCULADOS À FUNDAÇÃO CECIERJ

*Thelma Lopes Carlos Gardair*¹

*Mônica Santos Dahmouche*²

*Andréa Fiães*³

RESUMO: O principal objetivo do presente artigo é estimular a reflexão e o debate acerca do campo de políticas culturais associada a ações de divulgação científica. Para tanto, enfocaremos as atividades desenvolvidas em dois “Espaços da Ciência” (ECs) vinculados à “Fundação Centro de Ciências e Educação superior à distância do Estado do Rio de Janeiro” (Cecierj). Localizados em áreas onde os equipamentos culturais são, ainda, escassos, como Paracambi e Três Rios, visamos que tais ECs cumpram, muito além da função de mero apresentador de conteúdos científicos, o papel de constituir local de convivência social, dialógico e opção de lazer cultural. Neste breve estudo buscamos ainda tangenciar questões relacionadas às noções de cultura científica, compreendendo a prática das ciências como fruto e expressão cultural de um determinado tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Espaços da Ciência & políticas culturais, Ciência e lazer, Ciência como cultura, cultura científica.

O QUE SÃO OS ESPAÇOS DA CIÊNCIA?

Dentre os projetos desenvolvidos pela Fundação Cecierj incluem-se as ações de popularização científica tais como o programa “Espaços da Ciência (ECs)”, cujo principal objetivo é a implantação de centros de ciências e planetários nos municípios do Estado do Rio de Janeiro. O planejamento e instalação de tais espaços se dão por meio de parceria entre o setor de divulgação científica da referida Fundação e representantes das prefeituras locais.

1 Doutora em Ciências. Atual coordenadora dos “Espaços da Ciência” vinculados à Fundação Centro de Ciências e Educação superior à distância do Estado do Rio de Janeiro (Cecierj). tgardair@cecierj.edu.br

2 Doutora em Física. Docente da Fundação Cecierj. Atual Vice-Presidente Científica da instituição. monicacecierj@gmail.com

3 Especialista em Internet, interfaces e multimídias. Produtora gráfica da Fundação Cecierj. afiaes@cecierj.edu.br



O financiamento para o desenvolvimento e implementação das atividades advém do orçamento das prefeituras em questão. A Fundação Cecierj é responsável pela capacitação dos mediadores que conduzem tais atividades e pela proposição de programação suplementar, como eventos multidisciplinares, exposições temáticas, oficinas voltadas para docentes e estudantes, que por vezes são, parcialmente, financiadas por agências de fomento. Em termos físicos os ECs contam com um conjunto de equipamentos científicos interativos que ficam expostos de modo a facilitar a experimentação por parte dos visitantes.

No que se refere aos objetivos pedagógicos a serem alcançados, pretende-se apresentar e discutir temas e conteúdos do campo das ciências de forma contextualizada, atraente e acessível ao público não especializado. Constituir local de apoio aos docentes da região visando desenvolver e aprimorar suas práticas didáticas é também meta dos ECs. Trata-se de uma ação de interiorização que busca promover a popularização da ciência e tecnologia especialmente voltada para os estudantes e professores da rede escolar regional. No presente artigo pretendemos enfatizar algumas das ações desenvolvidas nos ECs de Paracambi e Três Rios relacionando-as ao campo das políticas culturais.

OS ECS E A RELAÇÃO COM O CAMPO DA POLÍTICA CULTURAL

De forma genérica o termo “política cultural” pode ser compreendido como um repertório de medidas e ações de apoio institucional sistemático, desenvolvido em diferentes âmbitos e por diversas entidades. Seja no plano da [administração pública](#) ou das instituições civis, exercida por empresas privadas ou grupos comunitários, o que costumamos associar ao termo aqui em questão está relacionado ao reconhecimento, promoção e preservação do patrimônio simbólico material e imaterial das sociedades.

Ao mesmo tempo, sabemos que “as políticas culturais já figuram como um tema em distintas áreas de investigação e estudo” (REIS, 2018) e que ainda não há consenso entre os pesquisadores que se dedicam ao estudo e à conceituação teórica do campo.

Por se tratar de objeto de estudo recente, o conceito de políticas culturais ainda não alcançou uma delimitação consensual entre os teóricos. A complexidade subjacente a esta definição descende, inevitavelmente, de outros dois densos e amplos conceitos: Cultura e Política. (FELIX, FERNADES, 2018).

Na discussão sobre o conceito destaca-se o papel das “Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura” (UNESCO) que em 1969 publicou o documento “Cultural policy: A preliminary study”⁴ reduzindo em sua proposta de

4 Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000011/001173eo.pdf>



conceituação a atuação das políticas culturais ao âmbito estatal. Sobre este aspecto, Reis comenta:

Este conceito se restringe a atuação estatal, reduzindo-o a uma ferramenta pública que busca atender as necessidades culturais da população através do uso eficiente de recursos humanos e materiais. Obviamente devemos considerar o momento em que a UNESCO elaborou este conceito, influenciado pelo direcionamento do conteúdo a agentes governamentais e pela imaturidade das discussões sobre o tema. (REIS, 2018, p. 2).

Embora ainda repleta de lacunas, gradativamente a reflexão teórica amadurece, o conceito é ampliado e hoje há a clareza de que uma política cultural envolve não apenas atores públicos, como também entes privados e da sociedade civil, e que todos podem, inclusive, atuar conjuntamente. É importante ressaltar que a participação dos atores é dinâmica e variável. Sobre este aspecto, Reis esclarece:

A participação e a presença dos atores e agentes culturais não são estáticas. Ao contrário, são dinâmicas. Eles podem se diversificar; podem possuir medidas de atuação ou de força alteradas a depender do contexto vivido em um determinado momento. Ou seja, a supremacia e o destaque da atuação estatal no campo político-cultural era visível em um período em que se colocava e se cobrava ao Estado um papel de provedor maior. Mas à medida que o campo sociocultural se transforma, outros atores começam a surgir e a ganhar força. Assim, não se pode definir ou analisar os atores e agentes de uma política cultural sem considerar as peculiaridades do contexto sociocultural em análise. (REIS, 2018, p. 4).

Destaca-se que no contexto atual não há como supor uma política cultural exclusiva do Estado que viesse a dispensar a atuação das esferas civil e privada, haja vista a participação de instituições de naturezas distintas nos processos de financiamento cultural, por exemplo. O que não significa dizer que esse quadro não possa vir a ser transformado no que se refere ao nível de participação e interação entre todos os agentes na consolidação de uma política no campo da cultura.

Além da multiplicidade dos atores envolvidos outros aspectos estão relacionados à política cultural, tais como aqueles ligados às necessidades culturais. E nessa direção, algumas perguntas se colocam em plano de análise, tais como: quais seriam essas necessidades e desejos simbólicos? Como identificá-los? E quem os definiria? Como satisfazê-los? Há aí uma gama de forças e interesses a serem equalizados que envolvem o que a população necessita no plano cultural e metas institucionais.

Enseja-se nesse contexto a noção de democracia cultural. Teixeira Coelho no “Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário”, ao definir o verbete



“democracia cultural”, diz: “(...) para os defensores da democratização cultural, a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural” (COELHO, 2004). E essa tem sido uma noção norteadora na concepção das atividades desenvolvidas nos ECs. A programação é constituída em conjunto com a equipe local buscando refletir a realidade e vocação regional, bem como explorar características próprias.

Destaca-se que todas as ações para lá concebidas visam, em alguma medida, popularizar temas das ciências, democratizando conteúdos e buscando estimular a discussão em torno das diferentes ciências e da imagem do cientista. Um dos principais objetivos a serem alcançados é que as atividades venham a contribuir para despertar a reflexão sobre a seguinte condição: uma vez que vivemos em sociedade cujo paradigma a ser seguido é o científico, adotar postura crítica em relação à prática científica é, antes de tudo, exercício de cidadania.

“Os leigos podem e devem supervisionar a Ciência” (FEYERABEND, 2011). “Em uma sociedade democrática, instituições, programas de pesquisa e sugestões têm [...] de estar sujeitos ao controle público” (FEYERABEND, 2007). Assim sendo, consideramos que “ações que visem compreender o modo como as Ciências são percebidas, e busquem estender a discussão sobre as mesmas aos não especialistas, são vitais” (GARDAIR, 2012).

Na prática, os ECs são equipados com experimentos científicos, como é possível verificar na figura 1, com os quais os visitantes podem interagir e se aproximar de conteúdos da ciência de forma lúdica.



Figura 1: Visitantes no Espaço da Ciência de Três Rios

Para acentuar o caráter lúdico e crítico da vivência nos ECs, além da visita regular aos experimentos e suas respectivas atividades, nos dedicamos ao planejamento e realização de eventos que reúnam diferentes campos do conhecimento em diálogo com as ciências, tais como as artes. Comprendemos que ao propor a interação entre



áreas distintas, ampliamos o alcance do discurso científico tornando-o mais atraente e palatável ao público não especializado.

Associada à meta de estimular o questionamento em torno das ciências, está o objetivo de apresentá-las em ação recíproca com diversas linguagens, acentuando a noção de que outros pontos de vista e formas de representar o mundo são igualmente importantes e eficientes na rica tarefa de ler os fenômenos que se dão nos distintos âmbitos do cotidiano. Nessa direção, temos investido em estratégias pedagógicas que relacionem artes e ciências. Oficinas, workshops e atividades conjugadas têm composto um repertório de ações nos ECs. Dentre tais estratégias, destacamos o evento “Ciência & Arte” em Três Rios.

Conforme a proposta de crescimento, dinamização e atualização, implantada pelo “Espaço da Ciência de Três Rios”, no ano de 2014, buscou-se desenvolver atividades voltadas não somente ao público estudantil (docente e discente dos cinco níveis da educação – Infantil, Fundamental, Médio, Superior e Técnico), mas também a todo público interessado, envolvendo a indústria e o comércio da cidade. Nesse sentido, optou-se por desenvolver, dentre outras ações, evento que explorasse múltiplas áreas do conhecimento visando ampliar as possibilidades para despertar o interesse de variados públicos e compor novas alternativas de lazer cultural e aprendizado.

Uma vez que a reinauguração do planetário serviu de mote temático para o referido evento, a maior parte das atividades propostas guardava alguma relação com o tema “céu”, que foi explorado, em alguma medida, seja por meio da cultura artística ou científica. Assim sendo, além das sessões do planetário e da exposição de longa duração do “Espaço da Ciência de Três Rios”, a programação constou também de: a) Contação de histórias; b) oficina de música; c) exibição de filmes; d) exposição de arte; e) capacitação de professores.

No que se refere à exibição de filmes, dois títulos foram apresentados: “Galileu: a batalha pelo céu” e “A invenção de Hugo Cabret”. O primeiro relacionado à vida do cientista italiano Galileu Galilei e segundo ao cineasta Georges Méliès, autor do primeiro filme de ficção científica da história do cinema, “Viagem à lua” (1902), imortalizado pela célebre imagem do foguete encravado no olho da lua.

Outra atividade a ser destacada é a exposição “Céu dos Artistas”. Desenvolvida com recursos do edital de “Divulgação das Artes”, promovido pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ; e da Fundação Cecierj, é composta de reproduções de obras de arte que apresentam a visão celeste segundo pintores consagrados. Tais como: Van Gogh, “Noite estrelada”; Joan Miró, “Constelações: despertar da manhã”; Marc Chagall, “Os amantes no céu de Veneza”; Henri Matisse, “A queda de Ícaro”; Wassily Kandinsky, “Céu azul” e Edvard Munch, “O Sol”. Também integram a exposição, painéis interativos com jogos e músicas.



Em relação à capacitação de professores, foi realizada oficina com temática ligada à saúde, nomeada “Saúde consciência”. A atividade abordou assuntos relativos à dengue e questões sobre o meio ambiente. Embora não estivesse diretamente relacionada ao tema central do evento, seu desenvolvimento deu-se de forma integrada às demais, isto porque o conjunto das atividades foi concebido em consonância com as demandas e características do “Espaço da Ciência de Três Rios”. Na ocasião, explorar tema ligado ao universo celeste era fundamental, visto que o planetário seria reinaugurado.

No entanto, há uma demanda constante no sentido de capacitação de docentes nos mais variados assuntos que compõem o currículo escolar. Assim sendo, o evento veio ao encontro de uma necessidade pontual, esta relacionada à reinauguração de um novo aparato, e, ao mesmo, tempo, outra demanda mais perene, esta ligada à formação continuada. O fato é que em ambos os casos, o que se busca é estimular a apropriação dos ECs pela população local e pelos professores da região como ponto de apoio para aprimoramento pedagógico.



Figura 2: Convite do evento

Outro evento a ser destacado foi a oficina “Comendo com os olhos”. Realizada no “Espaço da Ciência de Paracambi” e concebida por ocasião da 13ª edição da Semana Nacional de Ciência & Tecnologia (SNCT), 2016, nesta atividade buscou-se relacionar recursos das artes e ciências para explorar o tema “Ciência alimentando o Brasil”. O principal objetivo foi abordar aspectos sociais e culturais dos alimentos relacionados a conteúdos de variadas ciências.



Tomou-se por base a noção de que o hábito alimentar é um dos aspectos mais importantes na identidade dos povos e que as artes podem contribuir para a compreensão da diversidade e riqueza da cultura alimentar das mais longínquas partes do mundo. Assim, foi proposto aos participantes um verdadeiro passeio pelo mundo da pintura a partir de obras que retratassem alimentos. Um material digital foi concebido composto por imagens de telas que exibiam alimentos pintados por artistas de variadas épocas e diferentes estilos.

Após a exibição das telas e debate orientado por profissional de artes, foram associadas atividades práticas nas quais temas de biologia, química e/ou matemática foram explorados. Nas áreas de biologia e química explorou-se a extração de pigmentos de alimentos, corantes naturais e artificiais, suas propriedades nutritivas, reações químicas e a utilização destes pigmentos na elaboração de desenhos. No campo da matemática, foram relacionadas noções de cálculo de peso ideal e massa corporal, por exemplo. Em síntese buscou-se explorar a interação entre diferentes campos do conhecimento e oferecer uma visão plural e multifacetada do tema alimentação.



Figura 3: Mediadoras de Química e Biologia atuando com os estudantes.



Figura 4: Desenho elaborado com pigmentos extraídos de alimentos, por aluno, inspirado na obra “Verão” de Giuseppe Archimboldo.



Nessa direção a arte tem se mostrado poderosa aliada. Seja por sua capacidade de despertar afetos e estimular a emoção no processo de aprendizado, ou por sua representatividade como produção cultural de uma época. A interação ciência & arte, cada vez mais fortalecida, tem facilitado a contextualização cultural da produção científica, tão fundamental na compreensão da ciência como fenômeno social. Consideramos essencial a apresentação de conteúdos científicos de forma contextualizada e associada a outros saberes, buscando relacionar conteúdos científicos a outros campos do conhecimento, visando aproximar os temas à vida cotidiana por meio, principalmente, das linguagens artísticas.

Desse modo, ao longo das atividades realizadas nos ECs buscou-se sublinhar a importância do intercâmbio entre diferentes formas de conhecimento e a noção de que os processos de aprendizagem se dão em diferentes níveis, locais e modalidades, e, principalmente, que tais diferenças não devem perfazer uma escala hierárquica. Há sim diversas formas de aprender e ensinar que podem ser complementares, o que não significa dizer que, por vezes, não haja incompatibilidade e conflito entre elas.

CULTURA CIENTÍFICA: MÚLTIPLOS ATORES E PÚBLICOS

A Ciência, além de se constituir como processo de construção de práticas e conhecimentos organizados de forma metódica, é também fenômeno social. Pode ser compreendida como cultura e como tal se dá a partir de diversos aportes. Carlos Vogt define a cultura científica como um:

(...) tipo particular de cultura, de ampla generalidade no mundo contemporâneo, constituída pelo conjunto de fatores, eventos e ações do homem nos processos sociais voltados para a produção, a difusão, o ensino e a divulgação do conhecimento científico. (VOGT, 2016).

Vogt desenvolveu a chamada “espiral da cultura científica”. Em linhas gerais trata-se de uma metáfora acerca das diferentes formas de interação entre ciência e sociedade, na qual o autor destaca quatro níveis de diálogo, não hierarquizados, a saber:

a) Produção e difusão da ciência: cientistas compartilham suas pesquisas entre os pares por meio, principalmente, da publicação de estudos, artigos e congressos de especialistas onde há o domínio comum do mesmo código.

b) Ensino de ciência e formação de cientista: cientistas e docentes dedicam informação do campo das ciências a diferentes níveis de estudantes objetivando qualificação. Sobre este aspecto Vogt explica:

Esse é um espaço que amplia o auditório já que é o momento do ensino da ciência. Quando, teoricamente, aqueles que sabem vão



passar o conhecimento para os que não sabem. E essa comunicação é chave não só como forma de ampliação do auditório, portanto de socialização do conhecimento, mas também a de formação de modo que pesquisadores dentro do processo educacional também se tornem emissores de novos enunciados, de novas descobertas, da formulação de novos conhecimentos e assim por diante. Esse segundo quadrante é um ambiente um pouco maior, abriu mais a espiral. Mas por quê? Porque você não está falando apenas entre cientistas, você está falando entre cientistas e não cientistas que poderão, eventualmente, vir a ser cientistas ou incorporar os conhecimentos como forma de desenvolvimento da sua cidadania. Ou seja, em primeiro momento você tem uma linguagem das ciências altamente codificada e no segundo uma linguagem cuja característica básica é ser didática. É preciso que você ensine, e para ensinar é preciso buscar as formas que criem não só a empatia entre os interlocutores, mas formas de comunicação adequadas para que a pessoa (ou aluno) que não saiba comece a vir a saber. (VOGT, 2018).

c) Ensino para ciência: Cientistas e profissionais de museus e centros de ciências destinam informação científica, prioritariamente, ao público jovem, sem a intenção de formar pesquisadores. Neste nível a espiral circula e amplia o público de diálogo, e dirigindo também ao cidadão em geral que possui curiosidade em relação ao conhecimento científico.

d) Divulgação científica: Jornalistas e cientistas destinam informação científica para a sociedade como um todo e pode se dar por meios múltiplos tais como peças de teatro, filmes, livros, matérias jornalísticas, ou vídeos, por exemplo. O público aqui é ainda mais abrangente.

As atividades desenvolvidas nos ECs se enquadram, principalmente, no que Vogt categoriza como divulgação científica. E embora possamos considerar que haja de fato uma cultura especificamente relacionada às ciências, nos mais diferentes níveis, como podemos visualizar na reflexão do autor, buscamos a interação entre diferentes culturas.

Desde a clássica conferência do físico inglês Charles P. Snow, em 1959, publicada posteriormente sob o título “As duas culturas” (1995), na qual o físico identifica a existência de duas culturas específicas: a literária e a científica, muito se caminhou no sentido de atenuar as fronteiras entre os múltiplos campos do conhecimento. Para Snow havia barreiras praticamente insuperáveis erigidas ao longo da história entre tais culturas. Não que necessariamente fosse a favor da dicotomia, mas a constatou e sua reflexão sobre o tema é reeditada até os dias atuais.



Nos ECs buscamos congregar diferentes áreas do conhecimento, apresentando as ciências como produções plurais e em diálogo com a sociedade e vários campos de estudo. Nosso propósito não é baseado apenas em um olhar humanista sobre o mundo. É também fruto de uma postura política, que muito além de seu sentido partidário, se baseia na convicção de que todos os saberes, e os atores a eles diretamente relacionados, são necessários e complementares entre si. Atribuir diferente *status* a qualquer um deles seria privilegiar determinado grupo. Por outras palavras: as especificidades devem ser respeitadas. As diferenças devem ser admiradas e as desigualdades, excluídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

COELHO, T. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004. 383 p.

FEYERABEND, P. Contra o método. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 376 p.

_____. A Ciência em uma sociedade livre. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 280 p.

FELIX, P.; FERNADES, T. Mais definições em trânsito. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/POLITICACULTURAL.pdf>. Acesso em 09/02/2018.

GARDAIR, T.L.C. Integrando a percepção de estudantes à criação de peça teatral: uma alternativa de educação científica em diálogo com as Artes. Fundação Oswaldo Cruz, 2012. 380 f. Orientadora: Virgínia Torres Schall. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/6957/1/DO%202008%20-%20Thelma%20Lopes%20Carlos%20Gardair.pdf>. Acesso em 12/02/2018

REIS, P. F. Estado e políticas culturais. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_PaulaFelixReis_Estado_e_políticas_culturais.pdf. Acesso em 13/02/2018

SNOW, C. P. As duas culturas e uma segunda leitura. São Paulo: Editora Edusp, 1995. 136 p.

UNESCO. *Cultural policy: a preliminary study*. UNESCO: Paris, 1969. 51 p.

VOGT, C. A espiral científica. CONTECC, 2016. Disponível em: http://www.confear.org.br/media/contecccarlosvogt_Trilha.pdf. Acesso em 16/02/2018

_____. Entrevista: Carlos Vogt e a espiral científica. Galoá Journal, 2018. <https://galoa.com.br/blog/entrevista-carlos-vogt-e-espiral-da-cultura-cientifica>. Acesso em 10/02/2018



O PROGRAMA ESCOLA E MUSEU DA SME/RJ: O QUE PODEMOS DIZER UTILIZANDO A ABORDAGEM DO CICLO DE POLÍTICAS?

*Priscila Matos Resinentti*¹
*Cristina Carvalho*²

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar uma política de formação cultural da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro - O Projeto Escola e Museu. Para tanto, foi utilizada a abordagem do “ciclo de políticas” (*policy cycle approach*) de Stephen Ball e Richard Bowe. Em seguida, são problematizados os benefícios e as possibilidades de aprimoramento de políticas públicas dessa natureza.

PALAVRAS-CHAVE: formação cultural, Programa Escola e Museu, política cultural.

1. O PROJETO ESCOLA E MUSEU

Levando-se em consideração o contexto de busca por alcançar metas escolares em avaliações externas, existe, principalmente no âmbito da SME/RJ, um setor técnico-educativo responsável pela coordenação, promoção e acompanhamento pedagógico de Projetos e Programas Educacionais de Extensividade, visando colaborar com a melhoria do desempenho dos alunos, bem como para a sua permanência na escola.

Uma das iniciativas encontradas, desenvolvida pela E/SUBE/CED/ Extensividade junto às escolas da Rede Municipal, pelo quarto ano consecutivo, é o Projeto Escola e Museu - Espaço Interativo de Educação e Arte em Novos Saberes, que tem como objetivo ampliar e oferecer oportunidades educacionais para a aquisição de novos saberes, por meio da realização de atividades educacionais, aonde os alunos realizam um circuito em 07

1 Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação da PUC-Rio. Professora e Gerente de Fomento à Pesquisa da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GPEMCI/PUC-Rio). E-mail: priscila.resinentti@gmail.com

2 Doutora em Educação e professora do Programa de Pós-graduação em Educação da PUC-Rio. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GPEMCI/PUC-Rio). E-mail: cristinacarvalho@puc-rio.br



Museus³, acompanhados e estimulados por seus professores, que depois multiplicam essa experiência no interior da escola. Ressalta-se aqui a importância de se criar e ampliar a cultura de visita aos Museus da Cidade⁴.

No entanto, será que as ações desse Projeto da SME/RJ têm possibilitado uma abertura curricular das escolas para que tenham acesso aos equipamentos culturais no processo de formação cultural dos alunos, em conformidade com os dispositivos legais que preveem o acesso à cultura como base de uma educação integral? De que forma tais ações promovem equidade entre as escolas da rede municipal de educação a partir dos resultados obtidos nas avaliações externas?

Na tentativa de buscar algumas respostas, na seção seguinte, me dedicarei à análise do contexto da produção do texto da política educacional acerca da formação cultural da atual gestão, utilizando a abordagem do “ciclo de políticas” (*policy cycle approach*), e tomando por base os trabalhos de Stephen Ball e Richard Bowe.

2. ANALISANDO ESSA POLÍTICA DE FORMAÇÃO CULTURAL DA REDE MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO

Tal Projeto, como outros da SME/RJ, não possui um texto oficial original disponível ao público⁵, contendo uma síntese de suas concepções e direcionamentos. Para analisar o contexto da produção do texto político, recorri aos textos “secundários”, ou seja, materiais que falavam sobre o Projeto em *sites* da SME/RJ, *facebook* e *blogs* oficiais do setor de Extensividade e apresentações em PPT desse mesmo setor que me foram disponibilizadas por um integrante da equipe, com anuência da coordenadora.

As principais ações da Extensividade são: i) contribuição para a formação da cidadania de alunos do Sistema Municipal de Ensino, por meio do desenvolvimento de atividades relacionadas às linguagens da arte, das atividades do esporte e da reflexão

3 As instituições parceiras do Projeto (2015) foram: Fundação Eva Klabin, Centro Municipal Hélio Oiticica, Museu Nacional da UFRJ, Museu de Arte do Rio, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro e Oi Futuro. A cada ano, há mudança nas instituições parceiras.

4 Disponível em: <http://extensividade-sme.blogspot.com.br/2013/08/formacao-de-professores-projeto-escola.html>. Acesso em: 27 fev. 2017.

5 Várias tentativas foram feitas, sem sucesso, para ter acesso ao documento oficial do Projeto Escola e Museu. A justificativa para a não liberação foi a de que nenhum artigo acadêmico havia sido publicado no âmbito da SME discutindo os resultados do referido Projeto. Em nova tentativa, a coordenadora do Projeto Escola e Museu afirmou que o documento que possuem é uma normativa do projeto utilizada para desenhar todos os projetos institucionais e basicamente o que foi disponibilizado no PPT que usam para a apresentação aos gestores.



sobre temas do cotidiano; ii) promoção de atividades educacionais, no contra turno, colaborando com estratégias de diminuição da evasão escolar; iii) fortalecimento da autoestima do alunado, revelando valores, talentos e promovendo a construção de novos conhecimentos⁶.

O programa Escola e Museu tem por base os seguintes referenciais teóricos e regimentos legais: Gonhn, Maria da Gloria (Educação não formal e o educador social); Libaneo, José Carlos (Pedagogia e Pedagogos, para que?); Freire, Paulo (Pedagogia da Autonomia; Educação e mudança; Cultura popular, educação popular); Saviani, Demerval (Educação em Diálogo); MEC (Diretrizes Curriculares Nacionais); LDB 9394/96 e PCRJ- NCB Multiplicação. Tais ações estão em conformidade, no contexto nacional, com a Resolução CEB N° 2, de 7 de abril de 1998⁷, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental. Em seu 3º parágrafo determina que São as seguintes as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental:

I - As escolas deverão estabelecer como norteadores de suas ações pedagógicas: a) os princípios éticos da autonomia, da responsabilidade, da solidariedade e do respeito ao bem comum; b) os princípios dos Direitos e Deveres da Cidadania, do exercício da criticidade e do respeito à ordem democrática; c) os princípios estéticos da sensibilidade, da criatividade e da diversidade de manifestações artísticas e culturais.

II - Ao definir suas propostas pedagógicas, as escolas deverão explicitar o reconhecimento da identidade pessoal de alunos, professores e outros profissionais e a identidade de cada unidade escolar e de seus respectivos sistemas de ensino.

III - As escolas deverão reconhecer que as aprendizagens são constituídas pela interação dos processos de conhecimento com os de linguagem e os afetivos, em consequência das relações entre as distintas identidades dos vários participantes do contexto escolarizado; as diversas experiências de vida de alunos, professores e demais participantes do ambiente escolar, expressas através de múltiplas formas de diálogo, devem contribuir para a constituição de identidade afirmativas, persistentes e capazes de protagonizar ações autônomas e solidárias em relação a conhecimentos e valores indispensáveis à vida cidadã.

IV - Em todas as escolas deverá ser garantida a igualdade de acesso para alunos a uma base nacional comum, de maneira a legitimar a unidade e a qualidade da ação pedagógica na diversidade nacional. A base comum nacional e sua parte diversificada deverão integrar-se em torno do paradigma curricular, que vise

6 Disponível em: <http://extensividade.wix.com/sme-rj-extensividade#!ações>. Acesso em: 23 ago. 2015.

7 Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rceb02_98.pdf. Acesso em: 23 agos. 2015.



a estabelecer a relação entre a educação fundamental e: a) a vida cidadã através da articulação entre vários dos seus aspectos como: 1. a saúde 2. a sexualidade 3. a vida familiar e social 4. o meio ambiente 5. o trabalho 6. a ciência e a tecnologia 7. a cultura 8. as linguagens. (p.1).

Em entrevista⁸ com a coordenadora do Projeto Escola e Museu, realizada em 2016, ficou claro que se trata de um projeto cuja concepção surgiu a partir da ideia de integrar a escola a outros espaços de conhecimento que contribuam ampla e significativamente para a formação cidadã de cada aluno e professor envolvido na iniciativa.

Sou pedagoga e estou nessa Rede pública municipal de ensino há, pelo menos, 30 anos. Em minha opinião, a escola precisa, a todo o momento, se adaptar às mudanças sociais uma vez que ela lida com os diferentes atores sociais e sua relação entre si e a própria escola. É importante que ela propicie sentido aqueles que fazem parte do seu cotidiano e facilite aprendizagens. Ela lida com desafios o tempo todo mas precisa investir no diálogo com os seus alunos a fim de aproximá-los de novos conhecimentos, acolhendo-os nos seus interesses, limites e desejos.

O projeto vai ao encontro do ponto onde aluno e escola dialogam e dão sentido às novas aprendizagens e conhecimentos. Dessa forma diminui-se qualquer forma de distanciamento e ressignifica-se o aprendizado. A partir dessa ideia, pautei o desenho do projeto nas diretrizes Curriculares Nacionais, na forte parceria com as instituições de Arte, Cultura, Ciências etc, bem como, na possibilidade de garantir aos alunos e professores uma aproximação com a sua Cidade e com os bens que essas instituições promovem a partir de conhecimentos como: memória, patrimônio, diversidade cultural, arte e cultura, entre outros.” (Trecho da entrevista com a coordenadora do Projeto Escola e Museu, 2016).

Além disso, o Projeto Escola e Museu, de acordo com a fala da coordenadora, apresenta as seguintes vertentes que situam o que se quer com esse trabalho: i) promover o acesso de professores e alunos a museus, centros culturais, institutos de arte e cultura e a parques, como atividade articulada ao desenvolvimento do Currículo; ii) valorizar o patrimônio cultural da cidade; iii) formar público de visitação a instituições e espaços culturais, decorrente do desenvolvimento do interesse de alunos e professores pela apropriação de bens culturais; iv) aprofundar a aprendizagem dos alunos pela

8 Desde 2015, após a culminância do Programa Escola e Museu do referido ano, por diversas vezes foram feitas tentativas para uma entrevista com a coordenadora e gerente do setor de Extensividade. Ao final do segundo semestre de 2016, foram retomadas as tentativas e a coordenadora solicitou que as perguntas fossem enviadas por e-mail para que fossem respondidas. Portanto, a entrevista foi obtida por e-mail.



compreensão de conteúdos de disciplinas das áreas científicas, de arte e de comunicação linguística, proporcionados nas visitas às instituições culturais.

Quando questionada sobre a origem do Projeto e sobre a questão orçamentária, a coordenadora explicou que

A iniciativa foi concebida na SME e teve forte e intensa adesão dos museus. A SME disponibiliza ônibus e lanche para os alunos e os museus fazem o acolhimento e o trabalho de mediação com o espaço, ou seja, cada instituição assume o ônus que compete a si. A Prefeitura do Rio tem dotação orçamentária para atividades dessa natureza desde que incluídas no planejamento orçamentário. Há descentralização desse recurso e cada Coordenadoria de Educação disponibiliza os ônibus para as escolas da sua área de abrangência. (Trecho da entrevista com a coordenadora do Projeto Escola e Museu, 2016).

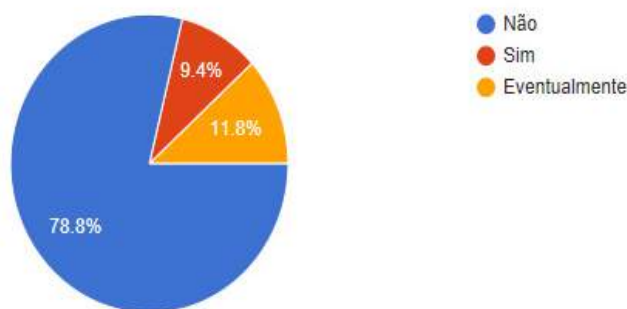
A oferta do transporte é um item que faz toda a diferença para aumentar o número de visitas aos museus. Pesquisas como a de Köpcke e Pereira (2010) mostram que o aumento significativo da visitação aos equipamentos culturais pode ser atribuído, quase sempre, a fatos extraordinários como a realização de grandes exposições. Porém, a diminuição de visitas é associada às condições do transporte urbano, que dificultaria o acesso aos museus (Oliveira, 2002-2003).

Na pesquisa institucional do GEPEMCI (2015), questionou-se sobre a oferta de transporte pelos equipamentos culturais para o público visitante. Como pode ser observado no gráfico 1, apenas 9,4% dos respondentes apresenta uma resposta positiva. A oferta de transporte pelas CREs no Projeto Escola e Museu é um fator determinante na possibilidade de acesso aos equipamentos culturais parceiros da SME/RJ.

Gráfico 1: Disponibilidade de transporte para o público visitante.

2. A instituição disponibiliza transporte para o público visitante?

85 responses



Fonte: GEPEMCI (2015).



O Projeto Escola e Museu existe há quatro anos (2013-2016), tendo, a cada ano, um grupo de escolas diferente⁹. No primeiro ano, o foco foi os Ginásios Experimentais Cariocas (GECs), posteriormente, um grupo denominado Fênix (escolas com baixo desempenho nas avaliações externas), em 2015, ano em que se deu a investigação aqui apresentada, 22 Escolas do Amanhã foram contempladas e, em 2016, o projeto foi direcionado aos novos Ginásios Cariocas (nove).

O Projeto Escolas do Amanhã, que contempla as unidades escolares acompanhadas na pesquisa aqui relatada, foi criado em 2009 pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e apresenta como objetivos reduzir a evasão escolar e melhorar a aprendizagem em 155 escolas do ensino fundamental localizadas em regiões conflagradas da cidade. Os principais pilares são^{10,11}: 1) Educação Integral; 2) Bairro Educador; 3) Capacitação; 4) Saúde nas Escolas; 5) Cientistas do Amanhã; 6) Estagiários e Voluntários.

Nesse ponto já é possível perceber um avanço no que diz respeito ao uso do resultado das avaliações externas para a promoção da equidade, já que, especialmente em 2014 e 2015, o critério de seleção das escolas que participariam do circuito cultural do Projeto Escola e Museu tinha por base o fato de terem baixo desempenho e estarem localizadas em áreas conflagradas da cidade, configurando-se um bom uso das medidas de aprendizado para a tomada de decisões políticas. Essa iniciativa da SME/RJ é relevante, pois, como apontam Soares e Delgado (2016),

As medidas de aprendizado produzidas pelo Saeb têm mostrado que o direito à educação não está garantido para todos. Há muitos estudantes que, embora matriculados em uma escola de ensino fundamental, não aprendem o necessário para suas vidas e existem grandes diferenças de aprendizado entre grupos de alunos, definidos por critérios sociodemográficos, como gênero, cor-raça, nível socioeconômico (NSE) e região de residência. Ou seja, o ensino fundamental brasileiro tem grandes e profundos problemas de qualidade e de desigualdade.

O nível do aprendizado dos estudantes domina o debate sobre a qualidade da educação enquanto a desigualdade ou fica em segundo plano ou é completamente ignorada. Contribui para isso o fato de que, como há um indicador amplamente usado que informa adequadamente sobre o aprendizado – o Índice

9 Durante a pesquisa, soube que algumas escolas estavam participando do Projeto pela segunda vez pelo crivo utilizado pela SME (exemplo: a escola tinha baixo desempenho, mas também estava situada em área conflagrada).

10 Disponível em: <http://www.rioeduca.net/ProjetosAcoes.php?id=19>. Acesso em: 28 ago. 2015.

11 Cabe destacar que durante a minha trajetória na rede municipal de educação do Rio de Janeiro trabalhei em uma Escola do Amanhã e, de fato, presenciei a existência, na prática, desses pilares.



de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) –, não há um indicador padrão para a desigualdade educacional. (p. 756-757).

O processo de escolha das escolas participantes do Projeto Escola e Museu é conduzido pela Secretária de Educação, junto à equipe de Extensividade, e as instituições parceiras (museus e centros culturais) são selecionadas com base em dois critérios: i) instituições que já buscavam construir laços com as escolas da rede municipal de educação; ii) apresentam setor educativo atuante e realizam mediação, buscando fortalecer o retorno do aluno com as famílias. O Museu de Arte do Rio (MAR), por exemplo, entrega um voucher aos alunos, garantindo a cortesia do acompanhante.

Além disso, a coordenadora responsável pelo Projeto Escola e Museu na Extensividade afirmou durante a entrevista que algumas instituições são convidadas a partir da modalidade de acervo e área de atuação. Ao longo dos anos, alguns equipamentos culturais se desligaram por dificuldades da própria instituição.

Na proposta do referido Projeto (figura 1), em janeiro/fevereiro de cada ano, a SME convida as instituições parceiras para uma reunião e organizam o que será desenvolvido. Posteriormente, convidam os diretores e coordenadores pedagógicos para uma apresentação do projeto, objetivando uma sensibilização e adesão ao mesmo, já que a participação não é obrigatória. Em seguida, os diretores indicam um(a) professor(a) que será responsável pelo projeto em sua escola. O setor de Extensividade realiza um levantamento *online* das áreas de interesse e estudo dos docentes participantes. A partir de tais informações, são elaboradas as estratégias de mediação para as visitas e formação dos professores e, assim, professores e a equipe técnico-pedagógica das escolas participantes passam por um período de formação e realizam visitas orientadas nos equipamentos culturais antes de realizar o circuito com os alunos do 8º ano (público alvo).

Após as visitas às sete instituições parceiras, os alunos participam de um concurso de produção textual e realizam ações de multiplicação nas escolas. Por fim, são feitos registros dos resultados das ações pedagógicas nas escolas, cada uma apresenta um banner no Seminário Conexões Escola e Museu e é realizada uma pesquisa de avaliação *online* para docentes e alunos participantes, que será ferramenta de replanejamento entre a SME e as instituições culturais parceiras.

O projeto ganha vigor institucional quando ele abre. A despeito da iniciativa se pautar na educação não formal, ela também subsidia a educação formal como estratégia para novos conhecimentos. A partir dessa ideia, as escolas são indicadas pela gestão institucional e técnica da Pasta onde também faço parte. Dessa forma, a cada ano do trabalho, um grupo de escolas é indicado para ser foco.

Em 2015 as Escolas do Amanhã foram as indicadas, visando estimular também a escrita. Ou seja, a partir da participação no circuito interativo, os alunos foram estimulados a escreverem



sobre as suas percepções àquelas experiências e que significado essas vivências trouxeram para as suas vidas tanto no âmbito escolar como pessoal. Os 3 alunos que produziram as redações mais significativas receberam um tablet como reconhecimento do seu trabalho e os demais apresentaram os seus trabalhos no Seminário Conexões Escola e Museu. (Trecho da entrevista com a coordenadora do Projeto Escola e Museu, 2016).

Figura 1: Exemplo de planejamento anual do Projeto Escola e Museu

Ações	Fevereiro	Março	Abril	Mai	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro
1. Reunião com as Instituições	21	25				X				
2. Divulgação do Projeto para as E/SUBE/CRE e diretores das unidades escolares do projeto Fênix		19								
3. Visitas dos GECs às Instituições							X	X		
4. Lançamento do Concurso de Redação							X			
5. Formação com professores Proj. Fênix (2) e GECs (1)		X	X			X				
6. Circuito Interativo			X	X	X					
7. Seminário										8
8. Período para envio das redações para E/SUBE/CRE								X		
9. Reunião da Comissão Julgadora									X	
10. Resultado do Concurso de Redação										X

Fonte: PPT disponibilizado pela Extensividade sobre o Projeto Escola e Museu 2014.

Retomando a análise com base na abordagem do ciclo de políticas e seus diferentes contextos, no que diz respeito ao contexto da produção do texto político, Ball e Bowe (1992) afirmam que esse tem uma forte relação de interdependência com o contexto de influências, pois o texto está articulado com a linguagem do interesse público geral, mas também é resultado das disputas ideológicas.

Em relação ao estilo do texto político, Ball e Bowe (1992) apontam que existem dois tipos, mas que há a possibilidade de que ambos estejam presentes em uma mesma política educacional, ou seja, podemos encontrar trechos mais prescritivos (*reardely*), que limita o envolvimento do leitor e outros com orientação mais participativa (*writerly* ou



escrevível), convidando o leitor a ser colaborador do texto, possibilitando a participação mais ativa na interpretação do texto.

Deste modo, já é possível perceber os dois estilos de texto no Projeto Escola e Museu. Em alguns momentos ocorre um tom mais imperativo, característico de um texto *readerly*, como, por exemplo, a exigência de que os professores envolvidos façam a formação nos equipamentos culturais e a participação exclusiva de alunos do 8^a ano do ensino fundamental. Por outro lado, fica evidente momentos de maior possibilidade de diálogo com os participantes do Projeto Museu e Escola, algo típico de um texto *writerly*, tais como o levantamento do interesse dos docentes e a produção livre de atividades escolares a partir das experiências nos equipamentos culturais, visando a multiplicação das vivências para os demais alunos das escolas.

Além disso, o contexto da produção do texto da política não é finalizado no momento da aprovação e divulgação do texto, já que o mesmo pode ser reformulado. Tal característica fica bem evidente quando, ao final do período de atividades do Projeto Escola e Museu, docentes e alunos são convidados a fazer uma avaliação¹² do Projeto (figuras 2 e 3), cuja função é ajudar na reformulação do mesmo para o ano seguinte.

Figura 2: Avaliação do Aluno



Fonte: Projeto Escola e Museu (2015)¹³

12 Os resultados da avaliação realizada por alunos e professores serão apresentados e discutidos posteriormente.

13 Disponível em: <https://www.facebook.com/projetoescolaemuseurj/?fref=ts>. Acesso em: 5 jan.2016.



Figura 3: Avaliação do professor



Fonte: Escola e Museu (2015)¹⁴

A coordenadora do Projeto Escola e Museu afirmou que não houve inspiração em nenhum outro Projeto já existente e que, em seu primeiro ano, foi uma iniciativa experimental que se consolidou posteriormente com as percepções elaboradas a partir daquelas experiências. Declarou também que a Rede Pública Municipal de educação é muito assediada, já que muitas instituições culturais buscam parcerias com a SME/RJ para a formação de público.

Apesar disso, cabe ressaltar que o desejo de construir parcerias com os alunos e docentes não é um movimento isolado, mas sim desenvolvido por outros museus e centros culturais que não são parceiros do Projeto Escola e Museu como, por exemplo, o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), em parceria com o Observatório Nacional, que desenvolve o Projeto “Olhai pro Céu Carioca”, tendo como objetivo principal levar a astronomia às escolas da cidade do Rio de Janeiro. É uma iniciativa que também existe desde 2013, ofertando o empréstimo de telescópio às escolas e realizando cursos de capacitação para professores, oficinas e seminários para a discussão da ciência. Outra ação desenvolvida pelo MAST é “Planetário vai à escola”, na qual um planetário inflável digital vai às escolas públicas e privadas do Estado do Rio de Janeiro.

14 Disponível em: <https://www.facebook.com/projetoescolaemuseumj/?fref=tsProjeto> . Acesso em 5 jan. 2016.



Esse movimento de estabelecer relações entre escolas e museus já foi descrito por Pereira *et al* (2007):

Muitos museus atuam como instituições meramente complementares à sala de aula e são vistos dessa maneira por muitos educadores. Assim, as atividades do museu são utilizadas como enriquecimento às propostas desenvolvidas em classe, para comprovar e reforçar conteúdos abordados ou para ilustrar abordagens e enfoques escolhidos pelos professores. Embora seja uma forma legítima, ela, contudo, não é a única. Entendemos que os professores podem se preparar para desenvolvimento de ações educativas e para explorar, em parceria com a equipe educativa do museu, as atividades a serem desenvolvidas, a exploração do acervo e das exposições, bem como as diversas formas de uso do ambiente e das interações à disposição. Por outro lado, o museu precisa dialogar com os professores, no sentido de estabelecer terrenos comuns para a ação educativa, compartilhando, quando possível, a seleção de temáticas, propostas e roteiros educativos. (p.68)

Em sua pesquisa, Carvalho (2016) aponta que, em geral, as visitas aos equipamentos culturais são iniciativas individuais dos professores. Dificilmente configuram-se como projeto da escola. Nesse aspecto, portanto, o Projeto Escola e Museu é inovador e apresenta um avanço em relação às políticas de distribuição cultural porque não é apenas um projeto desenvolvido no interior de uma escola, mas sim uma política da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro com o potencial de atingir escolas situadas em diferentes CREs a cada ano.

Dessa forma, o setor de Extensividade caracteriza-se como uma ponte entre a escola e o mundo que a cerca, ou seja, permite que a escola saia de si mesma e que os alunos e professores possam participar de outras experiências que poderão alterar de modo positivo a rotina da escola - antes, durante e depois. É um processo educativo que amplia a relação da escola com a sociedade. Dessa forma, o museu dispõe de condições eficazes para aprofundar esse trânsito que pode existir entre o “eu” e o “mundo fora de mim”.

Pelo menos em tese, o Projeto apresenta aspectos positivos no sentido de possibilitar a ampliação da formação cultural dos alunos da rede municipal de educação carioca, buscando construir o hábito de frequentar o museu, tanto em alunos quanto em professores, de modo que os mesmos passam a fazer parte também do grupo denominado, no âmbito da museologia, de audiência espontânea e não apenas programada. De acordo com Coimbra *et al* (2012),

esta é a audiência considerada como natural. É usualmente estudada mesmo que sua característica de participação espontânea



não seja explicitamente mencionada. É a audiência com maior nível de autonomia sociocultural, visto que decide por ela mesma participar ou não do evento. Assim, pode-se dizer que a origem ou lócus do gerenciamento está na própria audiência, mesmo que nem todos os membros tenham poder e capacidade de empregar este gerenciamento. (p. 4)

Os mesmos autores também definem a audiência programada como (...) um tipo de audiência considerado importante para museus. Compreende escolas (professores e estudantes) que agendam visitas, grupos turísticos que procuram visitas guiadas e os mais diversos grupos especiais que programam sua participação no evento junto à instituição organizadora. A audiência programada tipicamente possui um grau de autonomia sociocultural intermediário. O lócus de gerenciamento é compartilhado; parte pela própria audiência, ou por certos membros dela, e parte pela instituição envolvida. (COIMBRA *et al*, 2012, p. 5).

Outro aspecto importante dessa política é abordado em estudos como o de Cazelli e Coimbra (2013). Os autores afirmam que a literatura educacional destaca como notável a perda de motivação e de interesse ao longo dos primeiros anos de escolaridade, principalmente no ensino de ciência e de matemática. Nesse contexto, a educação não formal pode ser usada como contraponto à educação formal das escolas. Dando ênfase ao lúdico e ao prazer obtido na própria atividade, a educação não formal se apresenta de modo a contribuir no desenvolvimento da motivação intrínseca para o aprendizado das disciplinas.

Os museus e centros culturais não possuem compromisso com a certificação do saber e com a avaliação formal de conteúdos, assim, apresenta uma maior flexibilidade para desenvolver atividades e conquistar a motivação intrínseca do público. Pereira *et al* (2007) defendem que o museu é um ambiente educativo peculiar.

Ele tem um acervo de registros selecionados da vivência sócio-histórica. Ele tem, afinal, materialidade e oportunidades de simbolização não encontradas na escola. E é a partir de uma educação para olhar através dessa materialidade (dispersa, contraditória, lacunar e plural) que se realiza seu papel educador, sua peculiaridade e sua potencialidade. (p. 37).

Mais um ponto de destaque acerca da relevância do projeto idealizado pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro é que a ida aos espaços culturais pertencentes ao circuito não se dá buscando uma escolarização dos museus, ou seja, a proposta das visitas não pretende ilustrar os conteúdos programáticos das diferentes disciplinas escolares. Em algumas observações feitas das escolas durante o momento da visita e em



conversas com os professores, o movimento percebido é de que alguns docentes desejam que o trabalho nos museus seja realizado levando-se em consideração os conteúdos escolares, enquanto outros professores revelaram que os alunos, a partir das descobertas e vivências nos espaços de educação não formal, estavam gerando novas demandas aos professores das escolas, desenvolvendo um percurso inverso, no sentido de levar um novo conhecimento ao espaço escolar, apresentado a partir das visitas, beneficiando inclusive os alunos que não participaram das visitas.

Assim como exposto por Pereira *et al.* (2007), quando tratam da formação profissional por meio das práticas educativas no museu,

A atividade desenvolvida permitiu aprendizagens multidirecionais, compartilhadas e a promoção da necessária transformação de rotinas profissionais. Nesse sentido, ela foi formadora para ambos os profissionais e também para os alunos. Mesmo estabelecendo uma relação a princípio tida como convencional – em que a escola vai ao museu meramente para receber informações ilustrativas de um conteúdo já desenvolvido em classe – o processo viria a transformá-la em oportunidade de formação e aprendizagens múltiplas. (p. 36).

O desejo por relacionar conteúdos escolares com as exposições presentes em museus e centros culturais já foi retratado por Kisiel (2005). Em sua pesquisa, o autor investigou os motivos pelos quais os professores levavam os alunos aos museus e os resultados encontrados revelaram que 90% dos docentes encontram na possibilidade de relacionar a visita aos conteúdos curriculares a principal motivação (tabela 1). No entanto, quando os mesmos docentes são questionados acerca dos fatores que são importantes para uma visita ser considerada bem sucedida, 61% afirmam que é quando os alunos se divertem e falam empolgados sobre a experiência no museu (tabela 2).

Tabela 1: Motivos para levar alunos a museus.

Motivos	Percentual
Possibilidade de relacionar a visita aos conteúdos curriculares	90%
Oportunizar aos alunos novas experiências	39%
Oportunizar experiências de aprendizagem	30%
Fomentar o interesse e a motivação	18%
Propiciar mudança de ambiente e de rotina	17%
Promover a aprendizagem ao longo da vida	13%
Proporcionar ao estudante uma experiência prazerosa	11%
Satisfazer as expectativas da escola	3%

Fonte: Com base em Kisiel (2005)

Tabela 2: O que é uma visita bem sucedida.



Considerações	Percentual
Se divertem e falam empolgados sobre a experiência no museu	61%
Adquirem novos conhecimentos	41%
Relacionam o que viram no museu com o que estão aprendendo na escola	23%
Ficam motivados e interessados em aprender mais	17%
Se concentram e se comportam durante toda a visita	17%
Procuram discutir e questionar sobre os assuntos abordados	8%
Participam da visita conforme o previsto sem nenhum incidente	5%

Fonte: Com base em Kisiel (2005)

Retomando os aspectos positivos do Projeto Escola e Museu, outro benefício possibilitado é a formação docente em serviço. Carvalho (2016) relata que pesquisas desenvolvidas por profissionais de museus ressaltam o quanto a educação não formal está ausente dos currículos docentes de qualquer área. Desse modo, as visitas possibilitadas pela Extensividade da SME/RJ oportunizam aos professores uma inserção nesses espaços e o questionamento do que é realizado com os alunos, e até mesmo um repensar da prática docente a partir das experiências, despertando o desejo de buscar mais trocas entre a educação formal e os espaços culturais, proporcionando uma formação mais integral dos seus alunos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após análise da proposta do Projeto, do acompanhamento de vinte e seis visitas realizadas pelas escolas aos museus e centros culturais participantes e das entrevistas realizadas com vinte docentes, buscou-se verificar se a proposta possibilitava uma formação cultural de qualidade, a partir do conceito de formação proposto por Gadamer e Dewey, voltada para a sensibilização estética, de modo crítico, na qual o aluno pudesse entender melhor a si mesmo e estabelecer novas relações com o mundo que o cerca.

O encontro com as obras de arte as interpelações propostas seriam, nessa perspectiva, uma oportunidade de construir novas aprendizagens éticas, estéticas e acadêmicas. Nesse processo, as experiências passadas são ativadas e reelaboradas a partir das experiências vivenciadas no momento das atividades propostas pelos sete equipamentos culturais. Dessa forma, pode-se concluir que o Projeto Escola e Museu configura-se uma política de formação cultural de qualidade e, ainda que tenha limitações, os alunos foram sensibilizados esteticamente através de ações que estimulavam a auto compreensão e o desenvolvimento de novas perspectivas sobre a realidade.

Ademais, foi possível constatar que o Projeto Escola e Museu é uma ação voltada para a equidade; amplia a formação cultural dos alunos; estimula a audiência espontânea;



incita a aprendizagem prazerosa; não enfatiza a escolarização museal e promove a formação docente em serviço.

Por outro lado, o Projeto também apresenta aspectos que precisam ser melhorados e que foram apontados nos relatos dos docentes, tais como: o atendimento restrito aos alunos do 8º ano; número reduzido de escolas participantes; concentração dos equipamentos culturais na zona sul e no centro da cidade; problemas relacionados ao transporte e ao deslocamento; o tempo aligeirado para o circuito ser realizado.

Ao longo do trabalho de campo e em vários trechos das avaliações foi possível perceber o encantamento dos alunos com os equipamentos culturais, com as descobertas de novas áreas da cidade, com a possibilidade de viverem novas experiências. Mais uma vez fica evidente que, para os alunos que estudam na rede pública de ensino, a escola faz diferença no acesso aos equipamentos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALL, Stephen J.; BOWE, Richard. Subject departments and the “implementation” of National Curriculum policy: an overview of the issues. *Journal of Curriculum Studies*, London, v. 24, n. 2, p. 97-115, 1992.

CARVALHO, Cristina. *Quando a escola vai ao museu*. 1a. ed. São Paulo: Papyrus, 223p, 2016.

CAZELLI, Sibeles; COIMBRA, Carlos Alberto Quadros. Proposta para a avaliação da prática pedagógica de professores. *Ensino Em Re-Vista*, Uberlândia, v. 20, n.1, p.133-148, jan./jun. 2013.

COIMBRA, Carlos Alberto Quadros; CAZELLI, Sibeles; FALCÃO, Douglas; VALENTE, Maria Esther. Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em Projetos de divulgação. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan./mar., n. 188, p. 113-124, 2012.

KISIEL, James. Understanding Elementary Teacher Motivations for Science Fieldtrip. *Science Education*, 89, pp. 936-955, 2005.

PEREIRA, Júnia Sales; SIMAN, Lana Mara de Castro; COSTA, Carina Martins; NASCIMENTO, Silvania Sousa de. *Escola e Museu Diálogos e Práticas*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/Cefor, 2007.



SOARES, José Francisco & DELGADO, Victor Maia Senna. Medidas das desigualdades de aprendizado entre estudantes de ensino fundamental. *Est. Aval. Educ.*, São Paulo, v. 27, n. 66, p. 754-780, set./dez. 2016.



PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL: DO SONHO À POLÍTICA PÚBLICA

Maria Angélica dos Santos¹

Angelene Lazzareti²

Juliana Vieira Costa³

RESUMO: O tema deste artigo é o Programa de Alfabetização Audiovisual, projeto que, há dez anos, desenvolve ações nas áreas do audiovisual e da educação para estudantes e professores das redes públicas de ensino de Porto Alegre e região. Os principais eixos do Programa serão contextualizados em diálogo com questões atreladas à Lei 13.006/14, que integra o conjunto de diretrizes e bases para a educação, ao determinar a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais, por, no mínimo, duas horas mensais como componente curricular complementar das escolas da rede básica de ensino do Brasil. A partir dessa discussão, a reflexão objetiva apontar alguns dos caminhos percorridos pelo Programa de Alfabetização Audiovisual no trabalho sobre o aprimoramento e a consolidação do vínculo entre cinema, educação e escola pública.

PALAVRAS-CHAVE: Programa de Alfabetização Audiovisual, Democratização do audiovisual, Política Cultural, Cinema e Educação; Audiovisual na Escola.

O PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL

1 Maria Angélica dos Santos é graduada em Sociologia e Especialista em Projetos Sociais e Culturais pela UFRGS. Trabalha na Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura, onde desenvolveu o projeto Olho da Rua, aproximando o cinema de adolescentes com alto grau de vulnerabilidade social. É fundadora e coordenadora adjunta do Programa de Alfabetização Audiovisual e membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e da Coordenação da Rede Kino – Rede Latino-Americana de Cinema, Educação e Audiovisual. E-mail: mariaangelicarsantos@gmail.com.

2 Angelene Lazzareti possui graduação em Artes pela FURB e é Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. É produtora cultural, artista e pesquisadora dos espaços intersticiais entre os temas arte, filosofia e corpo; e cinema e educação; escuta e palavra. Possui experiência na concepção e produção de ações e eventos nas áreas da educação e cultura, tendo trabalhado na produção de ações realizadas por instituições como SESC/SC, FURB, UFRGS, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, e Programa de Alfabetização Audiovisual. Atualmente é produtora cultural do Programa de Alfabetização Audiovisual. E-mail: angilazzareti@gmail.com.

3 Juliana Vieira Costa Juliana Costa é Mestre em Educação e graduada em Artes Visuais pela UFRGS, é pesquisadora da área do cinema e educação, crítica de cinema e fundadora do projeto Academia das Musas, que trabalha sobre obras de diretoras mulheres de diferentes décadas e países. Foi produtora no Museu do trabalho e atuou na equipe de coordenação do Projeto Educativo da 8º Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Atualmente é produtora cultural do Programa de Alfabetização Audiovisual e Coordenadora da Rede Kino- Rede Latino-Americana de Cinema, Educação e Audiovisual pela região Sul do Brasil. E-mail: juvieiracosta01@gmail.com.



O Programa de Alfabetização Audiovisual é um conjunto de ações realizadas através da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em parceria com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e financiamento do Governo Federal, com objetivo de qualificar a presença do audiovisual nas escolas públicas de ensino básico de Porto Alegre e região metropolitana. O projeto que reúne em sua equipe pesquisadores, produtores culturais, cineastas, programadores, educadores audiovisuais, críticos de arte, professores e estudantes, iniciou formalmente suas atividades em 2008, fundamentado na democratização do audiovisual e na intersecção entre educação e produção cultural. Das políticas públicas geradoras do Programa de Alfabetização Audiovisual, a Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia (CCVF) da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (SMC) já aportava experiência acumulada em ações de acesso à exibição e produção audiovisual voltadas ao público infanto-juvenil, como o *Divercine - Festival Internacional de Cine para Niños e Jovenes*⁴, e ao público em situação de vulnerabilidade social, como o *Olho da Rua*⁵, entre outros. Da parte da Secretaria Municipal de Educação (SMED) igualmente já existia uma relação vinculada a projetos culturais. Em 2007 a Secretaria Municipal de Educação buscou, através do grupo Aportagens Educativas, o espaço físico institucional para a realização da *I Mostra Estudantil de Vídeos Documentários e de Narrativas Fotográficas*, que aconteceu na Sala PF Gastal e reiterou a aproximação das Secretarias da Cultura e de Educação de Porto Alegre, nas áreas do cinema e da educação. Assim, a SMED (através da assessora Andréia Todeschini Merlo) e a Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia (por meio da articulação de Maria Angélica dos Santos) consolidaram a ação conjunta da educação e do audiovisual, o resultou no Programa de Alfabetização Audiovisual.

Dessa forma, a proposta pedagógica de garantir visibilidade e espaço para reflexão e aprimoramento das atividades culturais realizadas nas escolas, especialmente aquelas ligadas à imagem (fotografia e vídeo), também foi propulsora da estruturação do Programa. A exibição de filmes na sala de cinema era e continua sendo uma ação necessária para o público escolar, o que estimulou a iniciativa da primeira atividade oficial do Programa de Alfabetização Audiovisual: a realização do *I Festival Escolar de Cinema Brasileiro*, que, em 2008, abriu para um público entusiasmado de estudantes e professoras, a Sala de Cinema P. F. Gastal – importante espaço cultural da cidade que permaneceu ativo durante 16 anos sob administração da CCVF/SMC.

A sede do Programa de Alfabetização Audiovisual desde sua fundação esteve vinculada à Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia/SMC, que nos seus primeiros

4 Parceria firmada entre a CCVF/SMC e o Divercine, ação realizada pela Cinemateca Uruguia com coordenação de Ricardo Casas.

5 Projeto articulado pela cineasta Ana Luiza Azevedo e a CCVF/SMC, por meio de Maria Angélica dos Santos, que objetivava a inclusão e a visibilidade social.



anos localizou-se na Usina do Gasômetro, histórico espaço multicultural que abrigou algumas coordenações ligadas à Secretaria Municipal da Cultura. Atualmente, o projeto está sediado na Cinemateca Capitólio, espaço administrado pela CCVF, que tem como função principal a preservação, o armazenamento e a difusão da memória do cinema e do audiovisual do Rio Grande do Sul.

A continuidade e a consolidação do programa são estruturadas de forma interinstitucional: o financiamento é concedido pelo Governo Federal, os primeiros anos do projeto foram subsidiados pelo MEC/Programa Mais Educação, e, atualmente, pelo MINC; e as ações são idealizadas e efetivadas através da parceria entre a Prefeitura de Porto Alegre e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul por meio da Faculdade de Educação/FACED.

Ao longo dos dez anos de trajetória cerca de 700 professores e 80.000 estudantes das redes de ensino de Porto Alegre e região já foram contemplados com ações do projeto, durante as quais muitas questões foram reformuladas sobre as possibilidades de relação entre cinema e escola pública. A metodologia do projeto, que foi desenhada a partir dos pressupostos *conhecer, refletir e fazer*, transpôs-se no contexto da linguagem audiovisual para *acessar, refletir e produzir*.

Como principal ação de acesso, o Programa promove anualmente o Festival Escolar de Cinema, propiciando o encontro dos estudantes da Rede Pública de Ensino com o cinema em condições qualificadas de exibição, ampliando o repertório dos participantes a partir de uma programação qualificada, que disponibiliza o acesso a diversos títulos de rara oferta em circuitos comerciais. Inicialmente o Festival estruturava sua programação exclusivamente com filmes nacionais, e, ao longo dos anos, também foi abrangendo a exibição de títulos estrangeiros pouco acessíveis ao público em geral. As sessões, que acontecem ao longo de cinco semanas, costumam acontecer em várias salas de cinema da cidade, estimulando que os estudantes conheçam espaços culturais e salas de cinema de rua, outro fator importante é o transporte escolar, quase sempre disponibilizado pelo projeto. A ação atende estudantes desde Ensino Infantil até Educação de Jovens e Adultos, com programação pensada a partir das especificidades de cada faixa etária. Além da atenção ao estudante, a ação oferece sessões preparatórias para professores, nas quais os educadores tem a oportunidade de assistir aos filmes do Festival antes de seus alunos junto a um cineasta ou pesquisador da área, que fomenta a reflexão sobre o filme e sobre as possibilidades de desdobramento do mesmo na sala de aula.

A principal atividade do eixo de produção são Oficinas de Introdução à Realização Audiovisual, nas quais os estudantes produzem suas próprias peças audiovisuais, com a orientação de cineastas e educadores que trabalham sobre as questões técnicas e estéticas da linguagem. A oportunidade de experienciar a produção audiovisual, considerando as etapas de criação, manipulação de equipamentos, funções específicas, concepção de



roteiros, experimentação de linguagens, gêneros e estilos, modos de filmagem, montagem das peças, resolução de desafios, e trabalho em equipe, possibilitam a transformação da relação dos estudantes junto às inúmeras peças audiovisuais que fazem parte de seus cotidianos: tornam-se espectadores ativos e críticos.

A maior parte das oficinas acontece em ambiente escolar e como forma de desdobramento das produções realizadas é promovida a *Mostra Olhares da Escola*, ação que dá visibilidade aos trabalhos produzidos dentro das escolas ao longo do ano. Nesse evento, os estudantes tem a oportunidade de assistir os seus filmes projetados na sala de cinema, podendo compartilhar essas experiências com seus pares e com outras escolas. As sessões contam com a contribuição de profissionais da área do cinema e da educação que assistem e comentam os filmes apresentados, a Mostra promove encontros muito ricos de trocas e, principalmente, de reconhecimento dos estudantes da rede pública de ensino.

No eixo da reflexão, o Programa de Alfabetização Audiovisual promove diversos formatos de atividades de formação docente: seminários internacionais, assessorias pedagógicas com especialistas da área do cinema e educação, workshops com cineastas e críticos, laboratórios de experimentação prática e teórica, cursos de extensão universitária vinculados a Faculdade de Educação da UFRGS e publicação de artigos e de livros como o *Escritos de Alfabetização Audiovisual* (BARBOSA & SANTOS, 2014). A formação continuada de educadores objetiva estimulá-los a refletir sobre a linguagem audiovisual na escola e na sociedade contemporânea, a partir da crença de que é necessário antes trabalhar sobre a educação do olhar do educador, para que seja possível atuar sobre a educação do olhar dos estudantes – a fim de torná-los agentes autônomos e críticos, ao aprimorar suas possibilidades de relação com a linguagem nas camadas estéticas e políticas. A experiência com cinema vivenciada por educadores tem a potencialidade de atravessar a prática docente, podendo interferir nos espaços de relação entre audiovisual e escola. Dessa interação entre cinema e docência surgem pedagogias convergentes com os modos de ser da atualidade tão conectada aos meios e produtos audiovisuais.

PROGRAMA DE ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL E POLÍTICAS PÚBLICAS

A estruturação de políticas públicas voltadas à escola que trabalhem a intersecção entre audiovisual e educação tem ganhado espaço em vários âmbitos. Incluir a alfabetização audiovisual nas estruturas curriculares contribui para a formação de cidadãos críticos sobre os processos de fruição, interpretação, associação, ressignificação e produção de conhecimento, capazes de se situar de forma consciente e autônoma em relação às propriedades e características estruturais da sociedade contemporânea. Atender a essa demanda aproxima a escola do momento presente de modo tangível, ao propiciar a



possibilidade da contextualização de seus formatos e conteúdos em relação aos modos de ser dos sujeitos da atualidade que se reconhecem cotidianamente como produtores e consumidores da linguagem audiovisual. Trata-se de um elemento que faz parte do que somos e de como nos relacionamos com o mundo de forma intrínseca, fato que obriga a escola a rever e a atualizar o sentido de educação trabalhado nela, por ela e através dela.

A escola pública está submetida a um esvaziamento de sentido, a uma suspeita. Suspeita-se da qualidade de sua oferta, da competência profissional de seus professores e de sua eficiência, da adequação de seus princípios a cultura contemporânea. (SIBILIA, apud FRESQUET, 2014 p. 13)

É importante dizer que, em nossa concepção, a cultura audiovisual tem no cinema sua matriz. Nesse sentido, entendemos que, para além dos atravessamentos cotidianos que a linguagem audiovisual desencadeia, consideramos a experiência com cinema como arte, um fenômeno em si, acionando processos de subjetivação específicos nos sujeitos espectadores, sendo igualmente matéria digna de política pública. Segundo a pesquisadora Inês Assunção de Castro Teixeira:

Também não se trata de “escolarizar” o cinema ou “didatizá-lo”. Não estamos e não queremos concebê-lo e restringi-lo a um instrumento ou recurso didático-escolar, tomando-o como uma estratégia de inovação tecnológica na educação e no ensino. Isso seria reduzi-lo por demais. Ao contrario, por si só, porque permite a experiência estética, porque fecunda e expressa dimensões da sensibilidade, das múltiplas linguagens e inventividade humanas, o cinema é importante para a educação e para os educadores por ele mesmo. (TEIXEIRA, 2014 p. 10-11).

Como resposta a necessidade de incluir e qualificar o cinema na escola, as escolas da rede básica de ensino do Brasil possuem em seu conjunto de diretrizes e bases para a educação nacional a Lei 13.006/14 sancionada em 26 de junho de 2014, que determina a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais por, no mínimo, duas horas mensais, como componente curricular complementar. Entretanto, tal Lei não apresenta, ainda, regulamentação que viabilize sua aplicabilidade como, por exemplo, as formas de acesso ao conteúdo audiovisual específico, o trabalho sobre a contextualização e os desdobramentos das experiências das exibições junto aos estudantes, a estrutura física e logística necessária à aplicabilidade da Lei no espaço escolar e, sobretudo, a formação do educador para o trabalho que possa culminar na formação de repertório cinematográfico para estudantes e educadores e na produção de conteúdo audiovisual.

Em relação aos desafios apresentados na proposição da Lei e em suas lacunas de ação, destacamos que o Programa de Alfabetização Audiovisual, desde sua concepção, vêm articulando propostas de inserção e de qualificação do trabalho com cinema e



audiovisual dentro das escolas. A exemplo disso, em outubro de 2014, foi realizado o *II Seminário Internacional de Cinema e Educação: Dentro e Fora da Lei*, com a participação de importantes profissionais da área do Cinema e Educação a nível internacional. Dentre os convidados, María Inés Silva Barraza do Instituto de Comunicação e Imagem do Chile que proferiu fala sobre o desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual nas escolas do Chile e sobre a formação de público para o Cinema. Dentre as falas do evento, a mesa “O conteúdo” tratou sobre a aplicabilidade da Lei 13.006, sobretudo no que tange à produção, ao acesso ao conteúdo audiovisual e a programação específica para o público infantil e infanto-juvenil. Na sessão, coordenada pela educadora audiovisual e cineasta Laura Mansur, estiveram Beth Carmona, presidente da ComKids e da Mídiativa, Luiz Bolognesi, coordenador do Tela Brasil e da Buriti Filmes e Caio Julio Cesaro na ocasião, membro da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que relatou suas experiências junto à Programadora Brasil.

O Seminário agregou cerca de 250 participantes dos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Espírito Santo, Alagoas, São Paulo, Pernambuco e Ceará: educadores, estudantes, produtores culturais, críticos e cineastas interessados em refletir sobre audiovisual e educação. As comunicações foram distribuídas entre os grupos de trabalho: A inserção da linguagem audiovisual no contexto escolar; Alfabetização audiovisual para educadores; Os estudantes: experiências com o audiovisual na escola; Os estudantes: desdobramentos e possibilidades do cinema na escola; A escola no cinema: projetos, festivais e mostras; e Cinema, recepção e diversidade.

Esse encontro plural proporcionou o intercâmbio de experiências na área do cinema e da educação entre diferentes estados do Brasil e Instituições de Ensino e teve como resultante a contribuição mútua sobre o desenvolvimento de diversos trabalhos e investigações na área. As questões relacionadas à efetivação da Lei foram debatidas conjuntamente a partir de diferentes pontos de vista, espaços de saber, funções e expectativas. As experiências e prospecções dos educadores em contato direto com a sala de aula, sobretudo nas redes públicas, foram imprescindíveis para os dimensionamentos reais da proposta presente na Lei.

Além do Seminário citado, o Programa de Alfabetização Audiovisual produz o Mais Cinema, projeto que também trabalha em consonância com a viabilização da Lei. Combinando a exibição de filmes na sala de cinema para estudantes das redes de ensino e a formação docente, o projeto Mais Cinema objetiva aprofundar duas relações que já se estabeleceram no decorrer das edições do Programa: a relação do Programa de Alfabetização Audiovisual com os projetos realizados em sala de aula por professores e alunos, e a relação destes com os filmes exibidos na sala escura, lugar de fruição coletiva e de vivência de cinema. Assim, o Mais Cinema investe na formação dos hábitos de



frequentar as salas e de criar diálogos, entre filmes e sujeitos, tecendo as relações entre a escola, o cinema e a cidade. No lançamento do projeto, foram apresentados dois dos seis ciclos propostos: *Cinema e Direitos Humanos* e *Cinema e Cidades*. As seis sessões do Mais Cinema foram destinadas para grupos de estudantes previamente selecionados e aconteceram na Sala Redenção - Cinema Universitário, no Campus Central da UFRGS. Os encontros para assessoria e acompanhamento de projetos com os professores foram realizadas na Cinemateca Capitólio por especialistas da área.

O Laboratório Vagalume também faz parte das ações do Programa, que dialoga com a Lei ao tratar-se de um espaço de formação docente com ênfase na exibição de filmes, na criação de cine clubes, na ampliação de repertório dos educadores e nas discussões sobre a imagem e o potencial político do cinema na escola. Além dessas iniciativas empreendidas pelo Programa de Alfabetização Audiovisual no intuito de refletir e trabalhar teórica e praticamente sobre a Lei 13.006/14, foi criado, para tratar dos temas relativos a mesma Lei, o GT Cinema nas Escolas, a partir de uma portaria interministerial entre MEC e MINC. O Programa de Alfabetização Audiovisual participa deste Grupo de Trabalho por meio da representação da coordenadora adjunto projeto, Maria Angélica dos Santos.

GT CINEMA NAS ESCOLAS

Em 5 de junho de 2015, o Ministério da Cultura instituiu através da Portaria 42, um grupo de trabalho com objetivo de subsidiar a regulamentação da Lei 13006/14. A composição do GT Cinema nas Escolas foi designada pela Portaria 89 de 18 de setembro de 2015 com representantes, titulares e suplentes do Ministério da Cultura, do Ministério da Educação e da Sociedade Civil. Como pontos centrais, foram relacionadas ações que compreendem a formação, o acesso e o fomento, as quais foram apresentadas ao Conselho Nacional de Educação em 4 de maio de 2016.

A Resolução referente a Lei 13006/14 é fundamental para que um importante componente da produção cultural – o cinema - seja efetivamente incluído na formação integral dos sujeitos. Observa-se que a lei incide em três pontos: **a obrigatoriedade** de exibição de filmes nacionais nas escolas de educação básica, a exibição como **componente curricular complementar** e a sua **integração à proposta pedagógica da escola**.

Consideramos ainda, que a apresentação de uma síntese sobre o caminho que vem sendo percorrido no diálogo entre o cinema e audiovisual e os espaços educativos pode ser útil para a compreensão e embasamento sobre a proposta da Lei. Na sequência, incluímos o extrato dos resultados alcançados pelo GT Cinema nas Escolas, com intuito de contribuir para a formulação da Resolução da Lei.



Conforme já mencionado, entendemos que ambos os conceitos (cinema e audiovisual) sejam usados indistinta e legitimamente em nossos dias, mas, para efeitos da proposta de regulamentação da lei, usaremos aqui o termo *cinema*. Tradicionalmente, associamos cinema a uma experiência audiovisual de projeção de imagens numa sala escura, de aproximadamente duas horas, com boas condições de imagem e som. Essa é apenas uma das possibilidades do cinema que se tornou predominante. Consideraremos ainda o conceito de *Cinema Expandido*, de André Parente, como aquele liberado de determinismos tecnológicos, arquitetônicos, históricos ou estéticos. Podemos considerá-los como um cinema ampliado, que se reinventa multiplicando telas, intensidades, durações e a própria relação dos espectadores com as imagens. Entendemos o *cinema expandido* como um conceito válido para chegar hoje nas salas de aula, nas paredes, nos pátios e nos recreios.

Nesse sentido, entendemos que o dispositivo cinema permite que o sujeito desenvolva suas potencialidades críticas e sensíveis ao lidar com a produção e fruição de imagens em movimento. Em suas diferentes formas, propicia o desenvolvimento da capacidade de narrar, descobrir e inventar o mundo. O cinema na escola permite um trabalho coletivo, não centrado na cultura letrada, que coloca os estudantes diante de desafios éticos e estéticos.

Já o espaço escolar é aqui compreendido como lugar de ampliação do repertório cultural discente e docente, lugar da democratização do conhecimento artístico e da circulação e fruição da cultura brasileira. Entendendo o espaço escolar como a sala de aula, o pátio, os espaços dedicados a educação física, biblioteca, refeitório, cozinha, laboratórios, e o contorno ou perímetro da escola, onde acontece o encontro da comunidade escolar com o bairro – a sala de aula ampliada.

Com esse entendimento da espacialidade escolar, o cinema não precisa ficar restrito a sala de aula ou a espaços específicos da prática da fruição cinematográfica. Pode e deve contaminar as atividades dos recreios, bibliotecas, laboratórios, grêmios estudantis, cozinha, refeitório e todos os demais espaços já citados. Vale destacar que a premissa da Lei, propõe que os alunos assistam, ao menos, duas horas de filmes nacionais por mês, ou seja, o cinema pode transitar por diferentes disciplinas, atividades, comemorações, desde que com projeções no horário obrigatório para garantir que a lei seja cumprida dentro do “tempo escolar”. Isto é, atividades no turno complementar, ou realizadas nos finais de semana para as famílias, são de caráter optativo e nem sempre garantem a presença de todos os estudantes. Cumprindo a lei dentro do tempo escolar garante-se a presença dos estudantes e o tempo remunerado dos docentes.

Com vistas a favorecer a regulamentação da Lei 13.006/2014, o documento concebido pelo *Grupo de Trabalho Cinema nas Escolas*, no qual, como citado anteriormente, trabalha a coordenadora do Programa de Alfabetização Audiovisual, Maria Angélica dos



Santos, é composto por uma série de sugestões de estratégias de ações de curto, médio e longo prazo, distribuídas entre as esferas públicas dos Governos Federal, Estaduais e Municipais, e organizadas em eixos de *Acesso*, *Fomento* e *Formação Docente*.

Apresentaremos abaixo algumas das diretrizes trabalhadas nos encontros do GT. No eixo de *Acesso*, as sugestões dirigidas ao Governo Federal são em sua maioria relacionadas à disponibilização e concessão de conteúdo filmico para as escolas. Propostas como a reativação, fortalecimento e continuidade do projeto *Programadora Brasil*⁶, a criação de um *Acervo Audiovisual Escolar Livre* e de um selo Minc/MEC, que selecionaria um conjunto de filmes a partir de curadoria composta por ambos os ministérios e representantes da sociedade civil, e a criação de um catálogo de filmes disponíveis em DVD, garantindo acesso para escolas que não tenham acesso à internet, são exemplos de iniciativas nesse sentido. Como responsabilidades dos Governos Estaduais e Municipais, por meio das Secretarias de Educação e Cultura, o GT indica encaminhamentos de atuações locais, como: realização de mapeamento de espaços de exibição e a articulação entre escolas, salas de cinema, cinematecas e cineclubes.

São ações propostas ao Governo Federal no eixo de *Fomento*, incentivos à produção e difusão de conteúdo audiovisual voltado ao público escolar, por meio de chamadas públicas e editais de financiamento específicos, e meios logísticos de acesso a esses conteúdos, como a disponibilização de ingressos para filmes nacionais para a comunidade escolar. Às Secretarias de Educação e Cultura propõem-se apoio a redes de mostras e festivais e o oferecimento de condições adequadas de infraestrutura para a produção e a exibição de filmes nas escolas.

No que tange à *Formação Docente*, o GT Cinema na Escola solicita ao Governo Federal a alocação de verbas para a estruturação de dispositivos pedagógicos e metodológicos relacionados à linguagem cinematográfica nos variados espaços e modalidades de formação, como cursos de licenciatura, formações continuadas e técnicas, além de um mapeamento das iniciativas de formação docente na área de cinema e educação em curso no Brasil. Ainda sugere-se a constituição de fórum permanente entre sociedade civil e governo brasileiro referente ao tema “Cinema e Educação” e a implementação de licenciaturas nos Cursos de Cinema reconhecidos pelo MEC no país. De competência das esferas estaduais e municipais são propostas ações voltadas às relações entre Secretarias e escolas, como: pontuação nos regimes de progressão de carreira advinda de formações na área, multiplicação de projetos colaborativos entre escolas, salas de cinema, cinematecas e cineclubes, e oferecimento de formações para

6 A Programadora Brasil é um programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que disponibiliza filmes e vídeos para pontos de exibição, como escolas, universidades, cineclubes e centros culturais, a fim de aproximar o cinema brasileiro do cidadão.



a realização de curadoria e seleção de filmes a serem exibidos em contexto escolar, possibilitando a autonomia docente em relação a programação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Precisamos ter claro que a lei 13.006/14 é resultado de um árduo processo de engajamento de diversos setores comprometidos com o desenvolvimento da educação brasileira e o fomento do mercado audiovisual nacional. O Programa de Alfabetização Audiovisual, assim como muitos projetos que trabalham com cinema e educação, têm praticado, experimentado e refletido sobre a relação entre escola e audiovisual há anos. A lei dialoga com essas múltiplas experiências, daí a sua relevância, a potencialidade de tornar mais ampla uma prática atualmente realizada por alguns projetos no Brasil. Não esperamos que o governo federal resolva a questão com uma mágica legislativa, mas sim com ações vinculadas a políticas públicas comprometidas com incorporação da cultura cinematográfica no cotidiano escolar. A regulamentação e efetivação da Lei 13.006/14 representa um passo decisivo para um projeto de democratização do *acesso, reflexão e produção* do audiovisual no Brasil, questões estruturais do Programa de Alfabetização do Audiovisual.

Torna-se ainda mais urgente tratar a respeito dos processos de democratização envolvendo educação e cultura em um contexto de séria ameaça de retrocesso nas políticas educacionais e culturais no país. Assim como obtivemos avanços, graças ao esforço muitas vezes invisível das boas iniciativas, podemos, no futuro, assistir a recuos impostos por interesses tecnocráticos. Nesse panorama, nós do Programa de Alfabetização Audiovisual, renovamos o compromisso com a defesa de um projeto de escola na qual a intersecção entre o cinema e a educação aconteça de forma crítica, sensível e emancipadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Maria Carmen Silveira; SANTOS, Maria Angélica. (Org.). *Escritos de Alfabetização Audiovisual*. Porto Alegre: Libretos, 2014.

BARBOSA, Maria Carmen Silveira; SANTOS, Maria Angélica. *Anais do II Seminário Internacional de Cinema e Educação: Dentro e fora da lei*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/140481>



BARBOSA, Maria Carmen Silveira; SANTOS, Maria Angélica; LAZZARETI, Angelene. *À luz da Lei*. In FRESQUET, Adriana (org.) *Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas*, Belo Horizonte. Edição: Universo Produções, 2015.

COSTA, Juliana Vieira. *Formas de ver e inventar o mundo: O cinema como experiência estética de identificação e estranhamento*. Trabalho de conclusão de graduação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/114815>

COSTA, Juliana Vieira. *Exibição de filmes em contexto escolar: Entre o Programa de Alfabetização Audiovisual e a sala de aula*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. *Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14*. In FRESQUET, Adriana (org.) *Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas*, Belo Horizonte. Edição: Universo Produções, 2015.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.



A IMPLANTAÇÃO DO MUSEU CIÊNCIA E VIDA EM DUQUE DE CAXIAS/RJ COMO UMA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL PARA BAIXADA FLUMINENSE.

*Mônica Santos Dahmouche*¹

*Simone Pinheiro Pinto*²

*Liliana Coutinho*³

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo abordar o contexto e o processo de implantação do Museu Ciência e Vida em Duque de Caxias como uma política cultural para a Baixada Fluminense. Neste sentido, são analisados os três primeiros anos de atividades do Museu em termos de atividades e de recepção do público cotejados com pesquisas sobre a percepção pública da ciência e de hábitos culturais da população local. Destaca-se, ainda, a importância da parceria intermuseu como estratégia eficaz de implementação de um museu de ciências como política cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Museus de Ciência, Museu Ciência e Vida, Baixada Fluminense, Política Cultural, Política de Ciência&Tecnologia.

A criação de museus e espaços científicos-culturais cresceu significativamente na última década em nosso país. Esse crescimento pode ser observado na última edição do Guia de Centros e Museus de Ciência do Brasil 2015⁴ e no guia de Centros e Museus de Ciência da América Latina e Caribe⁵ que reúne 464 espaços desta natureza, dos quais 268 estão localizados no Brasil. Assistimos ao surgimento do Centro Cultural Catavento⁶, em São Paulo; no Rio de Janeiro, ao Museu Ciência e Vida, na Baixada Fluminense, ao

1 Doutora em Física – Docente da Fundação Centro de Ciência e Educação Superior a Distância – Fundação Cecierj sua atual Vice-Presidente Científica – monicacecierj@gmail.com

2 Doutora em Física – Técnica Acadêmica da Fundação Centro de Ciência e Educação Superior a Distância – Fundação Cecierj - sissipinheiro@gmail.com

3 Graduada em Comunicação Social – Designer da Fundação Centro de Ciência e Educação Superior a Distância – Fundação Cecierj – lilianacout@gmail.com

4 http://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/centrosemuseusdecenciadobrasil2015novaversao.pdf

5 <http://www.redpop.org/wp-content/uploads/2015/06/Guia-America-Latina-PORTUGUES-OK-internet.pdf>

6 <http://www.cataventocultural.org.br/>



Museu do Amanhã⁷, na região portuária da cidade; ao Museu da Ciência, em João Pessoa⁸; ao Espaço do Conhecimento da UFMG⁹, em Belo Horizonte e a tantos outros. Esses espaços vieram na esteira da criação do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus¹⁰, criado em 2009, que iluminou a área, abrindo oportunidades de concepções de novos espaços e editais de fomento para o setor, dinamizando o campo. Em contraponto, ao mesmo tempo em que avançamos na oferta de museus e centros de ciência, testemunhamos ao longo de 2015 o fechamento da Estação Ciência - USP, museu tradicional de referência que fez parte da história da formação de inúmeros professores, uma derrota a despeito das diversas manifestações da comunidade.

No horizonte dos museus de ciência, observamos o acesso à abordagem de fenômenos através de aparatos como, por exemplo, por meio da interação nas conhecidas exposições *hands-on*¹¹, que remontam à década de 1960 com o espaço Exploratorium: The Museum of Science, Arte and Human Perception¹² em São Francisco (EUA), concebido por Frank Oppenhiemer em uma época de grande crescimento da indústria norte-americana. Nessa esteira, diversos museus congêneres surgiram em outros países. Os museus mais recentes têm optado por exposições interativas que dialoguem com a sociedade e com o contexto histórico e cultural do momento, em geral, valendo-se de soluções tecnológicas. Assim, os temas científicos vêm sendo tratados em uma abordagem transdisciplinar, não apenas *hands-on*, interatividade manual, mas também *minds-on*, interatividade mental, e *hearts-on*, interatividade cultural (emoção cultural), conforme aponta Jorge Wagensberg (2005), primeiro diretor científico do museu Cosmo Caixa, em Barcelona, como sendo uma evolução natural dos museus *hands-on*. Nos centros e museus de ciência desse tipo, as atividades oferecidas devem ser multissensoriais, todos os sentidos devem ser aguçados. Segundo o autor, o museu não existe para ensinar, promover o aprendizado e a educação ou para preservação do patrimônio, mas sim para provocar estímulos e aguçar os sentidos a fim de que o jovem, o visitante, possa aprender, formar e informar, não competindo, portanto, com a escola ou com a universidade. Neste artigo, abordamos a inserção do Museu Ciência e Vida em Duque de Caxias, suas estratégias e ações

7 <https://museudoamanha.org.br/>

8 <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/estacaocacobranco/museudaciencia/>

9 <http://www.espacodoconhecimento.org.br/>

10 Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF, 14 de janeiro de 2009.

11 Exposição que conta com diversos equipamentos interativos, o visitante interage manualmente com o equipamento, objeto ou montagem permitindo entender o fenômeno científico envolvido no seu funcionamento. Neste tipo de exposição, o visitante pode experimentar o método científico, como se fosse um cientista durante a visita.

12 <https://www.exploratorium.edu/>



com vista à promoção da cultura como conceito mais alargado, ou seja, na perspectiva antropológica (BOTELHO 2001, RUBIN 2007) através do desenvolvimento de uma relação de proximidade com esse público.

A INSERÇÃO DO MUSEU CIÊNCIA E VIDA EM DUQUE DE CAXIAS

As atividades do Museu Ciência e Vida tiveram início em 2010, no âmbito da Fundação CECIERJ, vinculada à Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, a partir da proposta de seu Secretário¹³ à época, de implementar um programa de ciências que dialogasse com a comunidade local. A demanda foi apresentada à instituição, por ser a Fundação CECIERJ órgão público competente da Secretaria de Ciência e Tecnologia pela Divulgação e Popularização da Ciência.

O Museu Ciência e Vida foi concebido tendo a interatividade como seu conceito fundamental, uma vez que este conceito já fundamentava as atividades da Divulgação Científica da Fundação CECIERJ através de seus primeiros programas como a Praça da Ciência Itinerante (NORBERTO ROCHA 2016) e a Caravana da Ciência¹⁴. Ao longo das décadas de 1990, de 2000 e de 2010, as ações da Divulgação Científica da Fundação CECIERJ podem ser observadas em consonância com as reflexões de Jorge Wagensberg que, ao lado de Jorge Melguizo (MELGUIZO 2013, 2013) foi um dos responsáveis pela transformação da cidade de Medellín através da arte e da cultura. Assim Wagensberg e Melguizo serão os autores que nortearão este artigo por entendermos certa proximidade entre suas reflexões e a realidade do Museu Ciência e Vida em Duque de Caxias.

No âmbito dos museus de ciências, Wagensberg cunhou o conceito de Museologia Total (WAGENSBERG 2006) a partir de sua experiência ao longo dos anos em que esteve à frente do Museu Cosmo Caixa de Barcelona, com a curadoria da exposição de longa duração e da edificação que abriga o mesmo. Destacamos que o Museu Cosmo Caixa é um museu de ciências com intensa visitação escolar e que possui na interatividade multissensorial uma de suas referências. O autor afirma que os museus interativos de ciência são permeados pela questão que se revela como um desafio – como aguçar a curiosidade de seus visitantes, promovendo uma relação de “interatividade mental”, na qual cada visitante tenha o poder de associar um experimento do museu ao seu cotidiano?. Considerando o caráter, ao mesmo tempo, didático e lúdico, esse tipo de museu pretende provocar um olhar diferenciado mediado pelo diálogo, pela conversa. Nessa concepção, Wagensberg define interatividade como uma conversa e, uma vez que o pensamento seja uma conversa consigo mesmo, o experimentar é uma conversa com a natureza (2004,

13 O secretário de Ciência e Tecnologia, a época, era o Sr. Alexandre Cardoso, político com longa trajetória de atuação na Baixada Fluminense, particularmente em Duque de Caxias, tendo sido Prefeito da cidade de 2013 a 2016.

14 Para mais informações, ver: <http://cederj.edu.br/divulgacao/>



2006). Assim, os museus interativos de ciência devem provocar um diálogo com e entre os visitantes, podendo ser criadores de estímulos em prol do conhecimento, além de promotores de reflexão crítica e científica. O objetivo é criar uma diferença entre o antes e o depois da visita, de forma a possibilitar uma nova atitude em seu cotidiano diante de atividades relacionadas com a ciência, como viajar, fazer compras, refletir, ler, escolher suas opções de lazer etc. Ainda segundo Wagensberg (2001), um museu de ciência deve ser um espaço dedicado a criar estímulos a favor do conhecimento e do método científico no visitante, o que pode ser obtido através exposições e de outras atividades que podem ser promovidas, tais como: palestras, debates, seminários, conferências, oficinas etc. Todas essas ações devem contribuir para a promoção e o aperfeiçoamento da opinião dos indivíduos sobre a ciência – ao visitar um museu de ciências espera-se que os visitantes saiam dos museus com mais perguntas do que respostas (WAGENSBERG, 2002b), ou seja, a visita deve estimular mais questionamentos.

Jorge Melguizo foi um dos protagonistas do processo de reconstrução da cidade de Medellín, uma das mais violentas do mundo, a partir da educação e da cultura uma proposta de se pensar os museus e os processos de construção de modelos de gestão cultural e de políticas públicas. Em certa medida, Medellín e Duque de Caxias guardam semelhanças, sobretudo do ponto de vista social, o que justifica a escolha desse autor como referência para o trabalho. Embora tenhamos olhar semelhante para o Museu Ciência e Vida como se teve para as Bibliotecas Parque inauguradas na cidade do Rio de Janeiro, na esteira daquelas implantadas em Medellín, no bojo do processo de reinvenção da cidade, a Baixada Fluminense não foi contemplada com uma biblioteca desse porte. (CORREIA 2016)

Melguizo fez novos apontamentos e direcionamentos para pensarmos o trabalho e as pesquisas de público nos museus na atualidade. O autor sublinha que o trabalho cultural, principalmente nos museus, centrou-se quase sempre em responder a perguntas contrárias: “O que esperamos que aconteça quando alguém entra em um museu? O que oferecemos para aqueles que entram? Como fazer com que mais gente entre?” Muitas das pesquisas de público em museus estiveram centradas no visitante, antes e durante sua visita, contudo, o autor em questão destaca que essas interrogações somente são pertinentes se formos capazes de responder a uma questão bem simples: “O que queremos que aconteça com as pessoas ao saírem de nossos museus?” O autor provoca propõe uma reflexão sobre o que cada pessoa leva consigo ou sente ao sair de uma visita ao museu. Portanto, é possível observar a convergência entre as proposições de ambos os autores quando os visitantes saem do museu e continuam refletindo acerca do que lá encontraram, levando consigo um pouco do museu e dos questionamentos por ele provocados.



O Museu Ciência e Vida vem sendo bem recebido em Duque de Caxias, sendo a visitação espontânea, 60%, mais expressiva que a escolar, 40%. Nos primeiros três anos de funcionamento, a visitação espontânea foi de, aproximadamente, 70%. Essa porcentagem não é usual em museus de ciências com os quais temos parcerias, nos quais a visitação é mais equilibrada. A localização privilegiada, no centro de Duque de Caxias, e a gratuidade contribuem para a explicação dessa proporcionalidade, ao que se acrescenta, ainda, o forte investimento do Museu Ciência e Vida em suas atividades educativas, na abordagem convidativa ao público visitante e o investimento em exposições e ações que buscam abraçar seu público local. Em pesquisa junto aos professores que visitaram o Museu durante seu primeiro ano de atividades, observamos que quantidade considerável de docentes de ensino fundamental e médio descobriu o Museu Ciência e Vida passando em frente a ele, apontando que a localização de fato contribui para a visitação. (PIRES 2015)

O município de Duque de Caxias possui alguns espaços culturais identificados como museus, tais como: Museu Vivo do São Bento, museu de percurso, localizado no bairro de São Bento, vinculado à Secretaria Municipal de Educação; o Museu Histórico do Duque de Caxias e da Taquara, no bairro da Taquara, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura; e o Museu Ciência e Vida, espaço estadual como mencionado anteriormente. Além dos museus, podemos acrescentar como espaços culturais o Instituto Histórico, da Câmara Municipal, e o CEPEMHed – Centro de Pesquisa, Memória e História da Educação de Duque de Caxias e Baixada Fluminense, da Secretaria Municipal de Cultura, a Biblioteca Municipal Governador Leonel Brizola, a Biblioteca Comunitária Solano Trindade e o Teatro Municipal Raul Cortez. Em pesquisa feita no âmbito do Museu Ciência e Vida, observamos que os professores que visitam o museu frequentam também outras 25 instituições localizadas, em sua maioria, na cidade do Rio de Janeiro além de também em Petrópolis (PIRES 2015). A pesquisa da JLeiva Cultura & Esporte, realizada de 11 de abril a 30 de maio de 2014, sobre o hábito cultural da população de Duque de Caxias¹⁵ mostra que, dentre as atividades culturais realizadas durante o tempo livre, a ida a museus corresponde a 18%, sendo os mais jovens os que mostram maior interesse por essa atividade. Por outro lado, 29% da população entrevistada afirma nunca ter ido a museus, sendo apontada a falta de interesse como a maior barreira apontada à visitação de museus. Embora a população não frequente museus com regularidade, a mesma cita o Museu Ciência e Vida como referência na cidade.

A PROGRAMAÇÃO E A VISITAÇÃO

Neste texto abordamos a programação e a visitação dos três primeiros anos de atividade por ter sido a sua fase inicial importante balizador de sua ampliação, inclusive

15 http://www.jleiva.com.br/files/Duque-de-Caxias_apresentacao-final.pdf



em termos de infraestrutura, para o formato atual. O Museu Ciência e Vida foi entregue à população em dois momentos: em julho de 2010, com dois andares para exposições e o planetário; e em maio de 2012, quando toda a infraestrutura do prédio foi amplamente franqueada à visitação com seus quatro pisos de exposições, planetário, auditório, sala da oficinas e área de convivência.

Desde a concepção inicial do Museu Ciência e Vida, o apoio ao professor sempre esteve presente, marcado inclusive em sua missão. Desta forma, o desenvolvimento da programação do Museu teve um olhar especial para esse público, não deixando, todavia de contemplar o público mais amplo. A viabilização de uma programação dinâmica e variada foi possível através de parcerias com outros museus de ciência tanto do Rio de Janeiro como de outros estados, especialmente o Museu da Vida – Fundação Oswaldo Cruz e o Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST.

O primeiro mês de atividade foi marcado pela oferta de exposição interativa e sessões de planetário. A exposição interativa *Vias do Coração*, pertencente ao Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz, iniciou a programação do Museu Ciência e Vida aliada a quatro sessões diárias de planetário. Apesar de a exposição ter permanecido em cartaz apenas um mês, com visitação exclusivamente espontânea em virtude do mês de férias escolares, essa foi a exposição mais visitada do Museu Ciência e Vida, o que, considerando-se o Museu como a novidade da cidade à época e sua localização privilegiada, evidencia, ainda, certa empatia da população local ao tema. Os relatos do público e os registros no livro de assinaturas evidenciam também que as sessões de planetário exercem forte atração sobre o público. Nestes relatos, há declarações que revelam o encantamento em se descobrir um pouco mais sobre o sistema solar e a experiência da primeira visita a um planetário no Museu Ciência e Vida.

Durante os meses seguintes, outras exposições ocuparam o espaço do Museu Ciência e Vida e as sessões de planetário se mantiveram, sendo algumas delas reservadas ao público escolar e, pelo menos, uma sessão diária dedicada ao público espontâneo. Na medida em que novas exposições eram exibidas, agregávamos outras atividades como contação de histórias, sessões de vídeos e outras.

Em 2011, contando com maior receptividade da população, iniciamos um conjunto de atividades destinado especificamente para professores. Foram elaboradas e aplicadas oficinas temáticas, realizadas mensalmente, sempre que possível no segundo sábado do mês, buscando criar uma regularidade para que os professores pudessem ter uma atividade de referência no Museu Ciência e Vida. Nessas ações, buscou-se desenvolver temas relacionados à Ciência que estão retratados na grade curricular do Ensino Fundamental a partir da experiência de sala de aula de membros da equipe do Museu. O objetivo desse conjunto de atividade era proporcionar ao professor uma forma diferenciada e instrumentalizada de tratar conteúdos de ciência de forma lúdica,



dinâmica e interativa. Para tanto, todas as oficinas tinham como finalização um produto, ou seja, um experimento, sempre construído com material de fácil acesso para que o professor pudesse reproduzi-lo em sua sala de aula. Esse conjunto de atividades voltado ao público docente transformou-se em uma programação anual de oficinas cuja abertura era realizada por um pesquisador da área de educação em museu que era convidado para uma roda de conversa no sentido de chamar atenção da importância dos museus para a prática pedagógica do professor e de suas potencialidades. A média de vagas ofertadas aos professores nas oficinas era de 30 participantes para que houvesse uma relação mais próxima entre o profissional que oferecia a oficina (facilitadores) e os professores. Observamos que diversos professores participavam de mais de uma oficina e retornavam ao museu com seus alunos para visitar as exposições e participar de outras atividades.

Em 2012, ocorreu no Rio de Janeiro a conferência Rio+20 cuja temática da sustentabilidade vinha sendo bastante discutida naquele momento, neste contexto, foram desenvolvidas no Museu Ciência e Vida diversas ações voltadas para esse tema. Dentre as ações desenvolvidas podemos destacar a inauguração da exposição *Sustentabilidade – o que é isso?*, o Seminário *Sustentabilidade: Múltiplos Olhares* e a Mostra de Teatro *Sustentabilidade em Cena*, além de atividades correlatas com a Primavera de Museus promovida pelo Ibram.

A exposição, ora em cartaz no Museu Ciência e Vida, aborda de forma interativa o tema em seus diversos desdobramentos, tratando ações que perpassam o nosso cotidiano, tais como o risco de extinção das abelhas, a quantidade de água usada na fabricação do jeans, dentre outros. O visitante é convidado, em um primeiro momento, a entender o significado da palavra sustentabilidade e a aplicá-la nos diversos segmentos da sociedade, em um momento posterior, esse mesmo visitante é sensibilizado para questões planetárias e, por fim, estimulado a se tornar um ser sustentável aplicando os conceitos da exposição em seu cotidiano. A expografia foi concebida consoante com o tema: foram usados painéis confeccionados em tecido de garrafa *pet*, letras em madeira de reflorestamentos e alguns equipamentos interativos que tratavam a transformação de energia que e que integravam o acervo de equipamentos interativos da Divulgação Científica da Fundação CECIERJ. Jogos interativos virtuais foram desenvolvidos para a exposição.

O auditório foi palco do Seminário *Sustentabilidade: múltiplos olhares*, no âmbito das discussões acerca de sustentabilidade, focado em dois temas pujantes na região: água-saneamento e resíduos sólidos. Esses temas foram escolhidos por serem temas prementes para a região, falar de sustentabilidade na Baixada Fluminense implica, necessariamente, discutir o problema dos resíduos sólidos: Como lidar com esses resíduos?, Como armazená-los?, Como implementar a coleta seletiva de forma efetiva?, além de outras questões.



O seminário teve como objetivo apresentar e discutir o tema a partir de diferentes perspectivas, favorecendo, assim, a ideia de que o museu é palco de discussões globais e locais. Para oferecer visões mais plurais acerca da sustentabilidade a partir de temáticas presentes no cotidiano da população, que se complementassem e contribuíssem para a aproximação do público com o museu, foram convidados profissionais de diferentes áreas do conhecimento, a maioria professores das universidades da região. O Seminário ocorreu em novembro de 2012 e teve um público bastante heterogêneo de mais de uma centena de pessoas, dentre as quais, lideranças das comunidades da Baixada Fluminense, catadores de lixo, funcionários da Companhia Estadual de Águas e Esgotos (CEDAE) e outros.

A integração do museu com a comunidade museal passa também pela adesão a eventos promovidos pela Ibram como a Primavera dos Museus. Neste ensejo, a primeira participação do Museu Ciência e Vida nesses eventos ocorreu em 2012 com a palestra *O papel social dos museus* para a 6ª Primavera dos Museus, ministrada pelo professor Mário Chagas. A palestra foi dividida em duas partes, a primeira com a fala do professor Mário Chagas e, em seguida, convidamos três professores, que habitualmente frequentavam o Museu, para darem relatos sobre as modificações provocadas pelo Museu em sua prática pedagógica e na sua vida pessoal. Esse tipo de ação funcionou com um termômetro para o Museu, fornecendo importante retorno em função dos relatos que ouvimos a respeito das visitas, das reações dos alunos, das perspectivas dos professores nas escolas e também do público espontâneo que não era necessariamente professor e que interagiu com os palestrantes.

Outra ação realizada do âmbito da Rio +20 foi a mostra de teatro *Sustentabilidade em Cena*, desenvolvida como estratégia para abordar o tema de forma lúdica no Museu e, ao mesmo tempo, permitindo trabalhar de forma mais próxima dos professores, uma vez que eles contribuíram com o conteúdo da atividade. Inicialmente, a mostra seria composta de diversas encenações, mas, ao final, somente duas foram levadas a cabo. Convidamos os professores para apresentar propostas sobre o tema da sustentabilidade e promovemos discussões a cerca do tema, além de oficinas de teatro. A montagem do roteiro, o texto, os diálogos, a trilha sonora, o figurino e os ensaios, ocorreram na escola, em uma ação coletiva envolvendo toda a turma. A apresentação das duas peças no auditório do Museu foi a culminância do trabalho, tendo sido uma delas desenvolvida por uma turma do ensino fundamental do município de Japeri e a outra por uma turma do ensino médio de Duque de Caxias, reunindo familiares dos alunos e o público espontâneo.

Entendemos que é importante trazer o público para geração de conteúdo ofertado no Museu como forma de promover a apropriação do espaço. No universo amplo do público, os professores constituem um subconjunto abrangente e de mais fácil acesso. Além dessas atividades, continuamos com as exposições, sessões de planetário, oficinas



para professores e demos início a uma nova atividade, desta vez voltada para o público infantil, começamos a desenvolver aos sábados à tarde as oficinas de robótica que tinham como objetivo criar atividades que proporcionassem vivência com tecnologia. No ano seguinte, intensificamos as atividades relacionadas à robótica com a culminância do Primeiro Tornei Juvenil de Robótica ao final do ano.

A visitação do Museu desde os primeiros meses de funcionamento, ao longo dos três primeiros anos foi de em média mais de 50% de visitantes de Duque de Caxias, considerando o público espontâneo e escolar. Em termos de agendamento escolar, observamos que 61% de agendamentos para exposição foi de colégios de Duque de Caxias, seguido de 9% de Belford Roxo e Rio de Janeiro, sendo os demais municípios da Baixada Fluminense menos representados. A visitação média do museu é da ordem de 3.000 visitantes por mês. O agendamento de sessões de planetário possui distribuição bastante semelhante em termos de município. Ao agendar a visita, por telefone, em geral a solicitação é para o grupo de atividades exposição-sessão de planetário. Nos primeiros anos de atividade, o museu foi visitado tipicamente por público espontâneo, 65% de público espontâneo contra 35% de público escolar. No primeiro momento, observamos que o agendamento escolar era mais significativo para escolas públicas, 67%, do que para privadas 33%. A localização privilegiada do Museu se apresenta como resposta à dificuldade de transporte para as escolas trazerem suas turmas, ainda assim, atendemos a públicos de localidades distantes que encontram no Museu Ciência e Vida uma programação importante na formação de seus alunos e professores. Nos primeiros anos de operação vimos a preponderância de escolas privadas. Apesar de o Museu Ciência e Vida estar bem próximo de alguns bairros do Rio de Janeiro, como Vigário Geral, Parada de Lucas, Irajá, Cordovil, Braz de Pina e tantos outros, as escolas desses bairros não podem visitar o Museu Ciência e Vida com o transporte da prefeitura do Rio de Janeiro já que ele encontra-se em outro município. Esse é um dos fatores que explica a baixa adesão da população do Rio de Janeiro, visto que essa é uma parcela da população com maior capital cultural. (CAZELLI 2005) Diversas tentativas de dispor de transporte próprio para os alunos foram realizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após alguns anos observando a receptividade do público para o Museu Ciência e Vida, compreendemos que sua implantação em Duque de Caxias foi adequada. A recepção do público espontâneo nos surpreendeu, pois observando as informações de público de museus parceiros, esperávamos que a principal adesão ao Museu fosse escolar. Conforme apontado ao longo do texto, acreditamos que sua localização privilegiada seja um fator importante para esse efeito, aliada à programação, à gratuidade, à contundência do trabalho desenvolvido pelo setor educativo e às ações que implementamos como



forma de estimular que o público se aproprie do Museu Ciência e Vida. Mesmo que ao longo dos dois primeiros anos de atividade, a infraestrutura ainda carecesse de melhorias, conforme apontamentos e cobranças de nosso público em nosso livro de assinaturas, este mesmo público esteve presente ao longo dos anos, participando ativamente das atividades desenvolvidas em nosso espaço. Esses aspectos ficam evidentes na pesquisa realizada junto aos professores. (PIRES 2015)

Além dos aspectos já abordados ao pensarmos na implantação do Museu Ciência e Vida não podemos deixar de pensar no contexto da Baixada Fluminense e considerar os dados da pesquisa *Percepção pública da ciência e tecnologia no Brasil*¹⁶, realizada pelo MCTIC, que demonstram que o interesse por ciência e tecnologia por parte da população brasileira vem crescendo e apontam para a concentração de Museus nos grandes centros urbanos. Quando questionados sobre a baixa visitação desses espaços, a resposta é muito mais relacionada com a falta de acesso (31%) do que com a falta de interesse (14%). A pesquisa demonstra, ainda, que a falta de interesse em ciência e tecnologia está relacionada com a falta de entendimento de conceitos (37%), em geral as pessoas não se interessam por aquilo que não compreendem. Além disso, a pesquisa mostra ainda que a TV é o meio mais usado pela população para se informar sobre questões de ciência e tecnologia, mas o uso da internet e das redes sociais para essa finalidade vem crescendo ano a ano. No entanto, os museus e centros de ciência ainda não são utilizados como fontes de informação para C&T. Aliada à pesquisa citada, devemos considerar também a pesquisa de Frequência de Práticas Culturais¹⁷ realizada pelo IPEA em 2010 que indica que 68% dos brasileiros jamais esteve em um Museu ou centro cultural. A mesma pesquisa afirma que 4,2% dos brasileiros vão mensalmente a museus ou centros culturais. A pesquisa sobre os hábitos culturais do caxiense nos proporciona um olhar complementar a esses dados gerais. 18% das 340 pessoas entrevistadas com mais de 12 anos declarou ter ido a museu ao longo de 2013, desse subconjunto 37% disse ter alto interesse pela atividade, o que indica que há um potencial de prática de visitação a museus ainda não atendido na região. Inferimos então, que há uma lacuna que pode ser preenchida pelo Museu Ciência e Vida.

Para além da relação com o público, refletido em visitação, o Museu tem o importante papel de formador, na medida em que a presença da mediação humana, opção discricionária desde o início das atividades, requer captação e formação desses mediadores. Esse mediador é formado no Museu através de capacitações com os curadores das exposições e especialistas para outras atividades, tornando-os multiplicadores dos ativos culturais produzidos no museu.

16 <http://percepcaocti.cgee.org.br/>

17 http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/SIPS/101117_sips_cultura_apresentacao.pdf



Embora tenhamos observada uma boa adesão da população ao Museu, ainda não se nota transformações evidentes, seja no público espontâneo ou no público escolar, que guardem relação com o Museu. Seria muita pretensão esperarmos esse efeito? Segundo Calabre “não existe relação direta de causa e efeito no campo da ação cultural, o que torna complexa a avaliação” (CALABRE 2007). Trazendo esse olhar para o micro cosmos do Museu Ciência e Vida é necessário um tempo mais longo para que sejam gerados resultados visíveis e, sobretudo, continuar com a oferta de atividades e ampliar o alcance das mesmas, considerando que a população declara se interessar pela visita a museus. Cotejando a pesquisa de hábitos culturais com a pesquisa de percepção pública da ciência, observamos que o Museu Ciência e Vida tem um papel social importante junto à população local. Embora hoje o Museu permaneça em atividade, o aclave constante que ele vinha galgando foi descontinuado por poços criados pela crise que econômica e política que assola nosso país há alguns anos, mas isso é assunto para um próximo estudo.

Neste sentido, a oferta de diversas atividades, que gera uma programação bastante diversificada, somente parece possível através das parcerias que firmamos com outros museus e instituições, permitindo ao Museu Ciência e Vida se afirmar enquanto políticas pública, científica e cultural em sua relação com a população de Duque de Caxias. Somos imensamente gratos aos nossos museus parceiros e ao incansável esforço e dedicação da Equipe do Museu Ciência e Vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil : balanço & perspectivas, In: RUBIN, A. A. C. BARBALHO A. A. (Org.) Políticas culturais no brasil. Salvador 2007. p. 87-108 Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ufba/138> Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

CAZELLI, S. CIÊNCIA, CULTURA, MUSEUS, JOVENS E ESCOLAS. QUAIS AS RELAÇÕES? (Tese de doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. 260p.

CORREIA, Ana Maria Amorim. POTÊNCIA E EXCLUSÃO: PENSANDO A POLÍTICA CULTURAL DA VIZINHA DO REI. In: Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Organizadores: Lia Calabre... [et al.] – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. (P.222-231)



MELGUIZO, J. O que deveria acontecer na saída de um museu? Museus, culturas e sociedades. In: Resumo da Guia Geral da 23ª conferência do Conselho Internacional de Museus (ICOM), 2013. 55p.

MELGUIZO, J. Parques-Biblioteca de Medellín: da engenharia à jardinagem cultural. In: Anais do Seminário Internacional Cultura e Transformação Urbana / Serviço Social do Comércio. São Paulo: SESC SP, p.27-32, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Pires/Desktop/Anais_do_Seminario_Internacional_Cultura_e_Transformacao_Urbana.pdf.>.

PIRES, A. M. G. EXPECTATIVAS E VIVÊNCIAS DOS PROFESSORES AO VISITAREM O MUSEU CIÊNCIA E VIDA. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – PPG PMUS, UNIRIO, Rio de Janeiro.

NORBERTO ROCHA, J. DAHMOUCHE, M. S. e JACOBINA M. P., Mast e Cecierj- duas décadas de parceria em divulgação científica. In Mast Colloquia, Rio de Janeiro 2016, vol. 14 p. 255-291

RUBIN, A. A. C. Políticas culturais no Brasil : tristes tradições , enormes desafios. In: RUBIN, A. A. C. BARBALHO A. A. (Org.) Políticas culturais no brasil. Salvador 2007. p. 11-36 Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ufba/138> Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

WAGENSBERG, Jorge – NA PELE DO CIENTISTA – entrevista à Simone Mateo na Revista Pesquisa FAPESP – Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/10/01/na-pele-do-cientista/> Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

WAGENSBERG, Jorge. COSMOCAIXA, EL MUSEO TOTAL POR CONVERSACIÓN ENTRE ARQUITECTOS Y MUSEÓLOGOS. Barcelona: Sacyr, SAU, 2006.

WAGENSBERG, Jorge. O museu “total”, uma ferramenta para a mudança social: 4º Congresso Mundial de Centros de Ciência, Rio de Janeiro, 2005. Texto Provocativo por Jorge Wagensberg. Disponível em <http://www.museudavida.fiocruz.br/4scwc/Texto%20Provocativo%20-%20Jorge%20Wagensberg.pdf>

WAGENSBERG, J. A Favor del Conocimiento Científico (Los Nuevos Museos). In: Anais Seminário Internacional de Implantação de Centros e Museus de Ciências, 2002, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 – a.

WAGENSBERG, J. Principios fundamentales de la museologia científica moderna. In: Anais Seminário Internacional de Implantação de Centros e Museus de Ciências, 2002, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 – b.





Mesa X
Sistemas
de cultura

POTÊNCIAS E DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NO RECÔNCAVO DA BAHIA¹

Laura Bezerra²

Érika de Freitas dos Santos³

Helio José Viana Ramos Filho⁴

Luiza Santos⁵

RESUMO: O artigo aborda os sucessos e entraves na implementação de Sistemas Municipais de Cultura no Recôncavo da Bahia e apresenta os resultados parciais da pesquisa desenvolvida, com estudantes vinculados ao PIBIC, com o objetivo de ampliar a compreensão das políticas culturais sob uma perspectiva local e refletir sobre as articulações entre as políticas federais, estaduais e municipais.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; políticas municipais; participação; Sistema Nacional de Cultura; Recôncavo da Bahia.

INTRODUÇÃO: UM NOVO MODELO DE GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA

Observa-se, no Brasil, grandes fragilidades na esfera da organização da cultura e, tradicionalmente, a gestão pública é conduzida de forma pontual e assistemática. Frequentemente, encontra-se a promoção de eventos – muitas vezes de grande porte e conectados com a promoção do turismo – ou o fomento, através de leis de incentivo praticamente como substitutos de políticas culturais.

À precária institucionalização do campo correspondem orçamentos insuficientes; falta de pessoal (e de capacitação); descontinuidade das ações; ausência de planejamento e de ações pensadas a médio e longo prazos; carência de monitoramento das medidas

1 O artigo apresenta resultados parciais da pesquisa desenvolvida com três estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT), através do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica.

2 Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

3 Estudante do BICULT/UFRB. Bolsista PIBIC de Iniciação Científica.

4 Estudante do BICULT/UFRB. Voluntário PIBIC de Iniciação Científica.

5 Estudante do BICULT/UFRB. Voluntário PIBIC de Iniciação Científica.



implementadas; pequena participação da sociedade nos processos de construção das políticas públicas do setor.

Apesar da Constituição Federal de 1988, no seu Art. 215, assegurar que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”, entre 1985 e 2002 os governos caminharam no sentido contrário ao que está escrito no texto da Carta Magna, com uma forte retração do Estado no campo da cultura (BEZERRA; PITOMBO, 2016).

Somente a partir de 2003, com o forte deslocamento nas políticas culturais ocorrido na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, é que as determinações constitucionais passaram a orientar as ações do Governo Federal no campo da cultura, seja no que se refere à legitimidade de atuação do poder público, seja no que diz respeito à utilização de um conceito ampliado de cultura, mais adequado à ideia dos direitos culturais como princípio norteador de políticas públicas. Central, neste processo, foram os esforços no sentido de fortalecer a institucionalidade cultural, em especial a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que propõe um novo modelo de gestão pública da cultura, de forma a romper com práticas tradicionais como o autoritarismo na formulação e gestão das políticas, a centralização de recursos, a falta de planejamento e a recorrente descontinuidade político-administrativa, e propõe substituí-las por práticas democráticas, descentralizadas e colaborativas, resultantes da pactuação entre o poder público e a sociedade civil.

O SNC decorre, de acordo com o jurista Francisco Humberto Cunha Filho (2009, p. 3369), da “própria configuração do federalismo cooperativista adotado por nossa Constituição” e terminou por materializar-se na Carta Magna, quando a Emenda Constitucional nº 71 acrescentou o artigo 216 à Constituição Federal instituindo o SNC, em 2012. Desde então, o processo de construção do Sistema avançou, mesmo que de forma irregular. Até o presente momento, é grande adesão dos entes federados⁶, entretanto, há um longo caminho a ser percorrido, até que ele se transforme em uma política consolidada em todos os âmbitos federativos: disputas políticas impediram, até o presente momento, a regulamentação da EC 71, a necessária ampliação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura não se deu e a tão esperada descentralização, com os repasses Fundo a Fundo, não aconteceu.

Considerando o “município como um local privilegiado, que propicia um maior conhecimento do processo de gestão pública da cultura” (CALABRE, 2009, p. 84), o objetivo da pesquisa foi uma coleta de dados sistemática sobre as políticas culturais locais e a análise do processo de implementação do SNC em municípios do Recôncavo da

6 Relatório do MinC indica 2553 municípios, de todos os estados, com o processo de adesão finalizado até janeiro de 2018. Cf. <http://www.cultura.gov.br/documents/1099729/1466221/2018.01.24-+Planilha+Geral.compressed.pdf/6090d77c-f388-43f3-90e2-0300b3690248>. Acesso em: fev. 2018.



Bahia. O projeto é desenvolvido com estudantes de Iniciação Científica e as abordagens da *policy analysis* constituem o eixo conceitual a embasar nossa investigação, articulando os conteúdos concretos de uma política cultural (*policy*) com as interferências dos processos de negociação e as disputas de poder no campo simbólico (*politics*) e da dimensão institucional (*polity*) nos programas e projetos. Após revisão de literatura e debates, construímos o seguinte percurso metodológico: a) coleta de documentos sobre as políticas culturais nos municípios em questão: leis, decretos, portarias, etc.; b) prospecção de pessoas-chave no processo de construção dos sistemas municipais de cultura; c) elaboração de questionário para realização de entrevistas semiestruturadas; d) análise das articulações entre as políticas municipais, estaduais e federais. Foram nossas questões guias: Qual o lugar da cultura nas administrações municipais do Recôncavo? Qual o resultado do processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura para os municípios em tela?

A CONSTRUÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NO RECÔNCAVO DA BAHIA

Após uma visão geral sobre o SNC no Recôncavo, aprofundamos a investigação em três municípios, que estão em diferentes estágios de adesão ao SNC. Coleta de dados e entrevistas foram feitas por estudantes oriundos das próprias cidades pesquisadas.

Quando iniciamos o projeto, a cidade de Muritiba⁷ não estava vinculada ao Sistema, apesar de ter criado um Conselho Municipal de Cultura em 2006 e nosso interesse era entender o porquê da interrupção do processo de construção de seu Sistema Municipal de Cultura. Foi uma pesquisa difícil, os gestores públicos não tinham disponibilidade para entrevistas; o Conselho estava desativado e seus documentos, perdidos. Em 2013, houve uma tentativa de retomada do processo, que, entretanto, não vingou. A administração que assumiu em 2017 vinculou-se ao Programa Municípios Culturais⁸, do Governo do Estado da Bahia, e deu início ao processo de adesão, com tentativas de reativar o Conselho Municipal de Cultura e a realização de “escutas culturais”, como estratégia de mobilização e preparação para a elaboração do Plano de Cultura. A Lei 1080, de 23 de novembro de 2017, instituiu o Sistema Municipal de Cultura.

7 Muritiba tem 28.899 habitantes, segundo o Censo 2010. De acordo com o IBGE/Cidades, “Em 2015, o salário médio mensal era de 1.6 salários mínimos. A proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 8.3%. [...] Considerando domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, tinha 46.4% da população nessas condições”. Cf. <<https://cidades.ibge.gov.br>>.

8 Mais sobre o Programa Municípios Culturais em <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=132/>>. Acesso em dez. 2017.



O segundo município, Saubara, estava em um estágio intermediário.⁹ O Conselho, “um órgão colegiado de planejamento, orientação e coordenação das atividades artístico-culturais do município” foi instituído através da Lei 084/2007, que previa em sua composição não apenas membros da sociedade civil organizada, como também por “representantes das etnias existentes no Município, com reconhecida atuação na área da cultura”. Um ano após a criação do Fundo de Cultura (Lei (Lei 012/2009), a Lei 028/2010 instituiu o Sistema Municipal de Cultura, “com a finalidade de estimular o desenvolvimento municipal com o pleno exercício dos direitos culturais, promovendo a economia da cultura e o aprimoramento artístico-cultura.” (SAUBARA, 2010, Art. 1º).

Análogo ao que vivenciamos em Muritiba, o Conselho estava desativado e o processo de adesão ao SNC foi interrompido; os gestores responsáveis pelas leis supra-citadas não tinham disponibilidade para entrevistas. Também aqui, a nova administração, que assumiu em 2017, retomou as atividades relativas ao SMC, e deu início a um levantamento das manifestações artístico-culturais que deverá nortear a elaboração do Plano de Cultura.

AVANÇOS E DIFICULDADES NA CONSTRUÇÃO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO

Em 2014, o Conselho Estadual de Cultura da Bahia lançou uma nota parabenizando a cidade de Santo Amaro, como “destaque no cumprimento das exigências do SNC”.¹⁰ Esta é a coroação de um processo, formalmente iniciado em 2009, com a publicação da Lei 1791/2009, que criou o Conselho Municipal de Cultura da cidade, e que teve seguimento com a Lei 1832/2010, que dispôs sobre o Sistema Municipal de Cultura e o Decreto 356/2010, regulamentando o funcionamento do Fundo Municipal de Cultura.

No decorrer de cinco anos, a comunidade cultural da cidade passou por um processo de mobilização inédito e, em maio de 2014, foi assinada a Lei 1969/2014, que aprovou o Plano Municipal de Cultura para o decênio 2014-2024.

Antes de trazermos algumas considerações sobre os resultados desse processo para a organização da cultura no município, é necessário contextualizarmos o processo dentro das políticas culturais baianas.

9 Saubara possui 11.201 habitantes, segundo o Censo 2010. De acordo com o IBGE/Cidades, “Em 2015, o salário médio mensal era de 1.6 salários mínimos e a proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 9.6%. Considerando domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, tinha 51.3% da população nessas condições.”

10 Santo Amaro tem uma população de 57.800, segundo o Censo 2010. De acordo com o IBGE/Cidades, “Em 2015, o salário médio mensal era de 1.7 salários mínimos. A proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 11.6%. [...] Considerando domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, tinha 48.8% da população nessas condições.”



Em 2007, Jaques Wagner, do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu o Governo da Bahia, trazendo mudanças. Merece destaque, no contexto desse artigo, a criação de uma secretaria específica para a Cultura e a nomeação, para a pasta, de Márcio Meirelles (2007-2010) e Albino Rubim (2011-2014), que propuseram uma série de deslocamentos na política cultural no estado. Este foi o início de uma “transformação profunda no modelo de gestão pública da cultura local” (CALABRE, in: RUBIM, 2016, p. 18), com a implementação de ações estruturantes, entre as quais destacamos a criação do Sistema Estadual de Cultura¹¹; a reformulação do Conselho Estadual de Cultura; alterações na política de fomento; a elaboração de uma política de Formação e Qualificação em Cultura; além de medidas para a democratização e, especialmente, para a descentralização das políticas culturais estaduais, que, até então, praticamente se reduziam à capital. Segundo Lia Calabre (idem) o “diferencial da experiência da Bahia no processo de interiorização das políticas culturais se deve [...] a uma ação complexa, a elaboração de uma efetiva política pública de cultura estruturada e ancorada em ações diversas...”, como a criação dos cargos de Representante Territorial da Cultura (RTCs)¹²; as Caravanas Culturais; a inserção da territorialização como um dos critérios para seleção em editais; a criação de editais específicos para o interior, como o “Territórios Culturais”¹³. Coerente com a visão sistêmica por ela defendida, a Secult-Ba buscou construir articulações tanto com as políticas federais quanto municipais. A realização de 358 conferências municipais de cultura na Bahia no ano de 2013 e a grande delegação levada para a Conferência Nacional de Cultura neste ano, demonstra o êxito das ações empreendidas.¹⁴

É nesse contexto que deve ser visto o processo de organização da cultura em Santo Amaro, quando, em 2009, assumiu um prefeito do PT, que buscou um alinhamento com a política cultural estadual e federal. Numa confluência feliz, este foi o momento em que o Governo do Estado dava início à implementação do Sistema Estadual de Cultura e fechava uma parceria com a Universidade Federal da Bahia para assessoramento técnico

11 Através da Lei 12.365/2011, Lei Orgânica da Cultura da Bahia. Cf. <<http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Lei12365de30112011LeiOrganicadaCultura.pdf>>.

12 Segundo o Art. 30 da Lei Orgânica, os RTCs têm a função de “[...]articular os segmentos culturais entre os municípios, conforme o modelo de regionalização adotado” e ser o “braço” da Secult-BA nos 27 Territórios de Identidade. Cf. <<https://territoriosculturaisbahia.wordpress.com/representantes/>>. Acesso em: set. 2016.

13 Segundo o site da Secult-Ba, o edital Territórios Culturais tem “como principal objetivo apoiar propostas de cooperação e intercâmbio culturais entre os municípios de um mesmo Território de Identidade, sendo exigida a participação de, no mínimo, três municípios.” (<<https://territoriosculturaisbahia.wordpress.com>>).

14 Cf. <http://www.cultura.gov.br/banner-1/-/asset_publisher/G5fqgiDe7rqz/content/conferencia-de-cultura-na-bahia/10883>. Acesso em: set. 2016.



a 100 municípios baianos, inclusive com a publicação da cartilha “O que é Sistema Municipal de Cultura?”.

Não encontramos informações sobre a primeira conferência municipal de cultura de Santo Amaro, realizada em 2007, mas, durante a segunda, em 2009, foram criadas o Conselho e a Secretaria de Cultura e Turismo.

O Conselho Municipal de Cultura de Santo Amaro, instituído através da Lei 1791/2009, possui 16 membros: os oito representantes dos poder público são indicados pelo prefeito, enquanto os da sociedade civil – representando as áreas Artes Visuais & Artesanato; Literatura; Patrimônio Material; Patrimônio Imaterial; Teatro e Dança; Filarmônicas, Bandas Marciais e Fanfarras; Políticas Culturais; Música – são eleitos a cada dois anos. A mesa diretora tem mandato de um ano. Trata-se de um conselho consultivo ao qual cabe “estudar e propor à Administração Municipal a política cultural do Município, bem como o Plano Anual e a sua execução...” (Art. 2º, I). Trata-se de um conselho ativo, mesmo que diversas reuniões tenham sido suspensas por falta de quorum.¹⁵ O Conselho, desde seus inícios, sublinhou a necessidade de construção de um Plano Municipal de Cultura

Seis meses após a criação do Conselho, foi sancionada a Lei 1832/2010, que cria o Sistema Municipal. A lei segue o “modelo operativo” disponibilizado na cartilha “O que é Sistema Municipal de Cultura?”¹⁶, do Governo do Estado e o apoio dos Representantes Territoriais foi encarado, pelos gestores e conselheiros entrevistados, como essencial no processo de construção do SMC de Santo Amaro.

Sob a coordenação do Conselho de Cultura – considerando as demandas apresentadas nas conferências municipais de cultura de 2009, 2011 e 2013 – , foi elaborado um Plano de Cultura que apresenta os objetivos, ações, diretrizes e estratégias que deveriam nortear as políticas culturais municipais de Santo Amaro, no decênio 2014-2024, dentro dos seguintes eixos temáticos: 1) Cultura e Cidadania; 2) Cultura, Diversidade, Patrimônio e Memória; 3) Cultura e Educação; 4) Patrimônio Cultural: Produção, Fruição e Desenvolvimento; 5) Financiamento da Cultura. Trata-se de um documento extenso, que, entretanto, reserva apenas dez (de 106) páginas para o que deveria configurar o eixo central do documento: seus objetivos, ações, diretrizes e estratégias. As inconsistências encontradas espelham dificuldades em lidar com o pensamento sistêmico e com a interdependência entre esferas, momentos e elementos

15 O Regimento prevê a exoneração de faltantes, mas isso não costuma ser feito. Segundo o Capítulo II, Art. 2º, § 5º do **Regimento Interno do Conselho, a exoneração deve acontecer no caso de falta de três reuniões consecutivas ou cinco intercaladas no período de um ano.**

16 Algumas inconsistências percebidas nos textos da lei (por exemplo, no Art. 3, que versa sobre entes constituintes do SMC) indicam a necessidade de acompanhamento técnico mais intenso, a fim de evitar uma mera reprodução das minutas, disponibilizadas para facilitar a elaboração dos documentos legais.



distintos. O Plano não define metas, o que dificulta o controle social sobre sua execução e, ao buscarmos o que do Plano foi executado nos seus três primeiros anos de vigência, concluímos que seus resultados práticos foram, até então, reduzidos. Em entrevista, o ex-presidente do Conselho, reconhece a situação e aponta para a urgência em elaborar metas e um plano de ação, o que entretanto não aparece como uma das ações prioritárias da atual presidência do Conselho.

Enquanto documento de planejamento e gestão, o Plano deveria trazer às políticas culturais municipais maior “estabilidade institucional” (SANTO AMARO, 2014, p. 11) e transparência (idem, p. 26), e, assim, contribuir para o desenvolvimento cultural do município. Isso, entretanto, não impediu que o prefeito, ao perder as eleições de 2016, exonerasse o Secretário e todos os funcionários não estáveis (que compunham a maioria da Secretaria de Cultura). Por sua vez, a atual gestão da Secretaria de Cultura e Turismo, que assumiu em 2017, colocou o turismo como seu carro-chefe, sem demonstrar interesse, pelo menos em seu primeiro ano, em dar continuidade ao processo de construção de uma política pública de cultura que tem como fundamento a participação e o controle social.

Cabe, nesse contexto, questionamento sobre as alterações provocadas pelo processo de criação do SNC na gestão municipal da cultura e seus os resultados concretos para a cultura local. Um sistema de indicadores precisa, ainda, ser construído de forma a permitir uma avaliação mais precisa, contudo a pesquisa já aponta para a permanência de orçamentos diminutos, número reduzido de funcionários efetivos e, principalmente, da centralidade dos grandes eventos na atuação do poder público municipal no campo da cultura. Eventos que são, muitas vezes, coordenados diretamente pelo Gabinete do Prefeito, com decisões tomadas sem consulta ao Conselho ou mesmo à equipe da Secretaria. Desta forma, grandes eventos, como a Festa de Nossa Senhora da Purificação, continuam absorvendo a maior parte dos recursos disponíveis, utilizados para a contratação de artistas de grande visibilidade midiática, em detrimento de investimentos continuados em ações sistêmicas e estruturantes voltadas para as culturas locais.

Por outro lado, o processo de criação do SMC estimulou uma maior organização da sociedade civil e ampliou as articulações entre os agentes culturais locais e a administração pública. Participaram da última eleição do conselho aproximadamente mil votantes, de diversos setores artístico-culturais, o que indica que a mobilização social vem se ampliando. Cabe, ainda, salientar que o Conselho Municipal de Cultura de Santo Amaro possui diversos representantes advindos dos segmentos populares.



CONSIDERAÇÕES PARCIAIS: DESAFIOS NA CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO DE GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA

O resultado principal da pesquisa foi a sistematização de informações sobre as políticas culturais nos municípios de Muritiba, Santo Amaro e Saubara, com levantamento de dados sobre seus Sistemas Municipais de Cultura (existência de legislação específica; existência de Conselho, Plano e Fundo Municipal de Cultura; funcionamento do Conselho; realização de Conferências e Consultas Públicas etc), assim como a digitalização da documentação referente a este processo.

Como dito, há um longo caminho a ser percorrido, até o Sistema transformar-se em uma política consolidada nos diversos âmbitos federativos. Nossa pesquisa, ainda inconclusa, aponta para um quadro eivado de contradições. Mesmo percebendo e valorizando os avanços na implementação do Sistema Nacional de Cultura, observamos que a cultura continua sendo tratada como área não prioritária nas prefeituras do Recôncavo da Bahia; que eventos e ações pontuais ainda estão ocupam o lugar de políticas de médio e longo prazos; que a falta de planejamento e a descontinuidade das ações precisam ser superadas; que a perda de informações e de documentação nos momentos de transição administrativa é um problema gravíssimo, que revela o quanto os interesses pessoais ainda se sobrepõem aos interesses públicos; e, conseqüentemente, que o controle social precisa ser reforçado.

Há oito anos, um documento do Ministério da Cultura apontava para a “inexistência de cultura sistêmica e da precariedade institucional da cultura nos três níveis de governo” (MINC, 2010, p. 14) como dificuldades basilares na construção do SNC. Entendemos que esses dois fatores são, realmente, importantes para o entendimento das dificuldades que emergiram no processo, ao lado de um terceiro aspecto, que acrescentamos aqui: o autoritarismo que permeia a sociedade brasileira, no geral, e as políticas culturais em específico. A “democratização dos processos decisórios com participação e controle social”, décimo princípio do SNC, é um dos elementos centrais para a consolidação do Sistema e representa uma mudança dos paradigmas vigentes, com todas as dificuldades que lhe são inerentes.

À criação de conselhos com efetiva participação popular, ou seja, que acolhem também segmentos tradicionalmente excluídos (grupos étnicos sub-representados politicamente, pessoas de baixa-renda, com pouco letramento, residentes fora dos centros urbanos), precisa corresponder a consolidação de novas práticas. Isso torna essencial um trabalho permanente de capacitação de seus membros, seja para ampará-los na superação das subalternidades estabelecidas e naturalizadas, seja para habilitá-los ao trabalho nas teias da burocracia, seja para fortalecer o comprometimento com a representação e a representatividade.



O fortalecimento da institucionalidade cultural passa necessariamente pela construção de um sistema de informações e indicadores que permita monitorar e avaliar os resultados das ações empreendidas, trazendo maior racionalidade para as políticas de cultura na esfera municipal. Entendemos que esses dados são não somente importantes para a implementação de políticas mais eficazes, mas são, também, essenciais para a construção de relações mais horizontais entre sociedade civil e poderes públicos.

A proposta de um modelo de gestão compartilhada e democrática para a cultura vai de encontro tanto à falta de tradições democráticas no Brasil, quanto à “precariedade institucional” no campo da cultura e, nesse contexto, dois instrumentos de gestão previstos no SNC, mas não obrigatórios, o Programa de Formação e o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), precisam ser fortalecidos. Na medida em que percebemos que a implementação de políticas públicas não está desvinculada das questões políticas e das dinâmicas sociais, consideramos que, atualmente, mais do que o estímulo à adesão ao SNC, faz-se necessário investir na sua consolidação, que passa pela a qualificação de seus agentes e processos.

A implementação de políticas públicas é algo recente e, no Brasil, tomou impulso na segunda do século XX, após a Assembleia Constituinte. O entendimento das políticas culturais como parte integrante das políticas públicas é mais recente ainda e só veio a se fortalecer com a mudança de paradigmas ocorrida quando da passagem de Gilberto Gil no MinC. Processos de institucionalização são complexos e lentos, o SNC precisa de tempo-hábil para alcançar maturidade institucional, se desenvolver e consolidar. As articulações entre MinC, secretarias estaduais de cultura e universidades, as diversas iniciativas de acompanhamento e assessoramento técnico aos sistemas estaduais e municipais (e seus ajustes) foram e são contributos importantes e devem ser continuados e ampliados.

Ainda que a prometida descentralização dos recursos não tenha acontecido, gerando frustração e descrédito; ainda que os planos de cultura vigentes não tenham trazido, na medida esperada, mais estabilidade e transparência nas políticas culturais; ainda que os conselhos nem sempre tenham o protagonismo pretendido na formulação e no controle das ações no campo da cultura, observamos que diversos municípios do Recôncavo da Bahia continuam investindo na construção de seus sistemas municipais. Com todas as limitações que apontamos, ao olharmos para esta região, entendemos que o primeiro grande ganho a ser apontado com a criação do SNC foi a mobilização e organização da sociedade civil em torno das pautas da político-culturais, com o início da democratização dos processos decisórios: a sociedade civil entendeu que, mesmo que o Brasil não tenha uma tradição participativa, ela pode e deve contribuir com as políticas públicas de cultura, indicando seus caminhos. Quando os direitos culturais formam a base das políticas, o exercício da cidadania é essencial. Em pauta agora está o objetivo do Plano Nacional de



Cultura, “consolidar processos de consulta e participação da sociedade na formulação das políticas culturais”, algo essencial para consolidar a proposta de gestão compartilhada e democrática e o estabelecimento de procedimentos republicanos no campo da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Org.). **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013.

BEZERRA, Laura; PITOMBO, Mariella. Políticas Culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade. In: VLADI, Nadja (Org.). **Olhares Interdisciplinares: Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas**. Cruz das Almas-BA: Ed. UFRB, 2016, p. 171-192.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah (Orgs.). **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo : Itáu Cultural, 2017. ^[11]_{SEP} [recurso eletrônico]

CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: reflexões e ações**. São Paulo / Rio de Janeiro: Itáu Cultural / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

COSTA, Rodrigo Vieira. **Federalismo e organização sistêmica da cultura: o Sistema Nacional de Cultura como garantia da efetivação dos direitos culturais**. Fortaleza: UF, 2012. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional). Centro de Ciências Jurídicas. Universidade de Fortaleza, 2012.

CUNHA FILHO, Francisco. Contributo à arquitetura jurídico-política do Sistema Nacional de Cultura -SNC. In: CONPEDI. (Org.). **Anais do Encontro Nacional do CONPEDI**. Florianópolis: Boiteux, 2009, p. 3369-3389.

FREY, Klaus. Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática das políticas públicas no Brasil. IPEA. **Planejamento e políticas públicas - PPP**, n. 21, p. 211-259, 2000.

IBGE. **Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros 2014**. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2014/>>. Acesso: jul. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Sistema Nacional de Cultura**. Documento básico. Brasília: MINC, 2010.

MURITIBA-BA. **Lei nº 1080/2017**, que dispõe sobre a criação do Sistema Municipal de Cultura. Muritiba, 2017.



RUBIM, Albino. **Políticas Culturais na Bahia Contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2014

_____. (Org.). **Cultura e Políticas Culturais na Bahia**. Itajaí (SC): Casa Aberta, 2016.

SANTO AMARO-BA. **Lei nº 1969/2014**, que aprova o Plano Municipal de Cultura no decênio 2014-2024. Santo Amaro, 2014.

_____. **Lei nº 1832/2010**, que dispõe sobre a criação do Sistema Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2010.

_____. **Decreto nº 356/2010**, que aprova o Regulamento do Fundo Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2010.

_____. **Lei nº 1791/2009**, que dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura. Santo Amaro, 2009.

SAUBARA-BA. **Lei nº 028/2010**, que dispõe sobre a criação do Sistema Municipal de Cultura. Saubara, 2010.

_____. **Lei nº 012/2009**, que dispõe sobre a criação do Fundo Municipal de Cultura. Saubara, 2009.

_____. **Lei nº 084/2007**, que dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura. Saubara, 2007.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. **Panorama dos Sistemas Municipais de Cultura da Bahia - 2015**. Salvador: SECULT-Ba /SUDECULT/DTC, 2016.

_____. **Coleção Política e Gestão Culturais**. Salvador: SECULT-Ba, 2013.

_____. **O que é Sistema Municipal de Cultura?** Salvador: SECULT-Ba, 2009.



ANÁLISE COMPARATIVA DA DESCENTRALIZAÇÃO DE RECURSOS NO SNC, SUS e SUAS

*Tony Gigliotti Bezerra*¹

RESUMO: Este artigo consiste em um estudo comparativo de três sistemas nacionais setoriais de políticas públicas: o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Sistema Único de Saúde (SUS) e o Sistema Único de Assistência Social (SUAS). Enfatizam-se os mecanismos e critérios de descentralização de recursos para estados, Distrito Federal e municípios. Dessa forma, busca-se comparar como a questão federativa é tratada em cada um dos sistemas estudados. São apresentados quadros comparativos acompanhados de comentários explicativos. São comparados também os critérios de repasses fundo a fundo. A pesquisa constatou que existem semelhanças e diferenças na forma como cada sistema trata a questão federativa. No que se refere ao montante financeiro, o SUS se destaca como o sistema melhor estruturado, enquanto o SNC conta com pouquíssimos recursos.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema Nacional de Cultura, políticas públicas, critérios de repasses de recursos, financiamento da cultura, descentralização de recursos.

Este artigo aborda, por meio de um estudo comparativo, três sistemas nacionais setoriais de políticas públicas: SUS, SUAS e SNC. Trata-se do resultado da pesquisa realizada pelo autor no âmbito do mestrado acadêmico do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. O referido programa é conduzido pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (IHAC-UFBA).

Analisa-se os mecanismos e critérios de descentralização de recursos para estados, Distrito Federal e municípios. É importante lembrar que os critérios de partilha de recursos são um aspecto fundamental da análise das políticas públicas, tendo em vista que, subjacentes a eles, está a visão de mundo daqueles que as idealizam e também daqueles que as implementam e avaliam. A ausência de critérios, por outro lado, faz com

¹ Coordenador de Institucionalização e Fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, na Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional (SADI) do Ministério da Cultura. Mestre em Cultura e Sociedade e Especialista em Gestão Cultural pelo IHAC-UFBA. E-mail: tonygb2@hotmail.com



que as políticas públicas fiquem à mercê do clientelismo e do favorecimento político-partidário.

No que se refere à metodologia, são estudadas as normas que constituem o arcabouço legal das respectivas políticas públicas, com destaque para as leis de criação do SUS e do SUAS, que regulamentam as relações federativas em cada um dos sistemas. Além disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os gestores por meio do Sistema Eletrônico do Serviço de Informações ao Cidadão (e-SIC).

Para se compreender o processo de descentralização de recursos, foi criada uma taxonomia de critérios de financiamento. Os mecanismos de descentralização foram classificados quanto ao seu potencial para reduzir desigualdades sociais e regionais. Eles foram divididos em critério de igualdade formal, de igualdade material e critério meritocrático, conforme Tabela 1.

Tabela 1 - Taxonomia dos critérios de partilha de recursos

	Critério da Igualdade formal	Critério da igualdade material	Critério meritocrático
Tipo de tratamento aos entes federados	Trata igualmente os desiguais	Trata igualmente os iguais e desigualmente os desiguais, na medida das suas desigualdades.	Premia igualmente os desiguais.
Foco do atendimento	Distribui recursos de maneira igualitária.	Distribui recursos de maneira equânime, ou seja, dá mais a quem precisa de mais.	Distribui mais a quem produziu ou se esforçou mais.
Parâmetros de distribuição	Distribui de acordo com critérios que reforçam uma dada situação, como por exemplo a quantidade de equipamentos existentes ou o porte populacional do estado ou município.	Distribui de acordo com critérios e índices econômicos, sociais, culturais e ambientais, visando compensar e reverter desigualdades estruturais, inclusive com a adoção de cotas afirmativas.	Distribui de acordo com o mérito de cada um, desconsiderando as desigualdades estruturais.
Exemplos de programas e linhas de crédito que o utilizaram como principal critério	Piso da atenção básica do SUS, que utiliza o critério populacional; FUNDEB, com critério de quantidade de estudantes matriculados.	No SUAS, programas que priorizam a implantação de CRAS nos municípios que ainda não o possuem. No MinC, o Edital Amazônia Cultural.	Política de isenção fiscal (Lei Rouanet); Índice de Gestão Descentralizado do SUAS (IGD-SUAS).

Fonte: BEZERRA, 2014.



Dentro deste modelo analítico de classificação dos parâmetros de partilha, os critérios de igualdade formal e o meritocrático, muitas vezes, tendem a aprofundar as desigualdades estruturais. É preciso haver um equilíbrio muito fino entre as três categorias de critérios, enfatizando-se o da igualdade material, para que os entes federados tenham, ao mesmo tempo, capacidade para superar as desigualdades e incentivos para a gestão eficiente dos recursos.²

Neste artigo, os três sistemas são analisados comparativamente, apresentando-se as tabelas e gráficos³ criados a partir da sistematização das informações levantadas na pesquisa. As tabelas abordam os critérios de admissão nos sistemas, os critérios de partilha de recursos, as relações federativas, a tipificação de serviços, os fundos públicos, os orçamentos de cada uma das áreas, entre outros. Para a análise dos critérios, lança-se mão da taxonomia apresentada na Tabela 1.

A Tabela 2 apresenta os critérios de admissão para que os entes federados sejam considerados aptos a receberem recursos via sistema. No caso do SNC, não há certeza sobre a definição desses critérios, tendo em vista que a sua lei de regulamentação ainda não foi aprovada. Contudo, a partir da Emenda Constitucional nº 71/2012, que insere o SNC na Carta Magna, e também a partir do documento-base do SNC e do Guia de Orientações para os Municípios, é possível fazer algumas inferências a respeito dos critérios de admissão no sistema.

Tabela 2 - Critérios de admissão nos sistemas

	SUS	SUAS	SNC
Órgão gestor	Sim	Sim	Sim
Conselho paritário	Sim	Sim	Sim
Conferência	Sim	Sim	Sim
Plano	Sim	Sim	Sim
Fundo	Sim	Sim	Sim
Contrapartida de recursos	Sim	Sim	Sim
Relatório de gestão	Sim	Sim	Sim
Comissão de elaboração de plano de carreira	Sim	Não	Não
Lei específica de criação do sistema	Não	Não	Sim

Fonte: Elaborado pelo autor utilizando dados da Lei nº 8.142/1990 (SUS); Lei nº 8.742/1993 (SUAS); Art. 216-A da CF; Documento-base do SNC e Guia de Orientações para os municípios (SNC).

2 Ao se estabelecer os critérios, deve-se considerar também o risco moral (“moral hazard”), que se refere à possibilidade de um ente federado mudar o seu comportamento com o único objetivo de se inserir em faixas que permitam ampliar o recebimento de recursos, desvirtuando o funcionamento do sistema.

3 Todas as tabelas e gráficos apresentados neste artigo são de elaboração própria.



Por meio da Tabela 2, pode-se observar que sete desses elementos são citados em todos sistemas em análise: órgão gestor, conselho paritário, conferência, plano, fundo, contrapartida de recursos e relatório de gestão. Esses elementos constituem o perfil básico de um sistema municipal, distrital ou estadual nas três áreas de políticas públicas. No caso dos estados, exige-se também a criação das comissões intergestores bipartites (CIB's).

A compreensão a respeito da formatação de cada um desses elementos, contudo, pode variar de sistema para sistema e de município para município. No que se refere ao órgão gestor, por exemplo, existe um debate a respeito da exigência de uma secretaria exclusiva de cultura ou da possibilidade de ela estar em conjunto com outra política. Neste caso, poderia se formar uma secretaria de cultura, esporte, lazer e turismo, por exemplo, como existem em muitos municípios brasileiros. Atualmente existe o entendimento, no MinC, de que a secretaria de cultura pode estar em conjunto com outra política, desde que haja uma unidade que cuide especificamente da área cultural, seja ela um departamento, uma divisão, uma subsecretaria, uma diretoria, uma coordenação, etc. No que se refere à paridade dos conselhos, também há diferentes nuances entre os sistemas. Enquanto para o conselho de saúde se preconiza a paridade entre os representantes de usuários e os representantes do governo e dos profissionais, no conselho de políticas culturais a paridade é entre os membros do poder público e da sociedade civil.

O único elemento presente no texto legal do SUS e que não aparece nos outros sistemas é a Comissão de elaboração de plano de carreira. Vale dizer que o plano de carreira é de fundamental importância para que os profissionais executores da política sejam valorizados e bem remunerados. A Tabela 2 evidencia também que o SNC é o único dos sistemas estudados a exigir uma lei específica de criação do sistema estadual, municipal ou distrital. Ou seja, para o SNC, não basta ter criado os componentes básicos em leis esparsas, é necessário também aprovar uma lei de fundação do sistema, que estabeleça as conexões e interações entre os componentes. Essa exigência é firmada no parágrafo quarto do artigo 216-A da Constituição Federal.

No que se refere ao modelo de adesão dos entes federados, identifica-se importantes diferenças entre os sistemas. No SUS e no SUAS, considera-se que os entes federados estão automaticamente integrados ao sistema por força do texto legal. Para contar com o repasse de recursos, no entanto, o ente federado deve comprovar a existência de alguns componentes, o que se convencionou chamar de critérios de habilitação ou admissão. Ou seja, o ente só envia a documentação quando já tiver criado os componentes. No caso do SNC, o ente federado celebra acordo de cooperação federativa com o MinC e, a partir daí, elabora plano de trabalho para implementação dos componentes do sistema (conselho, plano, fundo, órgão gestor e conferência) (BEZERRA, 2014).



O órgão responsável pela análise da documentação também é diferente. No caso do SUAS, o município envia a documentação para a Secretaria Estadual de Assistência Social, que realiza a análise processual e emissão de parecer técnico. As Comissões Intergestoras Bipartites (CIBs), de âmbito estadual, procedem à habilitação do município e enviam cópia para a Secretaria Técnica da Comissão Intergestores Tripartite (CIT), de âmbito federal. No caso do SUS, os estados também faziam a análise documental dos Termos de Compromisso de Gestão (TCG's). Após a homologação pela CIB, o estado enviava o ofício para homologação da CIT e publicação de portaria por parte do Ministério da Saúde. Esse modelo reforça o papel do estado na institucionalização do sistema e é uma forma de descentralizar a gestão. No caso do SNC, no entanto, todo o trabalho de análise processual é realizado pelo Ministério da Cultura.

O critério utilizado para a admissão, nos três sistemas, é o meritocrático: só são habilitados para receberem recursos os entes federados que criam o chamado “CPF”, ou seja, conselho, plano e fundo, entre outros elementos. A ideia subjacente a esse critério é que todos os entes federados que se esforçarem conseguirão criar e manter em funcionamento o “CPF”, o que nem sempre é verdade. Muitas vezes, um município pequeno não tem condições de manter a estrutura proposta para um sistema municipal, e não é necessariamente por má vontade dos gestores, mas em função das contingências que se lhe apresentam, tais como a falta de escolaridade, crises hídricas e demográficas, dificuldades econômicas e políticas, etc.

A Tabela 3 traz os principais critérios de partilha de recursos, classificados de acordo com a taxonomia apresentada na Tabela 1. Os dados foram extraídos, no caso do SUS e do SUAS, dos textos legais e NOB's de cada um dos sistemas. No caso do SNC, como ainda não foi aprovada a lei de regulamentação, foi utilizado o texto-base e o Guia de Orientações para os Municípios. Vale destacar que existem outros critérios além dos apresentados na tabela, sendo que esses foram selecionados por terem sido apresentados com destaque no texto legal e outros documentos pesquisados. Para cada um dos programas de políticas em tela podem ser criados critérios específicos, a depender do público-alvo e das peculiaridades de cada área.



Tabela 3 – Principais critérios de partilha de recursos nos sistemas

Critério	Taxonomia	Sistema
Perfil demográfico da região	IM/IF	SUS/SUAS/SNC
Perfil Epidemiológico da população a ser coberta	IM	SUS
Características da rede de saúde na área	M/IF/IM	SUS
Desempenho técnico, econ. e fin. no período anterior	M	SUS
Níveis de participação do setor saúde nos orçamentos	M	SUS
Previsão do plano quinquenal de investimentos na rede	M/IM	SUS
Ressarcimento ao atend. prestado às outras esferas de gov.	M	SUS
População	IF	SUAS
Renda per capita ¹	IM	SUAS
Mortalidade infantil	IM	SUAS
Concentração de renda	IM	SUAS
Proporção de população vulnerável	IM	SUAS
Taxa de vulnerabilidade social	IM	SUAS
Taxa de incidência de trabalho infantil e exploração sexual	IM	SUAS
Índice de Gestão Descentralizada do SUAS (IGD-SUAS)	M	SUAS
Índice de Gestão Municipal em Cultura (IGMC)	M	SNC
Índice de Desenvolvimento das Políticas Culturais	IF/IM/M	SNC

Fontes: Elaborado pelo autor utilizando os seguintes dados: SUS - Lei nº 8.080/1990, art. 35; SUAS - Lei nº 8.742/1993, art. 18, NOB SUAS 2005, p. 56; SNC - Art. 216-A da CF; Documento-base do SNC e Guia de Orientações para os municípios – Perguntas e Respostas (SNC). Legenda da Taxonomia: IF - Critério de Igualdade Formal; IM - Critério de Igualdade Material; M - Critério Meritocrático

O perfil demográfico da região aparece como o critério mais citado. Ele pode ser considerado um critério de igualdade formal ou de igualdade material, a depender da forma como é aplicado. Vale lembrar que a demografia é uma área da ciência geográfica que estuda a dinâmica populacional, abrangendo uma série de indicadores tais como população, taxa de natalidade, fecundidade, expectativa de vida, mortalidade, migração, etc. Quando esse critério é aplicado considerando-se apenas a população, pode ser entendido como um critério de igualdade formal, tendo em vista que “trata igualmente os desiguais”. Entretanto, quando se leva em consideração outros aspectos demográficos, como a renda per capita, e busca-se reduzir as desigualdades estruturais, esse critério está mais relacionado à igualdade material.

Na Lei do SUS, são citados também critérios relacionados especificamente à área da saúde, tais como perfil epidemiológico da população a ser coberta e características da rede de saúde na área. No caso do perfil epidemiológico, fica implícito que se repassará mais recursos para as regiões mais afetadas por doenças infecciosas, remetendo-se à ideia de igualdade material. No que se refere às características da rede de saúde, podem



ser aplicados diferentes tipos de critérios. Os demais critérios apresentados na lei do SUS parecem estar ligados à questão meritocrática, tendo em vista que buscam premiar os entes federados de acordo com os seus desempenhos.

O SUAS apresenta, de maneira bastante notável, critérios de igualdade material. Por ser a área de assistência social mais ligada ao suporte às populações desamparadas, seus critérios de descentralização de recursos enfatizam a redução das iniquidades enquanto diretriz norteadora. O Índice de Gestão Descentralizada do SUAS, por outro lado, pretende incentivar a adoção de práticas acuradas de gestão da assistência social, sobretudo no nível municipal.

No que se refere aos critérios partilha de recursos no SNC, é importante salientar que ainda não há tal definição por parte do Ministério da Cultura. O texto-base do sistema propõe a criação de um Índice de Desenvolvimento das Políticas Culturais, mas não detalha os indicadores que serão utilizados para compor esse índice. A depender da forma como for aplicado, pode enfatizar a meritocracia ou a igualdade. O Índice de Gestão Municipal em Cultura, por sua vez, parece estar ligado ao mérito que cada município teria em criar os componentes da gestão pública em cultura. Os critérios utilizados no primeiro edital de fortalecimento do SNC são excessivamente subjetivos, o que dificulta o seu uso em um processo mais amplo de distribuição de recursos no caso de implantação dos repasses fundo a fundo.

O ideal é que os gestores possam calibrar os três tipos de critérios apresentados na Tabela 1 de modo que haja, simultaneamente, redução das desigualdades e estímulo para o aprimoramento da gestão. A partir da taxonomia criada, é possível também analisar como se dá esse balanceamento em cada um dos programas e ações, o que poderá ser objeto de pesquisas futuras.

Tabela 4 – Relações federativas, tipificação de serviços e planos

	SUS	SUAS	SNC
Possui divisão precisa de atribuições entre os níveis da federação	Sim (pacto federativo)	Sim (NOB)	Não
Possui tipificação nacional dos serviços prestados	Sim. (Portaria nº 204/2007)	Sim. (Res. nº 109/2009, do CNAS)	Não
Periodicidade dos planos estaduais e municipais, exigidos para adesão ao sistema	Quadriannual (para coincidir com planejamento orçamentário)	Quadriannual (para coincidir com planejamento orçamentário)	Decenal (para ultrapassar o ciclo de governo)
Instância de deliberação do plano	Conselho de Saúde	Conselho de assistência social	Conselho de políticas culturais e Parlamento

Fonte: Elaborado pelo autor



A Tabela 4 compara os sistemas no que se refere à divisão de atribuições entre os três níveis da federação, a tipificação de serviços, a periodicidade dos planos e a instância de deliberação dos planos. SUS e SUAS já possuem uma divisão relativamente precisa das atribuições entre os níveis da federação e também a tipificação dos serviços, enquanto o SNC ainda não os possui. Vale lembrar que estes dois fatores são extremamente importantes para a efetivação do sistema, pois consubstanciam o processo de gestão a que se propõe o SNC, que se apresenta enquanto um articulador federativo das políticas culturais brasileiras. O mais próximo que o MinC chegou de uma tipificação de serviços foi a Carta de Serviços do MinC, disponibilizada no portal do ministério. Essa carta pode, inclusive, ser utilizada como base para o processo de tipificação de serviços culturais, precisando ser adaptada à realidade da prestação de serviços no nível municipal. Quando da implementação dos repasses fundo a fundo, os recursos poderão ser aplicados na prestação de serviços categorizados por meio dessa “Tipificação Nacional dos Serviços Culturais”. No caso do SUAS, a Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais foi aprovada por meio da Resolução nº 109/2009, do CNAS.

Esta normativa possibilitou a padronização em todo território nacional dos serviços de proteção social básica e especial, estabelecendo seus conteúdos essenciais, público a ser atendido, propósito de cada um deles e os resultados esperados para a garantia dos direitos socioassistenciais. Além das provisões, aquisições, condições e formas de acesso, unidades de referência para a sua realização, período de funcionamento, abrangência, a articulação em rede, o impacto esperado e suas regulamentações específicas e gerais (BRASIL, 2014, p.4).

Evidentemente, na área da cultura, deve-se atentar para o dinamismo existente no setor, de modo que a padronização não gere nenhum tipo de engessamento ou dirigismo no fazer cultural. No que se refere ao plano de cultura, foram identificadas duas importantes diferenças entre os sistemas estudados. Enquanto no SUS e no SUAS os planos têm a duração de quatro anos, para coincidir com o período do mandato do governante e do plano plurianual, no SNC os planos municipais têm a duração de dez anos, a exemplo do Plano Nacional de Cultura, com o objetivo de ultrapassar o ciclo de governo, garantindo a continuidade das políticas culturais. A maior duração dos planos de cultura também está ligada ao intuito de se criar uma Política de Estado para a área. Esse também é o motivo apontado para que os planos municipais de cultura tenham que passar pela Câmara de Vereadores, sendo convertidos em lei, enquanto os planos das outras áreas só precisam ser aprovados pelos conselhos. Considerando-se o caráter deliberativo dos conselhos, faz todo sentido que eles sejam autossuficientes para apreciar os planos de suas respectivas áreas.



Tabela 5 – Fundos públicos: recursos, fontes e usos

	FNS	FNAS	FNC
Recursos destinados ao fundo (LOA 2016)	102,1 bilhões de reais	48,4 bilhões de reais	103,4 milhões de reais
Principais fontes de recursos dos fundos	DPVAT; COFINS; PIS/PASEP	COFINS	Loterias federais
Repasse fundo a fundo	Em Funcionamento	Em funcionamento	Pendente de regulamentação
Possibilidade de uso dos recursos para pagamento de servidores públicos	Sim, pagamentos de folha de servidores e profissionais que integram as equipes de cada política do SUS.	Sim, pagamentos de folha de servidores e profissionais que integram as equipes de referência do SUAS.	Legislação do FNC não prevê o repasse fundo a fundo nem tampouco o pagamento de servidores.

Fonte: Elaborado pelo autor utilizando dados da Lei nº 12.435/2011, art. 6-E; Lei nº 8.313/1991, art. 4º, § 6º.

A Tabela 5 apresenta algumas informações relevantes sobre os fundos públicos de cada um dos sistemas. A primeira linha destaca o aporte de recursos previstos no Orçamento da União para os referidos fundos em 2016, de acordo com dados da Lei Orçamentária Anual (LOA). Estes dados subsidiaram também a elaboração do Gráfico 2 (abaixo). Entre as principais fontes de recursos para o FNS estão o DPVAT, CONFINS e PIS/PASEP. No caso do FNAS, o COFINS é realçado enquanto principal fonte de financiamento. Para o FNC, por sua vez, sobressaem os recursos provenientes das loterias federais, sendo que o fundo também recebe recursos do Tesouro Nacional e pode ter aporte de outras fontes. O artigo quinto, inciso oitavo da Lei Rouanet determina que sejam destinados ao FNC “três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios” (BRASIL, 2000). No entanto, esses recursos têm sido arbitrariamente contingenciados pelo governo federal nos últimos anos, prejudicando a perenidade das políticas culturais.

No que se refere ao repasse fundo a fundo, essa modalidade de transferência de recursos encontra-se em funcionamento no SUS e no SUAS, mas ainda está pendente de regulamentação no âmbito do SNC. Deve-se destacar, ainda, que os dois primeiros sistemas preveem que os recursos do fundo possam ser utilizados para o pagamento de servidores públicos concursados, o que é um ponto-chave para a consolidação das respectivas políticas públicas. No caso do SUAS, a lei permite que até 60% dos recursos repassados aos entes federados possam ser usados para o pagamento de profissionais das equipes de referência do CRAS e CREAS, que, via de regra, são servidores públicos. Isso deve ser reconhecido como um importante avanço no sentido da institucionalização da política. Estudo realizado pelo IPEA (2009) comprova que há um baixo percentual



de servidores públicos no Brasil se comparado a outros países. No caso do FNC, a legislação é omissa quanto a essa possibilidade⁴. Afirmar-se, no entanto, que os recursos não poderão ser utilizados para despesas administrativas do MinC. O PROCULTURA, que pretende substituir a Lei Rouanet, corre o risco de continuar com estas mesmas debilidades (BEZERRA, 2014).

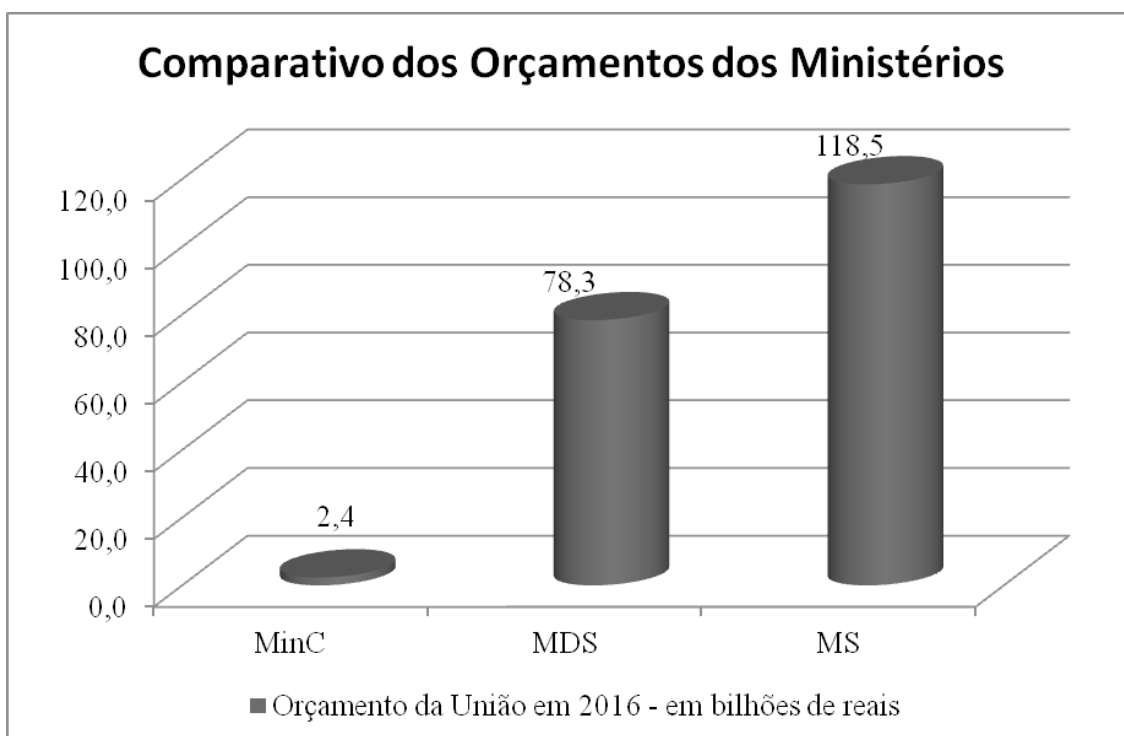
É importante lembrar que, para implementar uma política pública, conduzida pelo Estado, é indispensável a contratação de servidores públicos, sob pena de se degenerar em uma lógica de terceirização e privatização. Fica evidente que o SNC, que pretende implantar uma política pública de cultura, deve permitir que parte dos recursos a serem repassados aos fundos de cultura sejam utilizados para pagamento dos servidores públicos nos estados, DF e municípios, sejam eles agentes culturais, produtores culturais, museólogos, bibliotecários, arquivistas, músicos da banda ou orquestra municipal, artistas, professores de educação musical e/ou artística, e até mesmo servidores técnico-administrativos, pessoal de apoio e serviços gerais. Esta medida é importante para empoderar a gestão municipal, proporcionando a contratação direta de profissionais e evitando a precarização do trabalho das pessoas envolvidas com o fazer cultural (Ibid.).

No SUAS, por outro lado, a consolidação da carreira dos assistentes sociais, organizados a partir do Conselho Federal de Serviço Social (CFESS), é um fator importante para o fortalecimento do sistema. Os profissionais da área devem ser ouvidos, por meio dos canais institucionais, a respeito de propostas que possam afetar a sua atuação profissional. Na área da cultura, as carreiras são dispersas e pouco institucionalizadas, o que prejudica o desenvolvimento do sistema. Esse é um importante fator a ser trabalhado para a implementação do SNC (Ibid.).

4 Atualmente a única forma possível de concretizar repasse de recursos da União aos entes federados, inclusive no âmbito do SNC, é por meio de convênios, cuja legislação veda pagamento de servidores públicos.



Gráfico 1



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando dados da Lei Orçamentária Anual 2016 – Apêndice B

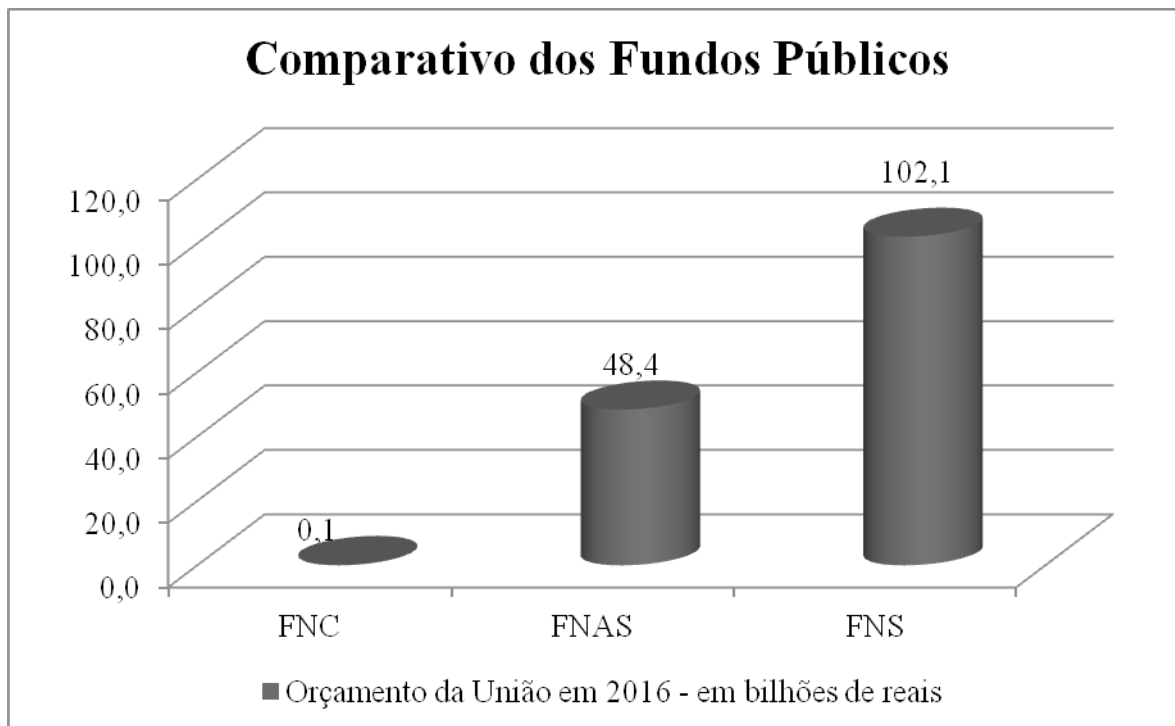
No que se refere ao volume de recursos aplicados nos três sistemas, houve dificuldades para obtenção de dados consolidados que permitissem uma comparação fidedigna da envergadura de cada sistema. Considerando que o SNC ainda não realiza repasses fundo a fundo, não se pôde elaborar um gráfico comparativo dos repasses nos três sistemas. Contudo, a partir de dados da Lei Orçamentária Anual de 2016, foi possível criar o Gráfico 1, que retrata o montante destinado aos ministérios responsáveis por cada um dos sistemas em análise. Vale lembrar que esses valores englobam não somente os respectivos ministérios, mas também as suas entidades vinculadas.

À Administração Direta do MinC foram destinados apenas 358,3 milhões de reais no ano de 2016. Para o Fundo Nacional da Cultura, foram previstos 936,7 milhões. Contudo, para se ter uma ideia do valor real a ser administrado pelo FNC no âmbito do MinC, há que se descontar o montante destinado ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), gerido pela ANCINE. Para isso, deve-se subtrair o valor correspondente à Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e ao Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL), que são as fontes de receitas do FSA. Como resultado, tem-se que o FNC ficaria com um orçamento de 298,3 milhões. No entanto, boa parte desse valor foi confiscada, figurando na lei orçamentária como



Reserva de Contingência, que serve de fonte de cancelamento para abertura de créditos adicionais ao longo do exercício.

Gráfico 2



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando dados da Lei Orçamentária Anual 2016 – Apêndice B

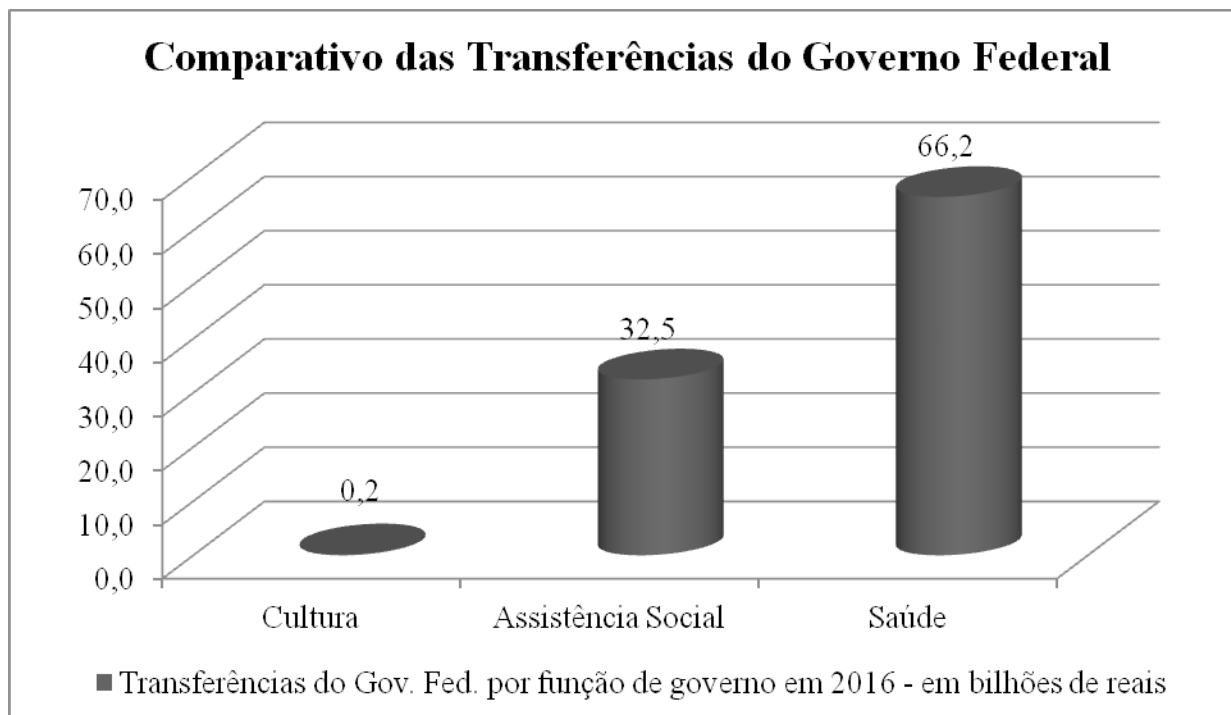
Em síntese, o orçamento do FNC para o ano de 2016 foi de apenas 103,4 milhões de reais, um montante que é mais de mil vezes menor que o destinado ao Fundo Nacional de Saúde (FNS). Não bastasse isso, os recursos do FNC são fatiados entre as secretarias do próprio MinC e de suas vinculadas, para complementar seus respectivos orçamentos. Ou seja, os recursos do fundo são utilizados para ampliar o montante disponível para projetos e ações conduzidos por essas unidades, confundindo-se com o orçamento geral do MinC. Ou seja, desvirtuou-se o objetivo original do fundo, inscrito na sua lei de criação (Lei Rouanet).

O Gráfico 2 permite observar o enorme abismo que separa os três sistemas analisados. Enquanto a previsão de receitas para o FNS foi de 102,1 bilhões de reais e para o FNAS foi de 48,4 bilhões em 2016, o FNC disporia de pouco mais de 100 milhões, de acordo com dados da Lei Orçamentária Anual. Isso demonstra que as três áreas se encontram em situações bastante distintas no que se refere ao aporte de recursos orçamentários. Quanto ao FNAS, vale destacar que grande parte desses recursos são utilizados para o pagamento do Benefício de Prestação Continuada (BPC). Em 2016, 2,47 bilhões de reais foram repassados para estados, municípios e DF através do Programa 2037 (Fortalecimento do Sistema Único de Assistência Social - SUAS) do PPA,



para manutenção dos equipamentos e prestação dos serviços do SUAS. É importante lembrar também que os recursos referentes ao Programa Bolsa Família não se inserem no orçamento do FNAS. No ano de 2016, por exemplo, foram destinados 28,5 bilhões de reais para o Bolsa Família, de acordo com dados do Portal da Transparência.

Gráfico 3



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando dados do Portal da Transparência

O Gráfico 3 traz um comparativo das transferências do governo federal classificadas por função de governo. Os dados das três áreas foram obtidos por meio do Portal da Transparência. Enquanto na função saúde foram transferidos 66,2 bilhões de reais em 2016, a assistência social transferiu 32,5 bilhões e a cultura, 0,2 bilhão. Os gastos da função cultura incluem as seguintes subfunções: o lazer, patrimônio, difusão cultural, desenvolvimento científico e administração geral. Ou seja, áreas que geralmente não são identificadas como culturais, a exemplo de algumas atividades de lazer e desenvolvimento científico, também são inseridas na função cultura para efeitos deste gráfico. Não obstante, nota-se uma enorme discrepância entre as três áreas. Enquanto a saúde e assistência social contaram com recursos na ordem de dezenas de bilhões, a cultura contou com pouco mais de duas centenas de milhões.

A partir da análise dos dados acima, depreende-se que os três sistemas se encontram em estágios bastante distintos de desenvolvimento. Isso se reflete no arcabouço legal já constituído, no volume de recursos do fundo, entre outros. Há que se considerar, nesta avaliação, o contexto em que foram criados cada um dos sistemas. Enquanto a saúde e a



assistência social parecem ter sido priorizadas pelo governo nos últimos anos, a cultura continuou dependente das isenções fiscais e de poucas dotações orçamentárias.

A referida análise comparativa mostrou-se profícua no sentido de elucidar as potencialidades e limitações do SNC. Revela-se necessário, no âmbito do Ministério da Cultura, haver uma maior interlocução com os outros sistemas nacionais de políticas públicas, em especial as experiências do SUS e do SUAS. A interlocução e o aprendizado mútuo se constituem como um mecanismo para dinamizar a institucionalização do SNC, proporcionando um intercâmbio de experiências na gestão dos sistemas nacionais.

Neste diapasão, buscou-se identificar as melhores práticas em gestão de sistemas nacionais setoriais, com vistas ao aperfeiçoamento do SNC. Foram identificadas diversas necessidades a serem atendidas para a concretização do SNC, entre elas a implementação dos repasses regulares e automáticos fundo a fundo, a criação das comissões intergestores, a tipificação nacional dos serviços culturais e o aprimoramento do sistema de informações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRETCHE, Marta. Federalismo e Igualdade Territorial: Uma Contradição em Termos?. In: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 53, no 3, 2010, pp. 587 a 620

BARBALHO, Alexandre. O Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma: Continuidades e Avanços. Revista Lusófona de Estudos Culturais, Vol. 2, n.2, pp. 188-207, 2014a

BEZERRA, Tony Gigliotti. Critérios de repasse de recursos no Sistema Nacional de Cultura: Estudo comparativo com o SUAS. 67 p. il. 2014. Monografia (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BOTELHO, Isaura. Para uma discussão sobre política e gestão cultural. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. Brasília, jul. 2006.

_____. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 4271/2016. Brasília: Câmara dos Deputados, 2016. Disponível em: < <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2076622>>. Acesso em: 17 abr. 2017

_____. Constituição da República Federativa do Brasil. Art. 193 a 195, 203 e 204, 215 a 216-A. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 de outubro de 1988.



_____. Lei Complementar nº 141, de 13 de janeiro de 2012. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 16 jan. 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp141.htm>. Acesso em: 16 mar. 2017.

_____. Lei Orgânica da Assistência Social, nº 8.742. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 7 de dezembro de 1993

_____. Lei Orgânica da Saúde, nº 8.080, de 19 de setembro de 1990. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20 de setembro de 1990a.

_____. Lei Rouanet, nº 8.313. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 de dezembro 1991.

_____. Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. Brasília, 2011.

_____. Ministério da Saúde. Resposta ao pedido de informações enviado pelo e-SIC. Pedido nº: 25820.004130/2016-64, enviado em: 14/09/2016. Brasília: Ministério da Saúde, 2016^a

_____. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Resposta ao pedido de informações enviado pelo e-SIC. Pedido nº: 71200.000439/2016-08, enviado em: 14/09/2016. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, 2016b

_____. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais: Reimpressão 2014. Brasília: MDS, SNAS, 2014. Disponível em: <http://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/assistencia_social/Normativas/tipificacao.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2017

_____. Resolução CNAS nº 33. Aprova Norma Operacional Básica do Sistema Único de Assistência Social – NOB/SUAS. Diário Oficial da União, 12 de dezembro de 2012.

CALABRE, Lia; BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio. (Orgs.) Federalismo e políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2013.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura: contribuição ao debate. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

MARTINS, Dulcelena. Critérios de repasse fundo a fundo. Brasília, FNAS, 11 nov. 2014. Entrevista a Tony Gigliotti Bezerra.

RABELO, Jaime. Critérios de repasse fundo a fundo. Brasília, MDS, 15 out. 2014. Entrevista a Tony Gigliotti Bezerra.

ZIMBRÃO, Adélia. Sistemas Nacionais na Área de Gestão Pública: a Construção do Sistema Nacional de Cultura. In: II Congresso CONSAD de Gestão Pública (Conselho Nacional de Secretários de Administração). Brasília, 2009.



A CONSTRUÇÃO, OS DESAFIOS E AS DIFICULDADES NA IMPLANTAÇÃO DOS SISTEMAS DE CULTURA NO ESTADO E NA CIDADE DE SÃO PAULO

Inti Anny Queiroz¹

RESUMO: O presente estudo busca trazer um panorama sobre a implantação dos sistemas de cultura no estado e município de São Paulo com vistas a demonstrar dois processos diferentes que ocorreram na mesma região e que em muitos momentos contou com agentes similares. Trataremos dos processos de construção, das dificuldades e também dos problemas enfrentados que vem impedindo a plena implantação desses sistemas de cultura territoriais.

PALAVRAS-CHAVE: sistema de cultura, municípios, estados, orçamento.

A implantação do Sistema Nacional de Cultura nos estados e municípios é parte integrante da lógica do processo do sistema em termos federativos. Neste estudo nos deteremos na observação histórica e político-cultural da implantação dos Sistemas de Cultura do estado e do município de São Paulo.

São Paulo foi um dos estados da união que mais tarde fez sua adesão ao SNC, de acordo com informações no site do Plano Estadual.

O Estado de São Paulo aderiu ao Sistema Nacional de Cultura por meio do Acordo de Cooperação Federativa firmado, em 6/9/2013, entre a União e o Governo do Estado de São Paulo, nos termos da Portaria 156 do Ministério da Cultura, de 6/12/2012. Pelo Acordo, a Secretaria de Cultura fica incumbida de instituir o Sistema Estadual de Cultura, formada por nove componentes, seis obrigatórios e três optativos.²

Logo após a adesão ao SNC, a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC) publicou uma resolução que criou o primeiro grupo interno para a articulação da implantação do Sistema. A resolução SC 109, de 20 de dezembro de 2013, criou o Grupo

1 Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa da FFLCH-USP. inti.queiroz@gmail.com

2 Informações disponíveis no site que abrigou a consulta pública do Plano Estadual de Cultura. Disponível em: < http://www.planoestadualdecultura.sp.gov.br/?page_id=7 />. Acesso em 2 de junho de 2017.



de Trabalho Interno para a Discussão da Elaboração do Plano Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. De acordo com a resolução, ao grupo composto caberia articular todas as ações iniciais de implantação do sistema paulista.

A Conferência Estadual de Cultura (CEC) ocorrida em setembro de 2013 no Memorial da América Latina teve a participação de mais 800 agentes do setor cultural. Com ampla participação de gestores do MinC no apoio de sua condução, as propostas aprovadas na CEC paulista apresentaram em seu texto um tom que não representava as vontades do governo estadual, mas da classe artística local. Isso fica evidenciado no item 3 do Eixo 1 que exige como premissa “Que o Estado aplique 3% de seu orçamento anual da Secretaria de Cultura”. Em 2013, o orçamento estadual investido na pasta da cultura não chegava aos 0,5% do PIB paulista e nos anos que seguiram, o governo estadual declarou cortes de mais de 30% de orçamento na pasta da cultura por três anos seguidos, chegando em 2017 com um orçamento no patamar dos 0,2%.

A primeira tentativa de inscrição do projeto de lei do Sistema Estadual Paulista, apresentou um erro do parlamentar responsável pela inscrição da primeira proposta da lei. O Deputado Estadual Edmir Chedid (DEM – SP) inscreveu o PL relativo ao Sistema na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP) em outubro de 2014 com um texto copiado da lei similar escrita no estado da Bahia. O texto inscrito no sistema legislativo estadual apresentava diversas incidências da palavra “Bahia” em trechos em que deveria constar a palavra “São Paulo”. O erro foi noticiado na grande mídia local e o PL com os erros ficou disponível no site da Assembleia Legislativa por algumas semanas. A primeira tentativa de projeto de lei do sistema paulista foi arquivada atrasando ainda mais o processo.

Por conta da divulgação do erro ocorrido e por iniciativa da classe artística, um grupo de especialistas e membros do setor artístico assumiram a escrita das minutas para a implantação do Sistema. A publicação da Resolução SC nº 85, de 19 de agosto de 2014, revogava alguns itens da resolução 109 e visava designar membros para comporem a Comissão de Sistematização de Informações, Elaboração e Redação do Plano Estadual de Cultura do Estado de São Paulo.

A Comissão realizou ao todo dezenove reuniões oficiais e escreveu novas propostas para o Plano Estadual de Cultura, em conjunto com os textos de implantação do Sistema, do Conselho e do Fundo de Cultura paulista. Em março de 2015 a comissão apresentou a primeira proposta de minutas ao Secretário de Estado da Cultura Marcelo Mattos Araújo numa reunião no prédio da secretaria para encaminhamento ao legislativo e executivo estadual. Todavia, para garantir a legitimidade da ação, a Comissão convocou uma audiência popular na Assembleia Legislativa de São Paulo (ALESP), para a entrega oficial das minutas. A audiência foi organizada pelos agentes do setor artístico-cultural paulista e por alguns parlamentares simpáticos à causa da cultura, pertencentes a Frente



Parlamentar de Cultura. O evento aconteceu no dia 05 de março de 2015 e contou com a presença de mais de 300 pessoas de diversas regiões do estado de São Paulo.

Logo após a audiência, na mesma plenária da ALESP, os agentes culturais presentes fizeram uma reunião deliberativa onde criaram a Frente Pró-Sistema Estadual de Cultura, composta por diversas entidades artísticas e culturais do estado para ampliar o debate. A Frente se propôs a liderar a luta para a implantação do Sistema Paulista em conjunto à Comissão de Sistematização, bem como a luta pela aprovação das leis do sistema com conteúdo apoiado pelos agentes da esfera em São Paulo. Composta por relevantes nomes da militância do setor, a Frente também tinha como representantes na ALESP os deputados estaduais da Frente Parlamentar de Cultura: João Paulo Rillo (PT), Carlos Gianazzi (PSol) e Leci Brandão (PC do B).

Durante um ano, as minutas escritas pela Comissão de Sistematização estiveram em análise pelo setor jurídico da Secretaria de Estado da Cultura. Entre 1º de agosto e 15 de setembro de 2015, a minuta escrita pela Comissão com as metas do Plano Estadual de Cultura³ ficou em consulta pública via internet e permitiu aos interessados sugerirem alterações no enunciado com vistas a melhorar trechos e inserir novas metas coerentes com as demandas do setor.

Contudo, paralelo a isso e a revelia dos processos de implantação liderados pelo setor cultural paulista, o Deputado Edmir Chedid retomou sua proposta de projeto de lei para o sistema e lançou uma nova proposta intitulada “Código Estadual de Cultura” com minutas diferentes das propostas pela Comissão de Sistematização. No dia 19 de novembro de 2015, o deputado esteve em reunião com o Secretário de Cultura Marcelo Araújo, conforme noticiado no site da ALESP e entregou o anteprojeto de uma nova proposta de seu PL do Código.⁴

É possível dizer que neste momento o processo paulista inicia um processo de mão dupla. Se por um lado, o processo de implantação do Sistema Estadual de Cultura corria conforme os manuais de implantação determinavam ainda que com certo atraso em relação aos demais estados, por outro, o processo foi “atropelado” por meio de um acordo entre os governistas estaduais. No dia 13 de abril de 2016, foi inscrito na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo o projeto de lei N. 305⁵, do chamado “Código Estadual de Cultura” com autoria do deputado Edmir Chedid e com nenhuma relação com as minutas propostas pela comissão do setor cultural. O texto, ao contrário

3 A consulta pública do Plano Estadual de Cultura de São Paulo está disponível em: <http://www.planoestadualdecultura.sp.gov.br/?page_id=464>. Acesso em 3 de junho de 2016.

4 Informação disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=368691>>. Acesso em 2 de junho de 2016.

5 PL 305/2016 disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1310397>>. Acesso em 2 de junho de 2017.



do que sugere o modelo de projeto de lei de sistema de cultura, foi apresentado como um compêndio de leis já existentes no estado (como o Proac – Lei 12.268/2006 - ou mesmo a legislação para a definição de datas festivas da cultura popular paulista). O Código inscrito pelo deputado do partido Democratas ignorou totalmente a estrutura sugerida pelo Sistema Nacional de Cultura e o teor dos enunciados produzidos pela comissão de agentes culturais. Não incluiu em seu objeto instituir o Sistema Estadual de Cultura, muito menos um plano estadual de cultura, ainda que perante o setor cultural tivessem alegado que esta seria a intenção do PL. O projeto do código se inscreveu à frente do processo de implantação do Sistema Paulista de Cultura ignorando as propostas escritas por pessoas do setor cultural desde 2014 com ampla participação popular. O mesmo deputado estadual que em 2014 havia inscrito a primeira tentativa de inscrição do Sistema estadual copiado da lei baiana foi um pivô de um esforço do governo do estado de São Paulo de desenvolver o processo de implantação do sistema de forma incoerente aos preceitos do SNC, sem participação popular em sua idealização.

Numa tentativa de barrar o texto de Edmir Chedid, o deputado estadual João Paulo Rillo (PT - SP), com auxílio de especialistas e membros da Comissão de Sistematização, inscreveu no dia 21 de abril de 2016 dezesseis emendas de alteração do texto do PL do Código. As emendas foram escritas a partir das minutas desenvolvidas anteriormente pela Comissão da classe artística e em diálogo com o PL de Edmir Chedid. As emendas previam alterações para tornar o conteúdo do texto inscrito mais próximo às premissas das minutas escritas pela Comissão de Sistematização, legitimadas nas audiências e em consulta públicas.

No dia 25 de abril de 2016 o PL de Chedid entrou para análise nas comissões da Alesp: CCJR - Comissão de Constituição, Justiça e Redação. O último andamento considerável do PL no site da Alesp informa que, em 3 de agosto de 2016, o Deputado Marcos Zerbini (PSDB- SP), relator da Comissão de Constituição, Justiça e Redação, deu seu parecer favorável à matéria e esta seguiu para análise na Comissão de Educação e Cultura onde permanece em trâmite e já foi analisado por alguns deputados.

Por outro lado, as movimentações para a implantação do Plano Estadual continuam acontecendo paralelamente na Secretaria de Estado da Cultura. Em agosto de 2016, depois de passar por várias instâncias, o então Secretário Adjunto de Cultura José Roberto Sadek finalmente encaminhou para o governador parecer pedindo a aprovação do plano escrito pela comissão de sistematização. Em setembro de 2016, a Procuradoria Geral do Estado de São Paulo (PGE SP) contestou alguns pontos. A Casa Civil devolveu o documento à SEC para correção de alguns apontamentos. No mês de novembro de 2016, a SEC encaminhou um novo documento à PGE SP, com o PL corrigido e respondendo às contestações. Em dezembro de 2016, o Secretário Marcelo Araújo pediu exoneração do cargo e Sadek assumiu a cadeira interinamente, até que em março de 2017, José Luiz



Penna, do Partido Verde, assumiu a Secretaria Estadual de Cultura. Atualmente a minuta do Plano Estadual de Cultura encontra-se parado na PGE SP.

Em dezembro de 2017, a Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo preparou um decreto de instituição do Conselho Estadual de Cultura que seguiu para a sanção do Governado Geraldo Alckmin mas ainda aguarda a assinatura.

Já na cidade de São Paulo, o processo de implantação do Sistema Municipal de Cultura (SMC) de São Paulo deve ser levado em conta não apenas a partir da adesão ao SNC, ou mesmo da realização da 1ª Conferência Municipal de Cultura. A construção das políticas culturais contemporâneas na cidade começa a tomar forma a partir da gestão de Marilena Chauí na prefeitura de Luiza Erundina (1989 – 1992) e pode ser tomado como inspirador para o processo de participação social que está refletido em todo o SNC.

A gestão se inspirou nos preceitos do que se passou a chamar de “Cidadania cultural” onde o mote central era ampliar o olhar sobre o que é cultura e priorizar o direito à cultura. De acordo com o pesquisador e gestor Hamilton Faria, o direito à cultura no projeto de Erundina / Chauí deve ser entendido como:

O direito de produzir cultura, apropriando-se dos meios culturais já existentes ou inventando outros significados; o direito de usufruir dos bens da cultura ao possibilitar à população o acesso a esses mesmos bens; o direito à informação em geral e sobre os serviços culturais da cidade; o direito a usufruir os espaços para debater, refletir e criticar; o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades e finalmente um direito propositalmente sempre esquecido, e absolutamente inédito: o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural. (FARIA, 1997, p.12)

Durante a gestão da prefeita Erundina, tivemos uma série de novos projetos desenvolvidos pela Secretária e Filósofa Marilena Chauí, que demonstraram essa nova proposta com o olhar mais popular e com maior participação dos agentes culturais na organização, entre eles: “Grafite e a pichação em São Paulo” (1989); “Cidade, cidadão, cidadania” (1990), “Rede imaginária: Televisão e democracia” (1990), “Ciclo Mario Pedrosa de Arte e Política” (1991) e “São Paulo dos 1000 povos: diga não ao preconceito, diga sim à solidariedade” (1992). Além disso, foram criadas no último ano da gestão quatorze Casas de Cultura nas periferias da cidade, que priorizavam a construção coletiva das ações culturais com olhar ampliado com as comunidades dos entornos. “(...) as Casas de Cultura envolveram milhares de moradores na discussão de temas de interesse da comunidade e do país através de fóruns locais e ações intersecretariais” (FARIA, 1997, p. 15)

A gestão adquiriu 300 mil livros novos, dobrando o acervo de todas as bibliotecas municipais da cidade. Foi nessa gestão que as primeiras experiências de orçamento participativo começaram a ser aplicadas em São Paulo e isso esteve refletido no setor cultural. “No ano de 1992 mais de mil pessoas, principalmente dos bairros reuniram-se



na secretaria para aprovar o novo orçamento e propor prioridades na política cultural, dando ênfase mais às ações culturais que à construção de novos equipamentos” (FARIA, 1997, p.17)

(...) a gestão de Marilena Chauí rompeu com muitos conceitos estabelecidos, abriu caminhos para a implementação de projetos culturais democráticos, criou experiências, multiplicou-se por governos e sociedades e trouxe, através de uma reflexão inovadora, elementos fundamentais para construir novos paradigmas para a relação estado e sociedade no campo da cultura. (FARIA, 1997, p. 20)

No livro que escreveu sobre sua experiência como Secretária de Cultura, Chauí volta seu olhar para uma ampliação do conceito de cultura que foi a base de sua gestão e com isso aproxima-se do conceito antropológico de cultura da Unesco e de Gilberto Gil, no Ministério da Cultura.

Uma definição alargada da cultura, que não a identificasse com as belas artes, mas que a apanhasse seu miolo antropológico de elaboração coletiva e diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos; uma definição política da cultura pelo prisma democrático, e, portanto, como direito de todos os cidadãos, sem privilégios e sem exclusões; uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação, e da inteligência na criação das obras de arte, trabalho da reflexão da memória e da crítica, na criação de obras de pensamento. Trabalho no sentido dialético da negação das condições e dos significados imediatos da experiência por meio de práticas e descobertas de novas significações e abertura do tempo para o novo, cuja primeira expressão é a obra de arte ou a obra de pensamento enraizadas na mudança do que está dado e cristalizado. (CHAUÍ, 2006, p. 72)

Ao compararmos as experiências contemporâneas das leis de incentivo e da gestão Chauí em São Paulo, ambas posteriores ao período militar, é possível dizer que nos anos 1990, enquanto em âmbito federal as políticas culturais seguiram um modelo neoliberal que priorizava as decisões do mercado pelo mecenato, na cidade de São Paulo estava sendo proposto um modelo que projetava um tipo de democracia participativa e a cidadania cultural que logo seria refletido nos preceitos do SNC.

A história recente da implantação do sistema municipal de cultura começa com a realização da 1ª Conferência Municipal de Cultura no ano de 2004, na gestão da prefeita Marta Suplicy com o tema “A cultura em São Paulo: diversidade e direitos culturais”. As discussões realizadas estiveram em torno de seis eixos: 1. Gestão cultural; 2. Memória e



patrimônio cultural; 3. Cultura como atividade econômica; 4. Globalização e metrópole; 5. Interfaces da cultura com a educação; 6. Cidadão e cultura. A conferência foi precedida de onze pré-conferências nas macrozonas da cidade, com mais de 3600 participantes. Destas resultaram 658 propostas da sociedade civil e a indicação de 85 representantes para a conferência principal. Ao todo foram aprovadas 131 propostas e encaminhadas para a Conferência Estadual de Cultura.

A 2ª Conferência Municipal de Cultura ocorreu em 2009 durante a gestão do prefeito Gilberto Kassab e foi organizada por uma comissão de funcionários da Secretaria Municipal de Cultura. Não teve a realização de pré-conferências territoriais e contou com a presença de apenas 292 participantes. Não encontramos em nossa pesquisa maiores informações sobre essa segunda conferência.

A adesão do município ao SNC a partir do Acordo de Cooperação Federativa aconteceu no dia 26 de julho de 2013 já na gestão do prefeito Fernando Haddad e deu início à 3ª Conferência Municipal de Cultura (CMC) ocorrida entre os dias 27 de julho e 4 de agosto. Nos dias 27 e 28 foram realizadas as pré-conferências territoriais em cinco macrorregiões da cidade. Nos dias 2 a 4 de agosto foi realizada a terceira conferência no Memorial da América Latina com a presença de 784 participantes e aprovou 60 propostas. A oportunidade de aderir ao SNC após duas conferências anteriores e realizar concomitantemente a conferência durante o segundo ano da gestão do Prefeito Haddad e de seu então Secretário Municipal de Cultura Juca Ferreira, possibilitou que o processo tivesse desde o início uma organização que seguisse os trâmites sugeridos pelos manuais do SNC.

A publicação *Participação e cidadania cultural: A experiência da III Conferência Municipal de Cultura* foi lançada no evento “Seminário Participa Cultura: Construindo o Sistema Municipal de Cultura” ocorrido em abril de 2014 no auditório da Biblioteca Mario de Andrade e contou com a presença maciça de pessoas do setor cultural. O livro distribuído gratuitamente oferecia uma prévia do diagnóstico com as demandas municipais para a cultura e trouxe o detalhamento das propostas temáticas aprovadas na 3ª Conferência e que deveriam servir de base para a construção do Plano Municipal.

A publicação apresenta um relato detalhado dos métodos e propostas desenvolvidas na 3ª Conferência, e nas cinco pré-conferências regionais no mês de julho de 2013 nas macrorregiões da cidade: norte, sul, leste, oeste e centro.

Idealizadas como etapas preparatórias para o encontro municipal, as pré-conferências tiveram caráter mobilizador e propositivo, bem como garantiram a representatividade de grupos e demandas territoriais locais”. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO, 2014, p. 13)

A publicação informa que as pré-conferências foram realizadas nos seguintes bairros: Santo Amaro (sul), Guaianazes (leste), Vila Nova Cachoeirinha (norte), Lapa



(oeste) e Centro. A 3ª CMC – SP realizada no Memorial da América Latina foi dividida em 4 eixos e sub-eixos similares aos propostos pelos textos-base para a 3ª Conferência Nacional de Cultura: eixo 1 – Sistema Municipal de Cultura, eixo 2 – Produção simbólica e diversidade cultural, eixo 3 – cidadania e direitos culturais, eixo 4 - cultura e desenvolvimento. O fator “espaço” aparece como um ponto relevante para nossa observação e aparecem claramente nas demandas para os dez anos do Plano Municipal de Cultura de São Paulo. Descritas em cada eixo, as propostas foram divididas em regiões da cidade.

Ao organizar os documentos resultantes das pré-conferências houve uma preocupação em respeitar os agentes dos diferentes territórios da cidade e reconhecer que havia diferentes demandas numa cidade tão grande, tão plural e com tantas desigualdades. Houve também a preocupação de escolher delegados que buscassem contemplar a diversidade de pessoas da cidade em todos os aspectos. Ao criarem estes parâmetros, possibilitam respeitar quantidades iguais de representantes para homens e mulheres, a proporcionalidade geracional e a diversidade. Estes critérios foram criados a partir dos debates nas pré-conferências e construídos em diálogo com a sociedade civil.

Um dos aspectos que mais chama atenção na publicação é a forte presença da questão periférica nos temas abordados. Ainda que nos dados seja possível perceber que a subprefeitura da Sé apresenta o maior número de inscritos na conferência, são as diversas periferias da cidade somadas que apresentaram maior número de participantes. É possível dizer assim que a temática transversal a todos os eixos foi de fato a dos territórios, com a inclusão da periferia da cidade nas políticas culturais de forma menos desigual. Na parte final da publicação, onde encontram-se quatro textos anexos, é possível ver algumas evidências de que a periferia estava no centro das discussões. Primeiramente no trecho intitulado “Pontos de vista de grupos participantes” se destaca um texto escrito pelo Fórum de Cultura da Zona Leste intitulado “A periferia foi cobrar... e agora?” onde exigem a ampliação da participação de artistas periféricos em políticas culturais já existentes e a criação de uma lei de fomento à cultura das periferias. Logo em seguida, no anexo 3, dentre as nove moções aprovadas por consenso todas são relativas a questões periféricas e de culturas populares tradicionais. E por fim, a publicação apresenta uma moção escrita à mão com 32 assinaturas pedindo a liberação imediata de orçamento para o Prêmio Funarte de Arte Negra, que contemplou diversos grupos artísticos periféricos da cidade e que se encontrava com pagamento em atraso. Em todos os documentos relativos à periferia, os argumentos não são apenas geográficos, mas também justificativas históricas, principalmente de que os gestores da cidade “ainda não encontraram o caminho da periferia”.

Aliado a isso, em 2013, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo foi pioneira na implantação de uma plataforma digital colaborativa “Mapas culturais”



para mapeamento da cultura em todo país. A parceria com o Instituto Tim possibilitou o desenvolvimento de um software livre para auxiliar nos processos de diagnósticos com ampla participação social. A plataforma SP Cultura⁶ passou a receber inscrições de agentes culturais, equipamentos públicos, eventos e projetos a fim de acelerar com ajuda da sociedade civil a contabilização dos avanços culturais na cidade de SP. Em 2014, a plataforma começou a ser usada pela SMC para a inscrição em seus editais e concursos do setor. Com isso, o processo recebeu um volume ainda maior de inscrições dos mais diversos tipos.

A implantação do Sistema Municipal de Cultura começou em julho de 2015 com a realização de um edital de contratação de uma Fundação para a organização das etapas seguintes. A escolhida foi a Fundação São Paulo, filiada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP). O processo contou com uma equipe de dezoito pessoas e designou duas consultoras para desenvolver o diagnóstico sobre o município durante três meses a partir dos resultados iniciais vistos na terceira conferência.

Os projetos de lei que compõem a base do sistema foram inscritos em 2015 como PL 01-00248/2015 (lei do Conselho Municipal de Cultura) e PL 16.278/2015 (lei do Fundo Municipal de Cultura) com vistas a acelerar o processo. A lei do Fundo foi aprovada ainda em 2015 e a lei do Conselho ainda está em aprovação na Câmara Municipal.

A etapa seguinte, da formulação das diretrizes, ações, metas para a consulta pública, foi realizada entre os meses de setembro e dezembro de 2015 por meio de encontros entre gestores em reuniões territoriais e setoriais. Em outubro, ocorreram oficinas temáticas internas com gestores da secretaria e membros da fundação que organizou a etapa. Nesses encontros foi formulado o primeiro esboço do texto com as 50 metas do Plano Municipal de Cultura (PMC) da cidade de São Paulo visando a etapa seguinte da consulta pública. As metas foram elencadas a partir das sugestões da 3ª CMC.

A consulta pública do PMC foi realizada entre 25 de fevereiro a 25 de março de 2016 em site específico⁷ e também em reuniões presenciais que reuniram mais de 2600 participantes entre os dias 25 de fevereiro a 10 de março de 2016 em cinco diferentes pontos da cidade (centro e periferias) e em reuniões temáticas setoriais.

Nas duas publicações relativas à construção do Plano Municipal de Cultura, é possível perceber o mesmo cuidado de apresentar o desenvolvimento a partir de questões territoriais e temporais da cidade. Observamos a preocupação em construir uma estrutura inovadora para o Plano que também levaria em conta, principalmente no diagnóstico, os fatores geográfico e temporal na construção de políticas públicas.

6 Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

7 Disponível em: <<http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.



A publicação da primeira etapa da construção do Plano Municipal de Cultura tratou da consulta pública da proposta sugerida por um grupo de consultores da Fundação São Paulo contratada especialmente para a ocasião. O livro, recheado de figuras, gráficos e mapas, traz em sua primeira parte um diagnóstico detalhado da situação da cultura no município até o ano de 2014. Todavia, é na construção das 50 metas propostas para a consulta pública que percebemos que além da questão territorial, a SMC teve uma preocupação em dividir as ações do Plano dentro de uma lógica temporal.

O primeiro plano de cultura da cidade de São Paulo apresentava a novidade de dividir os dez anos em planos plurianuais. A relação com a estrutura de gestão da cidade, que distribui ações de todos os setores através de um plano plurianual aprovado sempre no primeiro ano de gestão de um prefeito, seria a forma mais coerente e responsável de projetar políticas culturais para cada futuro governo. Isto é, nas metas já estava desenhado o que cada gestão da prefeitura deveria fazer num determinado espaço-tempo e de forma descentralizada, buscando assim atingir os pontos mais distantes das periferias da cidade.

Contudo, o texto final do Plano Municipal de Cultura com as vinte metas definitivas organizadas após a consulta pública esteve entre junho e novembro parado na Secretaria de Governo da prefeitura. Em dezembro de 2016, o Sistema e o Plano Municipal de Cultura de São Paulo foram aprovados por meio do decreto municipal 57.484/2016.

Em janeiro de 2017, a nova gestão municipal do prefeito João Dória (PSDB) toma posse e a SMC passa a ser capitaneada pelo Secretário André Sturm, que apresenta uma nova visão para a cultura com caráter não da cidadania cultural, mas da secretaria atuando de cima para baixo na gestão da política cultural. O apagamento de mais de cinco quilômetros de murais de grafite na Avenida 23 de maio e o anúncio da privatização de centros culturais e bibliotecas já no primeiro mês de mandato, demonstram que esta nova gestão não estava de acordo com os planejamentos previstos nos conteúdos do plano de cultura da cidade recém aprovado. Para comprovar isso, no início de fevereiro de 2017, anunciam o congelamento de mais de 47% da verba para a cultura aprovada na Lei Orçamentária Anual (LOA), inviabilizando boa parte dos programas já existentes e elencados no plano de cultura da cidade.

Em resposta a isso, os trabalhadores da cultura da cidade se organizaram e criaram a Frente Única da Cultura SP (FUC SP), movimento que reúne diversos movimentos culturais da cidade. No dia 27 de março de 2017, realizaram no centro da cidade uma manifestação intitulada “Descongela a cultura já!” com mais de sete mil pessoas presentes e noticiada em toda a grande mídia do país. O movimento tinha como premissas principais o descongelamento das verbas da cultura da cidade e a imediata implantação do Plano Municipal de Cultura.

No dia 31 de março de 2017, a prefeitura apresentou seu programa de metas para o quadriênio 2018 –2021 que ignora totalmente a existência do PMC SP. As duas únicas



metas para a cultura presentes no programa, que é base para o Plano Plurianual de Dória, versam sobre a ampliação em 15% da quantidade de público em equipamentos culturais e bibliotecas.

No início de junho de 2017, após um grave incidente de ameaça de agressão a um agente cultural do Movimento Cultural de Ermelino Matarazzo por parte do secretário Sturm, dezenas de integrantes de diversos movimentos culturais ocuparam a Secretaria Municipal de Cultura exigindo a saída imediata do Secretário. A partir desse momento, o diálogo entre a SMC e o setor cultural tornou-se ainda mais difícil. Confrontos diários em artigos escritos nos jornais Folha de SP e O Estado de SP, com textos de ambas as partes, deixam ainda mais evidente que o diálogo era impossível e que a nova gestão não estava interessada nem no Plano Municipal de Cultura e nem em permitir a participação social dos agentes culturais na construção das políticas da cidade. Ao contrário disso, no mesmo período, apresentam uma política de privatizações por meio do Plano Municipal de Desestatização sem nenhum tipo de consulta popular.

No dia 16 de novembro de 2017, o Ministério Público da cidade de São Paulo abriu um inquérito para averiguar irregularidades na implantação do Plano Municipal de Cultura pela prefeitura de Dória. A denúncia inclui o não cumprimento da meta 1 do PMC que prevê a execução 2% de orçamento para cultura (nesse momento executada em menos de 0,5%) e a não execução de programas previstos no PMC e em lei, como o Fomento ao Teatro e o Fomento à cultura da Periferia.

O orçamento da cultura da cidade fechou o ano de 2017 com mais de 45% de sua verba ainda congelada (e não executada) e o orçamento para o ano de 2018, enviado pela SMC para o projeto de lei da Lei Orçamentária Anual (LOA), apresentou uma redução de 15% relativo ao ano anterior. Após a realização das audiências do orçamento na Câmara de SP, os movimentos de cultura da cidade conseguiram ampliar a margem do projeto de orçamento original, mas ainda permanecendo em pelo menos 7% menor do que o aprovado em 2017 com 0,84% relativo ao orçamento geral da cidade. O foco das reivindicações dos movimentos da cultura não era apenas pela ampliação do orçamento, era principalmente pela implantação do Plano Municipal de Cultura.

O Plano Plurianual (PPA) de Dória, aprovado na Câmara no dia 13 de dezembro de 2017 e que valerá até o ano de 2021, não apresentou nenhum item relativo à implantação do Plano Municipal de Cultura. Também é possível perceber no PPA, que a projeção orçamentária para a Secretaria Municipal de Cultura até 2021 sofrerá redução significativa, mantendo-se nos quatro anos no patamar de 0,8%. Este dado contraria a Meta 1 do Plano Municipal de Cultura de São Paulo, que projeta que a cidade chegue



aos 2% de verba para a cultura até 2021⁸. Ao contrário disso, a projeção do PPA prevê uma redução da verba.

Todos esses casos recentes evidenciam a falta de interesse da atual gestão Dória não somente em executar e ampliar o orçamento da cultura conforme orienta o PMC, como refletem na falta de diálogo com o setor cultural. Isso também se estende à não implantação do Plano Municipal de Cultura como um todo, um documento criado com ampla participação popular e que atravessou décadas de discussões. Ao contrário disso, a gestão ao longo desse primeiro ano de mandato tem se empenhado em encerrar programas e cortar verbas de políticas culturais que existem há décadas como os Fomentos (Teatro, Dança e os recentes Circo e Periferia) e o Programa Vai.

Os dois processos relatados, tanto no estado quanto no município de São Paulo, demonstram a dificuldade de implantação de sistemas de cultura territoriais durante gestões que não comungam com os mesmos preceitos de política cultural previstos no Sistema Nacional de Cultura. Da mesma forma é possível dizer que não apenas a vontade política seja um obstáculo a isso, mas também os escassos recursos e a falta de diálogo entre os agentes públicos e o setor cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

FARIA, Hamilton. Uma política cultural para a cidade de São Paulo. In: FARIA, Hamilton; SOUZA, Valmir de (Orgs). *Cidadania cultural*. Leituras de uma política pública. São Paulo: Polis, 1997. pp. 11-21.

SÃO PAULO. PROJETO DE LEI N. 305 de abril de 2016, que institui o Código Estadual de Cultura. Informação disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1310397/>>. Acesso em 2 de junho de 2017.

SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO. Plano Estadual de Cultura. Disponível em: <http://www.planoestadualdecultura.sp.gov.br/?page_id=7/>. Acesso em 2 de junho de 2017.

8 Projeções do PPA 2018 – 2021 para o orçamento da SMC: 2018 – R\$ 488.156.209 (0,85% do total do orçamento); 2019 – R\$ 469.174.440 (0,81%) redução de 19 milhões; 2020 – R\$ 518.572.879 (0,82%); 2021 – R\$ 526.387.588 (0,81%) ampliação de apenas 8 milhões. Informações disponíveis em < <http://www.camara.sp.gov.br/blog/ppa-plano-de-habitacao-e-47-projetos-de-veredores-sao-votados/> > acesso em 15 de dezembro de 2017.



SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. *Plano Municipal de Cultura*. São Paulo: SMC, 2016.

_____. *Plano Municipal de Cultura: caderno de consulta pública*. São Paulo: SMC, 2016b.

_____. Org: Ana Paula do Val; Luciana Piazzon Lima; Maria Vasconcelos Oliveira; Viviane Cristina Pinto. *Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo*. São Paulo: SMC, 2014.



TRABALHO CULTURAL: DESCRIÇÃO E DESAFIOS TEÓRICOS E EMPÍRICOS

Frederico Barbosa da Silva¹
Maria Carolina Vasconcelos Oliveira²
Samira Chedid³

RESUMO: O artigo aborda o tema dos mercados de trabalho nas áreas específicas da cultura e das artes. Apresenta uma análise histórica de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) para delinear um panorama geral dessa área e, em seguida, problematiza os limites de uma análise macro-estrutural, apontado, a partir da literatura sobre o tema do trabalho em cultura, uma agenda de questões para serem exploradas em estudos futuros.

PALAVRAS-CHAVE: mercado de trabalho cultural, trabalho artístico, economia da cultura.

Os indicadores de mercado de trabalho na cultura conformam um conjunto de informações com grandes potenciais analíticos ainda pouco explorados no âmbito das políticas culturais. As razões para a subutilização ou, ao contrário, da supervalorização de indicadores na área são múltiplas. Na verdade, por paradoxal que possa parecer, um e outro caso levam a usos equívocos e mal-entendidos a respeito da força de indicadores.

Portanto, acentuamos em primeiro lugar, a incompreensão a respeito dos limites e alcances dos indicadores. É necessária maior compreensão sobre os limites técnicos e interpretativos dos indicadores, inclusive a respeito de suas referencialidades, condições de uso e funções. Em segundo, evidentemente, associado ao primeiro, a formação de muitos gestores da cultura, em muitos casos provenientes do próprio campo das artes e da cultura, das humanidades, das ciências menos afeitas à quantificação, a orientação política voluntarista e mesmo as novas epistemologias que enfatizam as subjetividades e os pequenos números, fazem com que os indicadores, apesar da retórica de valorização, sejam parcamente entendidos, e mesmo ainda, utilizados. A sensibilização e formação

1 Doutor em Sociologia pela UNB e Pesquisador do IPEA. Email: frederico.barbosa@ipea.gov.br

2 Doutora em Sociologia pela FFLCH-USP. Pesquisadora do PNDP- IPEA. Email: mcarololiveira@gmail.com

3 Mestre em Ciência Política pela UFSCAR. Pesquisadora do PNDP- IPEA. Email: samirachedid@hotmail.com



são aspectos fundamentais. Um terceiro ponto é que os indicadores também devem ser aperfeiçoados, distinguindo e explicitando suas funções e utilidades: indicadores de contexto, de desempenho da ação pública, de impacto, de efetividade, de eficiência etc. têm papéis e respondem a objetivos diferentes.

Dito isso, é necessário chamar a atenção para o fato de que estudar o mercado de trabalho cultural impõem-nos certos cuidados. Em primeiro lugar, o trabalho não pode ser tratado como uma mercadoria como outra qualquer. Sua natureza não permite a redução à lógica da oferta e da demanda, ainda mais quando se trata de contextos de produção de bens simbólicos. Trata-se de dinamismos institucionais constituídos por pessoas em atividade. Em segundo lugar, as lógicas e mesmo os modelos de interpretação próprios às análises dos mercados de trabalho, em geral, não oferecem o vocabulário adequado ao entendimento dos mundos do trabalho da cultura e das artes.

A interpretação dos significados do trabalho na cultura e, das artes em particular, ganha muitas camadas de complexidades quando mudamos a escala analítica para os campos culturais que mobilizam valores, estratégias e relações entre lógicas econômicas e simbólicas diversas. Certamente, para quem vive a cultura e as artes não é possível vê-las tratadas como meio para outros fins. Então qual o sentido de aferições do gênero “contribuições da cultura para o desenvolvimento da economia?”. A mesma dificuldade apresenta-se na relação entre o elemento material e simbólico dos bens culturais consumidos, afinal, o que medimos, quando fazemos levantamentos de mercado de trabalho e bens de consumo culturais? Estamos falando da cultura em seu poder máximo de produção estética sublime, das produções identitárias ou referimo-nos a algo mais cotidiano, próprio das atividades do dia a dia, simultaneamente materiais e simbólicas, mas sem os charmes ou atrativos das razões essenciais?

Por hora deixemos de lado essas questões de “campo”, importantes, mas que interpelam e, de forma radical, os agentes portadores das ideologias da autonomia das artes e da cultura. Essas são posições muito específicas do campo cultural. O mercado de trabalho pode ser estudado e analisado como um conjunto de transações de indivíduos que disponibilizam suas capacidades laborais e criativas a preços determinados. Sobre isso não pode haver dúvidas.

Assim, não se pode perder de vista que a apreensão da dinâmica do mercado de trabalho cultural revela aspectos importantes dos dinamismos das atividades culturais, isto é, sua distribuição, sua participação em processos de desenvolvimento e geração de renda, a inclusão ou exclusão feminina e de negros, a precariedade das proteções sociais etc., definindo assim a estrutura e o funcionamento deste mercado ou pelo, menos daquela parte apreensível pelas pesquisas estatísticas como atividades profissionais.



Mas, as análises estatísticas e macroestruturais também apresentam limitações sérias ao entendimento do campo em termos de sua estrutura e em seus aspectos mais contingentes e fenomenológicos (princípios, valores e representações mobilizados).

Dessa forma, o texto divide-se em cinco partes além dessa introdução. A segunda parte trata de considerações gerais a respeito do uso de indicadores. Indicadores de desenvolvimento macrosociológicos e econômicos respondem a questões importantes, teóricas e politicamente orientadas, mas podem ser aperfeiçoados para descrever e responder a perguntas teóricas e empíricas mais detalhadas. A terceira parte apresenta o desenho operacional, a primeira delimitação de escopo da cultura, em diálogo com as arquiteturas classificatórias das bases de dados brasileiras. A partir dessa delimitação, foi possível construir indicadores que expressam dinamismos no tempo e distribuição territorial das atividades culturais. Na seção seguinte, a quarta, alguns dados mais estruturais sobre o campo de trabalho cultural são descritos, a partir da PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio). Por fim, na quinta seção, o texto se movimenta por novas assertivas teóricas a respeito dos dinamismos e estruturas do mercado de trabalho na cultura. A partir delas, as medidas apresentadas poderão ser reconstruídas e o vocabulário de base ajustado. Noções ou certo vocabulário teórico como “precariedade”, “informalidade”, “flexibilidade” e as interpretações a que eles remetem a respeito dos mercados de trabalho deverão ser rearticuladas em quadros de sentido diferenciadas. Esse capítulo ganhou título mais extenso, “*Trabalho cultural e artístico e seus modos de funcionamento: intermitência, risco e mecanismo de compensação das incertezas*”, em função da apresentação de um quadro conceitual que permitirá reconstruir as hipóteses, mudar o foco e as perguntas a respeito dos mercados de trabalho nas artes e na cultura e apontar questões que estão sendo trabalhadas pelos autores para um próximo texto. O desafio é acumular e aperfeiçoar cada um dos extratos teóricos e empíricos que permitem pensar os dinamismos culturais e as políticas públicas.

APROXIMAÇÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS

“Os indicadores são moedas de dois lados, sendo um deles uma expressão numérica e o outro uma expressão conceitual”⁴. Essas medidas numéricas indiciam processos e fluxos e, em geral pressupõem hipóteses sobre as relações entre variáveis importantes. Por exemplo, a relação entre mercado trabalho cultura com o PIB ou com o mercado de trabalho em geral, pressupõem “contribuições” para os dinamismos gerais ou específicos, variações no tempo, efeitos de composição, etc. Cada uma dessas relações articula serialidades diversas (conjunto de eventos articulados e relativamente autônomos –

4 Barbosa, F (2017)



PIB, mercado de trabalho e mercado de trabalho cultural) e suas conexões significativas (causais, de associações, de correlação, covariação etc.). A organização formal de um conjunto de assertivas em modelos permite a interpretação. Assinale-se que, além de descrever, os indicadores permitem ver, trazem para agenda, estilizam os argumentos e dão-lhe força argumentativa: o mercado de trabalho cultural é significativo no Brasil, a massa salarial setorial e profissional provoca impactos no estado da economia, a cultura é dinâmica, embora sensível aos ciclos econômicos etc. cada uma dessas assertivas estará associada com um número e com possibilidades ou hipóteses de ação pública. Mas, elementos de contexto, oferecem quadros de argumentos e interpretações sobre os sentidos e limites das informações. Pode-se explorar rapidamente alguns desses elementos narrativos brevemente. Nos deteremos na ideia das transformações e impactos da inovação tecnológica nos dinamismos econômicos e culturais e no modo de qualificar os dinamismos culturais.

Podemos começar da seguinte forma: as inovações tecnológicas determinam fortemente as dinâmicas econômicas e institucionais. Nos últimos anos, de fato, as transformações tecnológicas, administrativas e organizacionais transformaram profundamente a produção, os agentes produtores e suas configurações, bem como as situações e disposições para o consumo de bens artísticos e simbólico-culturais. A diversificação do setor cultural acompanhou a crise do fordismo e das formas de industrialização de massa do século XX, integradas vertical e horizontalmente, na direção de estruturas flexíveis e segmentadas. As instituições que organizam as trocas, consumo e fruição também tiveram seus limites deslocados, multiplicando-se e articulando-se por diferentes modalidades organizacionais, monetizadas ou não. Os bens produzidos também se transformaram, sendo marcados pela instabilidade dos seus limites entre arte, bens de utilidade, entretenimento e socialização. Além disso, os bens simbólicos vão se tornando em híbridos de linguagens de diferentes tradições e disponíveis às intervenções coletivas.

Disso tudo decorrem desafios. Um deles está sintetizado nas discussões a respeito dos direitos autorais e intelectuais. Esses procuram equilibrar os direitos de quem produz e direitos de acesso. A discussão pode ser vista como permeada pelas tentativas de assegurar o monopólio dos artistas – ou das empresas - sobre a produção e troca. Os direitos de autor podem ser interpretados como direito de exclusividade (ou de modalidades mais brandas) e motivam a discussão sobre a regulação das relações de produção e troca. No contexto das mudanças tecnológicas, de produção coletiva e de novas modalidades de negócio e associação de múltiplos canais e janelas que permitem a fruição e o exercício coletivo, a questão ganha ares de centralidade.



Os desafios também se expressam nas discussões sobre incerteza e risco, bem como nas suas consequências no que se refere à arquitetura de apoios do poder público ao mundo das artes e da cultura.

Essas mudanças implicam na instabilidade das fronteiras entre as artes, mas também porosidade das fronteiras entre as profissões e atividades artísticas. As estruturas das atividades assim impactadas pelas dinâmicas sociotécnicas se encarnam nas dinâmicas e na multiplicação da divisão do trabalho e ainda não estão expressas na arquitetura das classificações estatísticas atuais.

DELIMITAÇÃO OPERACIONAL

Antes de iniciar a breve análise do dinamismo do mercado cultural é necessário esclarecer como ele é construído conceitual e operacionalmente. Não nos aprofundaremos nas questões mais problemáticas da construção das categorias estatísticas do trabalho na cultura. Há dificuldades de delimitação de escopo, o que compõe a cultura não é objeto de consenso, além nos incontáveis conjuntos conceituais como economia da cultura, economia criativa, indústria cultural, indústrias criativas, e cadeias produtivas.

Sobre este ponto, basta dizer, por ora, que pelo fato de a chamada “economia da cultura” (grande área dentro da qual podemos situar o subtema dos mercados de trabalho culturais) ser um campo ainda em desenvolvimento, há bastante divergência quanto ao seu escopo e seus recortes. Uma revisão da literatura sobre o tema (ver Vasconcelos-Oliveira, 2010) sugeriria, à primeira vista, que a “economia da cultura”, e conseqüentemente o mercado de trabalho cultural, envolveria a cadeia de produção, instituições e trabalhadores relacionados com a produção de bens e serviços artísticos, enquanto economia “criativa” incluiria, além das artes, alguns setores como a moda, a publicidade, o design, entre outros que usam a criatividade de forma mais aplicada. No entanto, alguns autores bastante importantes, como Hesmondhalgh (2007) e Throsby (2001) utilizam a terminologia “cultural” para se referir também a setores como publicidade e jornalismo. Então, o uso dos termos parece ser mesmo um tanto ou quanto arbitrário. David Throsby oferece uma boa revisão sobre como diferentes autores e instituições recortam essas indústrias (Throsby, 2001 e 2007), bem como Markusen et al (2008). Pode-se dizer, de forma geral, que a grande maioria dos autores e organizações trabalha com o recorte das artes visuais e performáticas, do cinema, do rádio e da televisão, da produção de notícias, do software (incluindo games) e das publicações, incluindo internet (que são indústrias que geram bens e serviços portadores de direitos autorais). Uma parte considerável de autores inclui também na lista de atividades produtivas “culturais” os setores da propaganda, da arquitetura, da moda, do design, do artesanato e do patrimônio cultural (Vasconcelos-Oliveira, 2010, pp. 320-1).



Como fica claro, cada um dos conceitos envolve a construção de conjuntos diferenciados de segmentos ou variáveis. Conceitos diferentes implicam em indicadores diferentes e também de variáveis explicativas diferenciadas para os comportamentos agregados. A delimitação do rol de atividades a serem consideradas como culturais é a primeira, mas não a única dificuldade.

No que diz respeito mais diretamente aos tipos de dados disponíveis para a análise do mercado de trabalho cultural, ele poderia ser delimitado a partir de informações de duas naturezas diferentes: profissões estritamente culturais, num enfoque ocupacional; ou o setor cultural, quando é considerado o conjunto das atividades conectadas com a produção cultural – ou, em outras palavras, tendo como unidade de análise os indivíduos ou as firmas. Os dois conjuntos não são perfeitamente simétricos, ou seja, não contém o mesmo rol de atividades ou segmentos culturais.

Os dois conceitos, ocupacional e setorial, e as suas categorias componentes como propostas para este estudo, estão descritas no BOX 1. Aqui, na construção dos dois universos conceituais manteve-se o cuidado com a comparabilidade com estudos de outros países e com as classificações utilizadas pela UNESCO.⁵

BOX 1: COMPOSIÇÃO DAS PROFISSÕES E DO SETOR CULTURAL E COMPOSIÇÃO DOS OCUPADOS CULTURAIS

1. ARQUITETOS
2. PUBLICIDADE
3. DOCUMENTAÇÃO, CONSERVAÇÃO E PATRIMÔNIO.
4. PROFISSÕES LITERÁRIAS
5. PROFISSÕES DAS ARTES E ESPETÁCULOS
6. FOTÓGRAFOS
7. PROFISSIONAIS DAS ARTES PLÁSTICAS E DESIGNER
8. ARTE POPULAR E ARTESANATO

COMPOSIÇÃO DO SETOR CULTURAL

1. EDIÇÃO E LIVRARIA
2. COMUNICAÇÕES
3. SISTEMAS RESTRITOS DE INFORMAÇÃO
4. ARQUITETURA
5. PUBLICIDADE
6. RÁDIO E TELEVISÃO
7. OUTRAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS E DE ESPETÁCULOS
8. CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
9. ATIVIDADES DESPORTIVAS E OUTRAS RELACIONADAS AO LAZER
10. AUDIOVISUAL

Elaboração dos autores

5 · UNESCO (2007).



Portanto, como se vê, o dimensionamento do mercado de trabalho das profissões culturais e do setor cultural não é tarefa trivial. Enfatize-se que as dificuldades decorrem de questões conceituais, o que seria a economia da cultura ou economia criativa ou as indústrias culturais etc., e, em decorrência da delimitação de escopo, quais as atividades ou segmentos culturais as comporiam.

Diretamente ligada a esta primeira questão, conceitual, ligam-se outras, mais operacionais, que dialogam com a estrutura organizacional dos dados e das possibilidades de caracterização estatística da economia cultural em qualquer uma de suas definições.

Superadas, por aproximações sucessivas, algumas das dificuldades, isto é, delimitado o escopo da economia cultural, com o estabelecimento das categorias passíveis de serem medidas pelas estatísticas disponíveis, construíram-se os indicadores que dimensionam o mercado de trabalho na cultura em suas duas diferentes dimensões.

Outras questões aparecem imediatamente. O que se pode dizer a partir dos dados e indicadores desenhados e mensurados? Eles são próprios e adequados para que tipo de narrativa? Eles servem para a gestão e para a política pública ou eles têm outros usos, como o da construção da percepção da importância dos dinamismos culturais em processos sociais gerais e, portanto, de sua relevância para a agenda das políticas?

Acredita-se que os indicadores de trabalho têm de tudo isso um pouco e também algumas limitações importantes. Importa aqui, entretanto, assinalar algumas questões de interpretação e ênfases.

Alguns recortes foram enfatizados nessa primeira aproximação. a) quantidades, variações no tempo e variações territoriais, participação no conjunto do mercado de trabalho; b) algumas dimensões também foram enfatizadas, a exemplo, do comportamento da proteção ao trabalho ou da relação entre formalidade e informalidade no setor cultural, o salário médio, a massa salarial.

DIMENSIONANDO A ECONOMIA DA CULTURA PELA ÓTICA DO TRABALHO

A construção e dimensionamento dos mercados de trabalho cultural têm demonstrado o peso da cultura na geração de empregos e renda de parte importante da população brasileira. Apresentamos a seguir a composição e distribuição do trabalho do setor cultural entre 2002 e 2014, a partir de dados da Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios), do IBGE.

Antes de mais nada, é importante considerar que a base de dados utilizada corresponde a uma pesquisa domiciliar, respondida por indivíduos sobre suas condições de trabalho (e não respondida por empresas, como é o caso da RAIS e outras pesquisas). Isso significa que, quando estamos analisando o recorte do mercado cultural “por setor”, estamos tratando de um conjunto de respostas que os próprios indivíduos deram sobre



as empresas em que estão realizando sua principal ocupação (seja de maneira formal ou não). Esses indivíduos podem estar trabalhando em firmas que são aqui classificadas como parte do “setor cultural” (segundo o Box acima), mas não necessariamente precisam estar exercendo ocupações culturais nessas empresas – por exemplo, um indivíduo que responde que sua principal ocupação é contador, mas que depois afirma que seu principal emprego é numa empresa do setor cultural, vai ser contabilizado como um registro de “trabalhador do setor cultural”, mas não de “trabalhador com ocupação cultural”. De outro lado, o recorte do mercado cultural “por ocupação” agrupa o conjunto de respostas dadas pelos indivíduos sobre sua principal ocupação (esteja ele trabalhando numa firma ou não; numa firma classificada como parte do setor cultural ou não). Dessa forma, um por exemplo, um indivíduo que responde que sua principal ocupação é “ator”, mas que depois afirma que seu principal trabalho é realizado numa escola secundária (independentemente do tipo de vínculo que tenha), vai estar contabilizado como um respondente de “ocupação cultural” mas não como um trabalhador do “setor cultural”.

Dentre as várias mudanças no mercado de trabalho nos anos 1990 foram a informalização ou desproteção legal do trabalho e o aumento nos níveis de desemprego fenômenos caracterizadores. Na década seguinte, o desemprego passou por um arrefecimento e o mercado de trabalho por gradual formalização. As atividades culturais têm contribuído de forma positiva no comportamento do mercado de trabalho brasileiro, como se pode ver no gráfico 2. Ali estão desagregados o setor e as profissões para o Brasil como um todo e para as regiões metropolitanas. Em qualquer caso a tendência é de crescimento no período considerado.

A Tabela 1 ilustra como o mercado de trabalho setorial e ocupacional da cultura se comportou do ano 2002 a 2014. Nota-se, em relação a totalidade dos setores do mercado de trabalho, que a cultura apresentou a menor participação no ano de 2003, com 3,63% e a maior no intervalo de 2008 a 2012, decaindo no ano seguinte. O mercado de trabalho ocupacional da cultura, por sua vez, registra o menor índice no ano de 2004, entretanto esse grau se eleva com maior intensidade nos cinco anos seguintes (2005 a 2009) e decaem até o fim do período analisado.



TABELA 1
EVOLUÇÃO DO MERCADO DE TRABALHO SETORIAL E OCUPACIONAL DA
CULTURA ENTRE 2002 E 2014

Ano	Setorial	% no total	Varição 2002=100	Ocupacional	% no total	Varição 2002=100
2002	2.826.212	3,68	100	1.600.065	2,05	100
2003	2.833.191	3,63	100	1.675.217	2,12	105
2004	3.047.153	3,71	108	1.695.519	2,03	106
2005	3.207.074	3,80	113	1.895.789	2,21	118
2006	3.447.915	4,00	122	1.916.047	2,18	120
2007	3.455.487	3,95	122	1.953.476	2,20	122
2008	3.777.651	4,21	134	2.032.641	2,22	127
2009	3.747.650	4,16	133	2.068.147	2,25	129
2011	3.821.154	4,20	135	1.895.864	2,04	118
2012	3.854.475	4,18	136	1.937.063	2,06	121
2013	3.524.734	3,78	125	1.962.845	2,07	123
2014	3.784.224	3,96	134	2.016.082	2,07	126

Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).

Elaboração: Disoc/Ipea/autores

A Tabela 1 acima e o Gráfico 1 abaixo apresentam informações sobre a evolução dos mercados de trabalho cultural por setor e ocupação entre 2002 e 2008, apontando maior participação da cultura em qualquer um dos dois recortes. Os dados referentes ao setor cultural mostram crescimento e estabilidade no período analisado com uma pequena queda em 2013 e, no tocante aos empregos ocupacionais da cultura há um crescimento constante do ano de 2002 a 2009, declínio em 2011 e retorna a um leve crescimento nos anos seguintes.

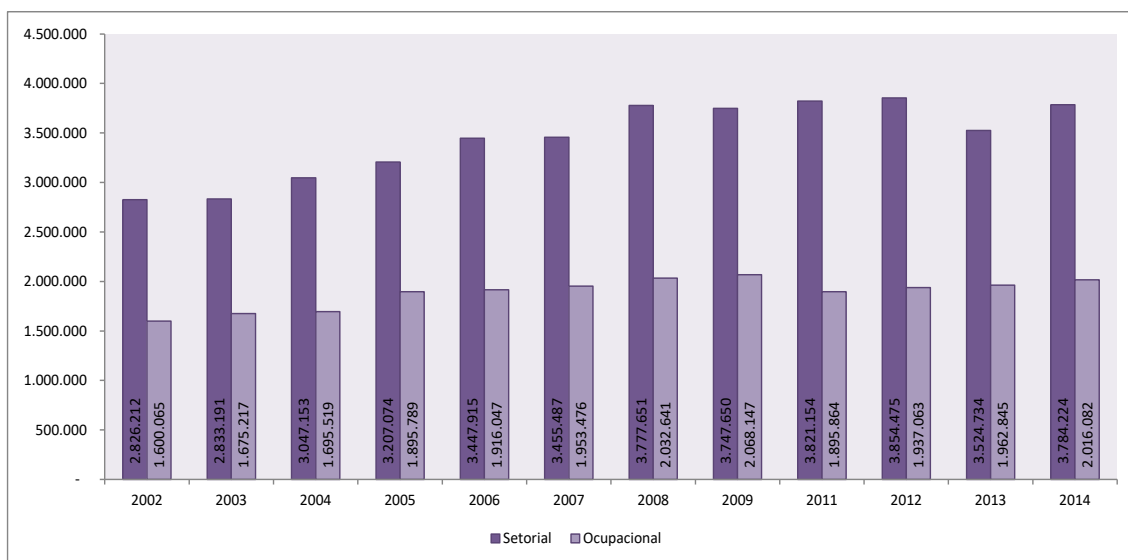
Como ponderado acima, o recorte “setorial” agrega respondentes que estiveram trabalhando, no período consultado, em empresas classificadas aqui como parte do setor cultural, mas inclui também indivíduos que não necessariamente estavam trabalhando em ocupações diretamente culturais, houve um crescimento mais expressivo no setor cultural (firmas) do que no número de ocupações propriamente culturais do mercado. Em alguns períodos, como 2004-2005, ou 2007-2008, um crescimento no número de trabalhos do setor cultural foi acompanhado por um crescimento também no número de trabalhos em ocupações culturais; mas em diversos outros (destaca-se 2009-2011), houve crescimento no número de ocupações em setores culturais mas diminuição no número de ocupações propriamente culturais – o que pode sugerir que os empregos gerados por esses setores não tenham sido empregos diretamente relacionados aos ofícios e fazeres diretamente culturais.

Pelo Gráfico 1 abaixo, nota-se também uma tendência de maior variação nos empregos do setor cultural do que propriamente nas ocupações culturais durante o período. Isso ocorre porque provavelmente a dinâmica as empresas e dos postos de



trabalho seja mais suscetível a variações de mercado e conjuntura (como períodos de crise) do que a variável ocupação – um indivíduo pode responder que tem como principal ocupação “fotógrafo” mesmo que, no seu principal emprego, esta não seja a função que ele estabeleça diretamente.

GRÁFICO 1: EVOLUÇÃO DOS EMPREGOS CULTURAIS (SETORIAL E OCUPACIONAL) ENTRE 2002-2014



Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).
Elaboração: Disoc/Ipea/autores

Vale pesar, entretanto, a importância do setor cultural especialmente nas regiões metropolitanas: eram de aproximadamente 6% em 2002 e avançam durante a década até atingirem em 2008 o patamar de 7,6%. Pelo mesmo conceito de setor. O mercado de trabalho da cultura tinha participação de 3,5% em 2002 e passa a 4% em 2008.

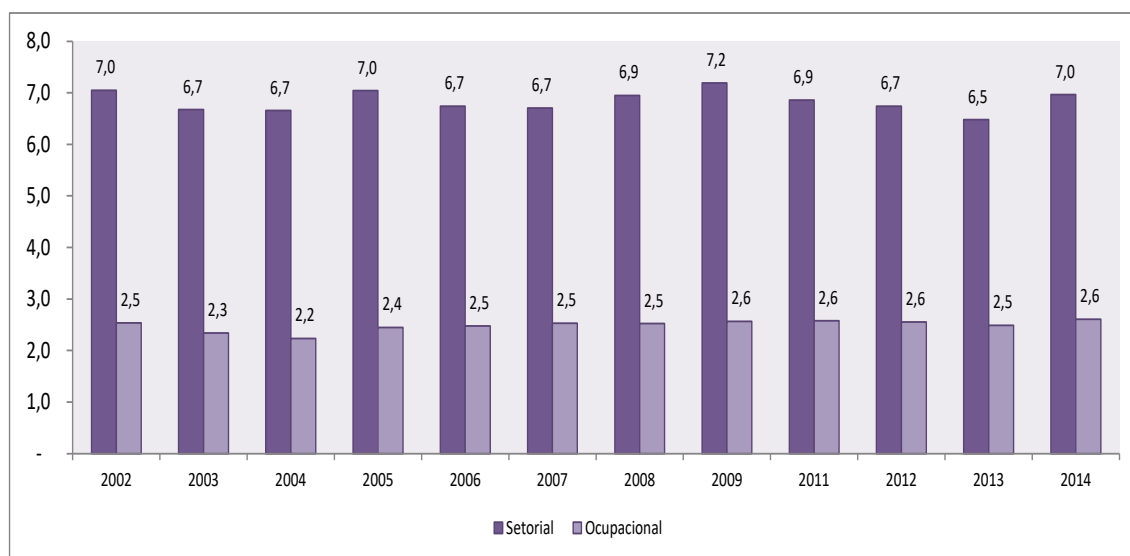
Em relação a participação da massa salarial tanto do ponto de vista setorial como ocupacional, o Gráfico 2 abaixo aponta que o setor da cultura, no início e no final do período analisado, 2002 e 2014 respectivamente, a participação ficou em 7,0%. Em 2009 houve a maior participação, 7,2%, e no ano de 2013 a menor, com 6,5%. Sendo que a média deste período foi de 6,8%. Quanto aos empregos ocupacionais da cultura, a menor participação se concentrou no triênio de 2003 a 2005, e certa constância nos demais anos, com uma média de 2,4%. Observa-se assim uma diferença considerável da massa salarial quando se olha do ponto de vista setorial e do ocupacional.

Vale destacar, ainda sobre o Gráfico 2 abaixo, que a porcentagem da massa salarial é consideravelmente menor quando se consideram as ocupações e não os setores. Isso pode se explicar por dois motivos: primeiro, porque os setores incluem um número maior e mais diverso de empregados (de ocupações diferenciadas, algumas consideradas "culturais" pelo recorte estabelecido aqui e outras não) e então o volume de empregos,



e conseqüentemente de salários, gerado por um setor é maior do que o volume de empregos e salários gerado por uma única ocupação. Uma hipótese alternativa seria a de que os setores incluem um número maior e mais diverso de empregados de ocupações diferenciadas (algumas não consideradas "culturais" pelo recorte estabelecido aqui) e as ocupações entendidas aqui como "não culturais", dentro desses setores, remunerem mais do que as entendidas como "culturais" (sobre esta hipótese, ver Vasconcelos-Oliveira, 2010).

GRÁFICO 2: PARTICIPAÇÃO DA MASSA SALARIAL DO SETOR CULTURAL E DAS OCUPAÇÕES CULTURAIS ENTRE 2002-2014



Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).

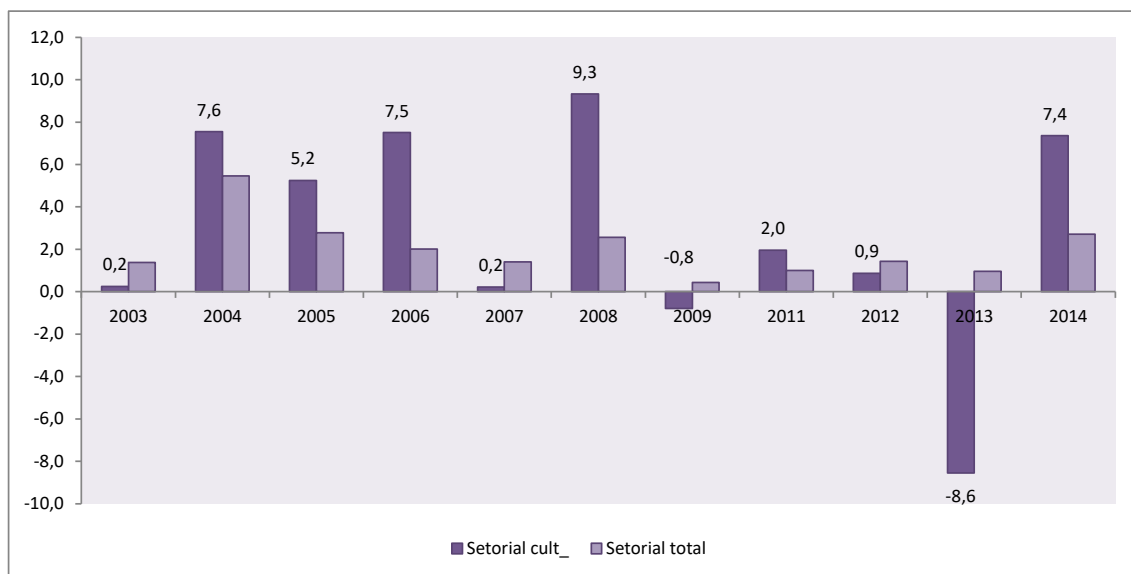
Elaboração: Disoc/Ipea/autores

Como assinala o Gráfico 3 abaixo, há momentos díspares no período em análise quando se observa a variação anual dos empregos setoriais da cultura. No ano de 2003 a variação é de 0,2%, tem um grande salto no ano de 2008 com 9,3%, porém chega a uma queda negativa em 2009 e decai de forma mais acentuada em 2013, voltando a crescer em 2014 com 7,4%.

Interessante notar, nesse sentido, que o setor cultural apresenta uma variação considerável em alguns períodos, tanto positiva quanto negativamente, em comparação aos demais empregos setoriais, contudo, nos períodos negativos, os empregos setoriais totais não acompanham essa queda tão acentuada como os dados setoriais da cultura indicam.



GRÁFICO 3: VARIAÇÃO ANUAL DOS EMPREGOS SETORIAIS DA CULTURA ENTRE 2003-2014



Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).
Elaboração: Disoc/Ipea/autores

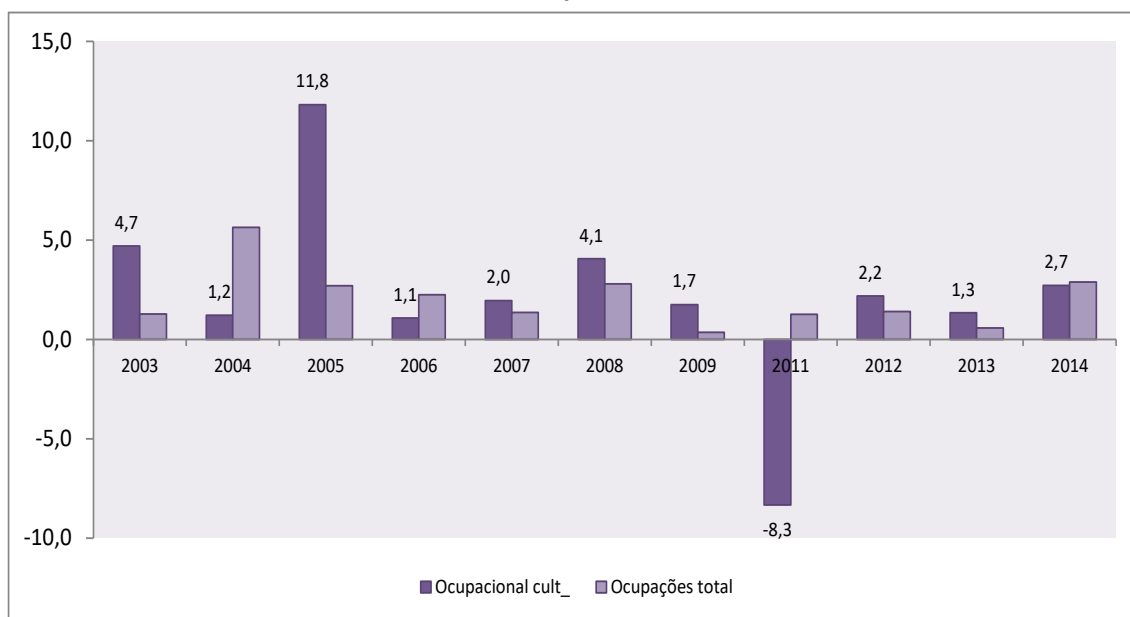
Em referência a variação anual das ocupações culturais no mesmo período, o Gráfico 4 revela um grau mais elevado no ano de 2005, com 11,8% e uma queda negativa no ano de 2011 com -8,3%.

A partir dos dados, verifica-se, nos anos em destaque, e no período em análise, tanto variações positivas, quanto negativas, na cultura tal como vimos anteriormente para o setor. Entretanto, as ocupações totais não seguem o mesmo caminho e dinamismos, fato que revela a instabilidade das ocupações culturais, assim como representado no gráfico anterior em relação aos empregos setoriais.

É importante indicar que as variações anuais são muito diferenciadas. Os dados estatísticos não apresentam hipóteses explicativas para essas diferenças, mas apontam possibilidades de investigação e aprofundamento de pesquisas de “campo”.



GRÁFICO 4: VARIAÇÃO ANUAL DAS OCUPAÇÕES CULTURAIS ENTRE 2003-2014



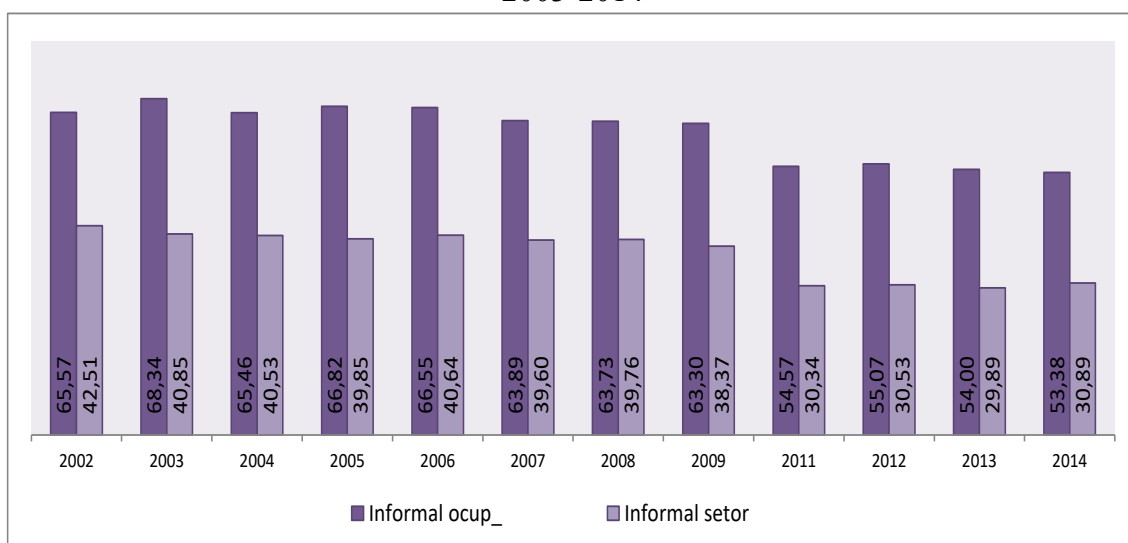
Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).
Elaboração: Disoc/Ipea/autores

O Gráfico 5 abaixo mostra a porcentagem de todos os trabalhadores que declararam não ter carteira assinada, somados aos conta-própria, aqui considerados como trabalhadores informais. Apesar de as porcentagens altas surpreenderem num primeiro momento, outros estudos já mostraram que a porcentagem de trabalhadores informais nas áreas culturais é maior do que a da média da economia (ver IBGE, 2006; Vasconcelos Oliveira, 2010; Markusen, 2002; entre outros).

De qualquer forma, os números são impactantes quando se faz uma leitura por setor (barras mais escuras): no período observado, cerca de 60% dos trabalhadores vinculados aos setores entendidos aqui como culturais apresentavam vínculos de trabalho do tipo informal. Uma hipótese é a de que parte desse contingente é composta por trabalhadores subcontratados que são relativamente bem capacitados – algo diferente da subcontratação e da informalidade geralmente associadas às indústrias mais convencionais (envolvendo trabalhadores pouco capacitados, contratados para tarefas como limpeza, transporte, auxílio de administração, entre outras).



GRÁFICO 5: INFORMALIDADE NAS OCUPAÇÕES E SETOR CULTURA ENTRE 2003-2014



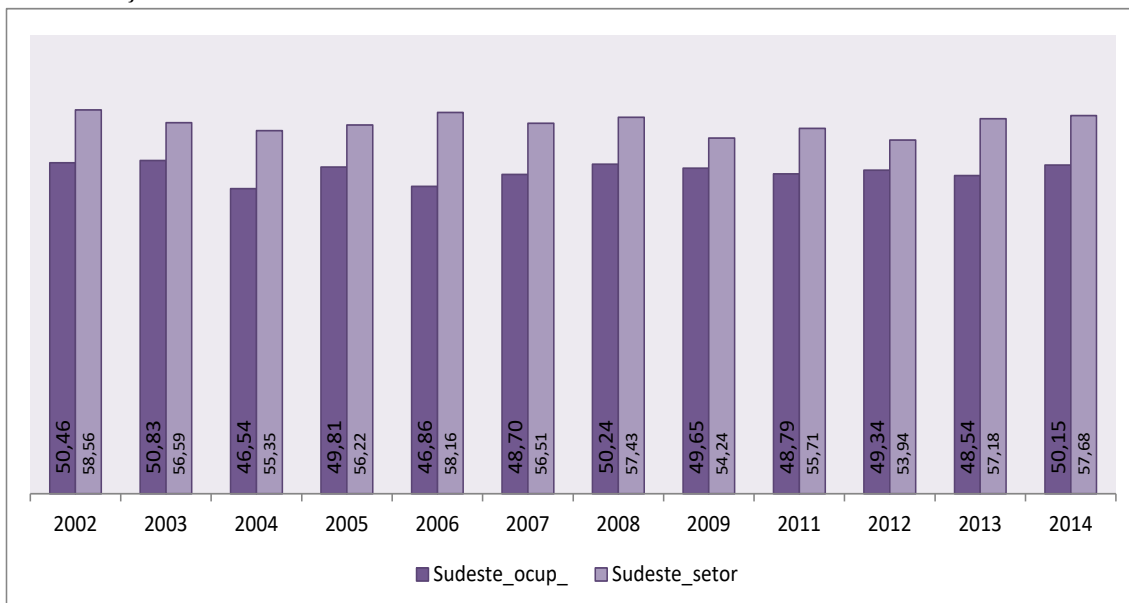
Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).

Elaboração: Disoc/Ipea/autores

O Gráfico 6 abaixo retrata a concentração geográfica tanto dos setores considerados culturais nesta pesquisa quanto dos trabalhadores com ocupações culturais na região Sudeste. Neste caso, é curioso ver como a relação entre as barras se inverte: a concentração de trabalhadores com ocupações culturais na região Sudeste é maior do que o dado quando observado a partir do setor em que se trabalha. Isso sugere que há uma porção grande de trabalhadores que se definem como tendo ocupações culturais, mas que não estavam trabalhando em setores propriamente culturais no momento da coleta dos dados. A concentração no Sudeste faz sentido quando pensamos que muitos trabalhadores da cultura escolhem viver em cidades maiores por conta de uma maior oferta de trabalho na área.



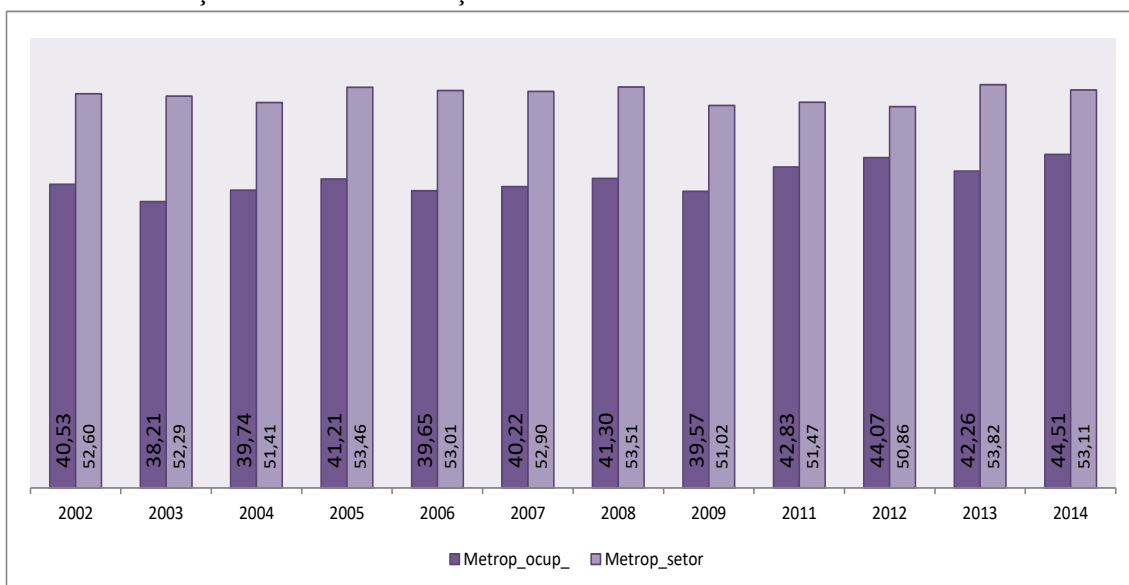
GRÁFICO 6: PARTICIPAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE NA DISTRIBUIÇÃO DAS OCUPAÇÕES E SETOR CULTURAL POR GRANDE REGIÃO ENTRE 2003-2014



Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).
Elaboração: Disoc/Ipea/autores

A hipótese sobre a preferência por se viver em cidades maiores e com maiores dinâmismos dos mercados de trabalho cultural é reforçada pelo Gráfico 7 abaixo.

GRÁFICO 7: PARTICIPAÇÃO DAS REGIÕES METROPOLITANAS NA DISTRIBUIÇÃO DAS OCUPAÇÕES E SETOR CULTURAL ENTRE 2003-2014



Fonte: Microdados da Pnad (IBGE).
Elaboração: Disoc/Ipea/autores



Novamente, aqui vemos uma grande concentração de trabalhadores que afirmam ter ocupações culturais nas regiões metropolitanas brasileiras, num montante superior ao da própria porção de trabalhadores que estão efetivamente vinculados a setores econômicos entendidos como culturais. Nota-se ainda que o gráfico 8 apresenta comportamento relativamente semelhante ao do gráfico 7 acima, possivelmente por conta do peso que regiões metropolitanas do sudeste (como as de São Paulo e Rio de Janeiro, que sabidamente concentram empresas e trabalhadores da cultura) possuem no comportamento geral das regiões metropolitanas.

TRABALHO CULTURAL E ARTÍSTICO E SEUS MODOS DE FUNCIONAMENTO: INTERMITÊNCIA, RISCO E MECANISMO DE COMPENSAÇÃO DAS INCERTEZAS

Algumas considerações feitas por outros autores sobre as questões relacionadas ao trabalho em cultura e arte podem enriquecer e trazer outras hipóteses para essa discussão. Finalizamos este artigo com a formulação de novas perguntas, a partir desse exame da literatura, que tentarão ser abordadas com novos dados numa próxima etapa desta pesquisa – a equipe está se dedicando a trabalhar alguns dados da Pnad Contínua, realizada mensalmente, para tentar levantar luz sobre algumas questões que parecem mais dinâmicas e contingenciais.

Um primeiro autor que traz colaborações importantes para a compreensão do trabalho cultural – e mais especificamente artístico é o sociólogo Pierre Michel Menger (1994, 2001, 2006). Sua reflexão baseia-se numa percepção da incerteza e dos riscos como componentes que configuram estruturalmente as ocupações das artes. Diante desse cenário, os trabalhadores das artes são apresentados como atores de racionalidade imperfeita ou contextual – atores do tipo bayesiano, segundo Menger, 2001, em vez de totalmente racionais ou totalmente determinado pelo contexto –, ou seja, como alguém que cria estratégias de ação reunindo informações, revisando suas habilidades, expectativas e concepções, construindo redes para ampliar seu alcance de experiências de trabalho de maneira contingencial. Apesar de ter presente uma tradição mais estruturalista emoldurando suas análises, Menger então abre espaço para elementos mais relacionados às experiências vividas e percebidas pelos atores sociais na explicação das estruturas ocupacionais; referenciando também os ajustamentos dinâmicos que ocorrem nessas esferas a questões como distribuição de reconhecimento e prestígio.

Duas ideias são centrais para caracterizar o mercado de trabalho e as cadeias de produção artísticas, segundo o autor: a de intermitência e a de risco/incerteza. De forma mais geral, de acordo com Menger (2001), o trabalho no mundo e da arte e da cultura pode ser caracterizado por algumas características estruturais, como a especialização flexível e a contingência ou intermitência das relações de trabalho, já que, pela própria



natureza da produção, o trabalho tende a se organizar em torno da execução de obras, que, mais cedo ou mais tarde, terminam. Soma-se a isso uma ampla oferta de trabalho contingente e uma estrutura monopolista (já que a geração de valor depende de ativos como prestígio e reputação, que normalmente são associados à exclusividade) e tem-se como resultado um mercado extremamente competitivo. Além disso, as ideologias do trabalho individual e criativo, da organização empresarial independente, autônoma e inovadora desafiam as visões tradicionais do trabalho especializado e rotineiro, bem como da pesquisa aplicada e os seus métodos tradicionais. Trata-se então de uma concentração de traços monopolísticos, associada ao excesso de oferta (especialmente pelo caráter difuso dos públicos diante dos produtores), à alta especialização e à intermitência.

Nesse sentido, acreditamos que Pierre Menger acerta ao apontar que algumas categorias analíticas e descritivas mais tradicionais mobilizadas pela sociologia do trabalho de forma geral não dão conta de explicar fenômenos que ocorrem nas esferas de produção cultural e artística de maneira específica. Menger propõe uma configuração conceitual para explicar os modos de funcionamento dos mercados de trabalho artístico, articulando determinações estruturais, orientações valorativas específicas, formas organizacionais e situações contingentes.

RISCOS E INCERTEZAS

A incerteza, para o autor, está diretamente relacionada à intermitência. Para Menger (idem, 1994), a intermitência do trabalho, típica dos regimes de produção artística, faz com que esses mercados sejam desequilibrados em sua própria estrutura. Isso porque a intermitência não é só um resultado conjuntural (por exemplo, da multiplicação de empreendimentos e projetos artísticos), mas está vinculada a uma característica central da produção artística: a necessidade de flexibilidade na organização da produção. A flexibilidade exige a disponibilidade de um grande contingente de mão de obra, para que combinações de competências e recursos materiais na realização de uma obra ou espetáculo. E a intermitência aparece como a forma de emprego mais econômica para fazer face a duas exigências que, para o autor, são contraditórias: de um lado, baixar os custos da mão de obra; de outro, ter permanentemente mão de obra abundante e disponível (Menger, 1994, p. 7). O regime de trabalho temporário aparece como solução possível frente às necessidades de rebaixamento de custo e disponibilidade de trabalho.

O conceito de incerteza organiza o espaço assertórico, permitido conectar interpretativamente características estruturais (o trabalho nas artes e cultura constituem mercados monopolistas em sentido específico), lógica estratégica dos indivíduos presentes no campo (os indivíduos não sabem quem são e qual o sentido do que fazem), formas organizacionais (organizações autônomas e individuais) e os efeitos simbólicos e estruturais (a intermitência articula causalmente as orientações para o risco, para a



contingência, e a incerteza é o contexto de reforço das estratégias de valorização do trabalho autônomo ou individual, ambos caracterizados pela multifuncionalidade e pela flexibilidade).

No que diz respeito a este ponto, Menger postula que algumas situações de incerteza presentes nesses mercados de trabalho são pautadas pela “ignorância simétrica”, questionando se esta perspectiva corresponde a algo determinado externamente como por exemplo, se a falta de emprego ou uma carreira mal sucedida devem ser vistas como resultados de uma demanda insuficiente para o tipo de habilidade que o artista possui ou, se está determinada de maneira endógena, isto é, se refere a capacidade insuficiente do próprio artista. Não se trata apenas de um dilema existencial, mas dos sentidos de um campo que não é exatamente um campo, mas um conjunto de redes sem que os sentidos sejam exatamente estabilizados, ou sem jogos estruturados, mas quase-estruturados, situacionais.

Se pensarmos pelo prisma da capacidade e do talento, estes devem ser considerados não apenas como exógenos ao sucesso ou insucesso no mercado artístico, mas também como fatores endógenos a processo estruturais. A medida que a concorrência se eleva, a inovação, ou ao menos a diferenciação entre trabalhos semelhantes, segue o mesmo caminho, assim como a “seleção” destes talentos segue cada vez mais a lógica da comercialização (Menger, 2006). O problema é que os sentidos de reconhecimento atribuídos reflexivamente às próprias capacidades, apenas são provadas de maneira relativamente estável por aqueles que consolidaram trajetórias e já têm prestígio (reputação). Os sentidos de ajustamento às condições de mercado são diversas daqueles descritos pelo conceito de habitus, usado, por exemplo, por Pierre Bourdieu, pois os espaços dos mercados culturais são segmentados e as atividades intermitentes. Não se encontram nessa descrição dos mercados jogos de sentido estruturais dominantes e organizadores do conjunto de sentidos do campo, não se encontram ou melhor, são desfasados do ponto de vista de ajustamento estruturais, ou dissonantes do ponto de vista do sentido que os indivíduos lhes atribuem, implicando diferentes descrições das posições estruturadas, das estratégias e da mobilidade dos artistas e outros trabalhadores por elas.

Contudo, ainda que os indivíduos sejam altamente qualificados, talentosos e se diferenciem no ramo de sua produção cultural, o crescimento da flexibilidade no trabalho artístico ainda se caracteriza pela contingência e são distribuídos assimetricamente em função do prestígio e das estratégias empresariais. Diversos fatores podem influenciar o aumento das incertezas, a exemplo da própria segmentação da força de trabalho artística no que diz respeito ao nível de reputação de cada artista no interior de sua classe ocupacional. Assim, embora em teoria cada artista seja dotado de habilidades e talentos exclusivos e se insiram numa ocupação que lhe proporciona satisfação, autonomia,



e por vezes, reputação, estes são benefícios não-monetários que normalmente não são alcançados e nem vividos subjetivamente em sua plenitude pela grande parte dos artistas, que vivenciam a face da imprevisibilidade diante sua ocupação, podendo vir a se tornar substituíveis, jogando-os numa espiral subjetiva de dúvidas e poucas certezas sobre o próprio talento, o que torna instável a percepção do seu valor e mais complexa as estratégias de inserção nos mercados culturais (Menger, 2001).

ESTRATÉGIAS

Ao discorrer sobre as incertezas das ocupações artísticas, Menger (2006) investiga como tais artistas aprendem a gerenciar os riscos de suas carreiras: individualmente (diversificação do trabalho e fontes de renda), coletivamente (comunidade profissional) e socialmente (apoio a políticas para as artes), ressaltando que a gestão dos riscos varia entre os diferentes mundos das artes, dependendo de seu aparelho institucional.

Nesse sentido, a contingência no trabalho artístico, segundo Menger, carrega dois aspectos: o primeiro deles aborda a forma como os indivíduos buscam gerenciar os riscos de sua ocupação. E o segundo aspecto se refere aos acordos coletivos e instituições sociais, que substituem o papel do empregador único. Em relação ao primeiro aspecto, o comportamento do artista se dá de acordo com a perspectiva incerta que tem em mãos. Seu processo criativo está sujeito à *flexibilidade funcional* de seu trabalho, precisa se adaptar às diversas atividades (dentro na mesma posição e entre projetos de trabalho diferentes) e a mudanças não previsíveis que encontra ao longo da trajetória “profissional”. Ademais, o artista se depara com um trabalho não-rotineiro e desafiador onde suas habilidades são adquiridas progressivamente conforme as utiliza e aperfeiçoa. Mas o fato que permanece é a imprevisibilidade do trabalho artístico.

Retornando ao segundo aspecto da contingência no mercado de trabalho artístico, outro modo de gerir os riscos ocupacionais, se insere na ação coletiva e o apoio público, Menger aponta que, existem os benefícios pagos pelo Estado, que tomam forma através das políticas públicas para as artes, ou como um seguro-desemprego por meio de um fundo de subvenção cruzada (o trabalhador se beneficia de um serviço financiado de maneira coletiva). Para os artistas que são elegíveis ao seguro desemprego, a seguridade e a autonomia podem desempenhar dois papéis: proteger o trabalhador dos riscos do desemprego e das incertezas sobre perda de renda e fazer uso do tempo de não-trabalho para aperfeiçoar habilidades, buscar novos trabalhos ou simplesmente como lazer. Já em relação às empresas, estas podem simplesmente contratar um funcionário-artista diversas vezes num curto período de tempo para garantir uma lógica interna de produção, contudo, sem arcar com os custos das contratações a longo prazo. Em muitas situações as remunerações são aumentadas, tendo em vista incertezas futuras e a manutenção de redes e alianças com os artistas e produtores. Menger aponta, sobretudo, que o poder



público, para apoiar efetivamente o trabalhador das artes nos períodos de incerteza do desemprego, deveria subsidiar o setor artístico por meio de um fundo de seguro.

O crescimento da flexibilidade pode ser associado à inovação artística ou diferenciação na estrutura de produção. Adicionalmente, lembremo-nos, os riscos empresariais são transferidos aos artistas. As políticas culturais, por sua vez, não podem desassociar os riscos individuais (relacionadas ao emprego descontínuo e a incerteza da carreira), e os riscos sociais (relacionados a inovações ou o desenvolvimento cultural subestimado), que não dependem exclusivamente das escolhas individuais e nem das empresas, mas de toda a lógica do mercado de trabalho competitivo na qual o artista se insere.

Dentre o amplo número de artistas que solicitam o suporte do poder público, uma pequena parcela de especialistas em cada área artística alcança este apoio, ou seja, há uma discrepância entre a “elite artística” em comparação a todos os trabalhadores culturais como um todo. Assim, a incerteza, a longo prazo, existe em relação ao valor do artista ou da obra de arte. No curto prazo, o apoio público para as artes deve equilibrar eficiência e equidade, isto é, desenvolvimento econômico com igualdade de oportunidades, oferecendo aos artistas incentivos para aperfeiçoar seus talentos e também proteção àqueles talentos mergulhados num campo de incertezas do mercado. Desse modo, cercado pelo princípio da incerteza, se torna comum que um grande número de artistas recorra ao apoio público (Menger, 2006).

Logo, discorrer sobre a perspectiva da incerteza no mercado de trabalho artístico, pode ajudar na reflexão quando se indaga se o artista deveria ser considerado um ator racional (a condição de sobrevivência em um mercado cada vez mais competitivo), um ator racional limitado, ou como um ator míope induzido a tomar os riscos ocupacionais visando suas probabilidades de sucesso (Menger, 2001).

TRABALHO POR PROJETO

Ainda no que diz respeito a estratégias relacionadas às características de intermitência e risco que são inerentes aos mercados culturais, vale notar que outros estudiosos constatam que, em diferentes campos artísticos, como no cinema ou nas artes cênicas, uma das respostas a esse desafio é a tendência de arranjos de trabalho no formato “por projeto”, tanto no Brasil como em outros países – ver Menger 1994, mas também Hesmondhalgh, 2007; Scott (2002 e 2005); Davenport (2006); Blair (2003); ver também Vasconcelos-Oliveira, 2010. Uma parte da literatura sobre trabalho por projetos aponta que um dos problemas reais decorrentes dessa prática é o fato de os trabalhadores serem, em grande medida, responsáveis pelo sucesso não só de suas trajetórias como do próprio mercado (Davenport, 2006; Jones, 1996; Ball, 2003; Pongratz e Voß, 2003). Nos termos de Menger (1994), isso significa dizer que o custo da intermitência (como condição que



garante a flexibilidade necessária para a produção artística) em grande parte precisa ser bancados pelos próprios trabalhadores artistas – que, portanto, têm um papel fundamental na sustentação desse regime de produção, tanto quanto as empresas e empregadores. A própria noção de carreira, em outras áreas atrelada à ideia de trabalhadores que passam anos numa mesma empresa subindo níveis de hierarquia, aqui é utilizada para definir um tipo de trajetória que acontece *entre* os projetos e não dentro de um mesmo emprego – ou seja a reputação dos trabalhadores precisa ser construída por meio do seu acúmulo de experiências de trabalho, e passa a ser validada pelo genérico “mercado” (Jones, 1995).

Vale pontuar, por fim, que existe uma corrente da literatura que enxerga o caráter cíclico e intermitente das relações de trabalho nos regimes de produção artística como parte do que seria uma tendência geral de precarização nos mercados de trabalho contemporâneos, relacionada à flexibilização da produção e das relações trabalho (por exemplo, Segnini, 2007 e 2009). Apesar de não desconsiderarmos os eventuais efeitos desses processos mais gerais de flexibilização, tendemos a partilhar com Menger (2001, 1994) a ideia de que, nos mercados artísticos, trata-se de um traço estrutural (mais do que conjuntural) – até porque, há estudos que mostram que a tendência a vínculos temporários de trabalho nas artes é uma realidade muito anterior às tendências de reestruturação produtiva que teriam originado o fenômeno da precarização (ver Vasconcelos-Oliveira, 2010, que exemplifica com Schatz, 1988, que observa trabalhadores *freelancers* no cinema já no contexto dos grandes estúdios, na primeira metade século passado; ou mesmo Scherer, 2001, que mostra a evolução do trabalho *freelancing* dos artistas da música entre 1650 e 1900, argumentando que, ao contrário do que se esperava, já nessa época muitos músicos preferiam exercer suas atividades de forma autônoma, e não como funcionários de igrejas ou da nobreza).

Para compreender esses sistemas de trabalho e seus resultados, Menger ressalta, é preciso analisar os atributos básicos do agente social (como origem social, socialização na arte e na cultura, formações e processos de aprendizado), mas é também necessário levar em conta aspectos mais relacionais e estruturais do próprio regime de produção, como a tendência dos trabalhadores a ter mais de um trabalho ao mesmo tempo (*multiple job holding*), a versatilidade na ocupação de funções, os calendários de trabalho, o fluxo entre diferentes trabalhos, a recorrência de tempo sem trabalho, bem como aspectos mais gerais relacionados ao uso do tempo e o significado do trabalho (Menger, 2001, p. 247).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados da pesquisa (PNAD 2012 a 2014) mostram o aumento do número de trabalhadores na cultura, tomados como base fixa, isto é, nas classificações da CNAE e CBO, no período de tempo e no território. Surgem dois problemas imediatos. O



primeiro que as classificações não alcançam as atividades de terreno, tanto as geradas pelas inovações tecnológicas, quanto aquelas que demandam mediadores, ou seja, ações de planejamento e gestão das atividades. E segundo lugar, não se captam fluxos de entrada e saída de trabalhadores do mercado de trabalho medido, em suas transições por diferentes trabalhos e atividades, ou seja, o comportamento dos agregados não tem correspondência com as atividades culturais como um todo. Uma terceira questão é não se veem os fluxos dos indivíduos para o desemprego ou para outros trabalhos e em sentido inverso.

As evidências da literatura mais recente e mais específica sobre o tema do trabalho nos mercados culturais sugerem dinâmismos variáveis entre segmentos da cultura e não apenas heterogeneidades. Em resumo apertado, o mercado de trabalho cultural é determinado por considerações específicas ligadas às incertezas, intermitências, reconhecimento, prestígio, gerenciamento de portfólio, negociação de emprego, relações de rede, fomento público, e outras interferências que carecem de maior investigação. Pesquisas recentes também sugerem desigualdades internas quanto aos rendimentos e formalização do trabalho⁶. Nesse caso, são necessários aprofundamentos para entender o funcionamento das redes e estratégias tomadas pelos autores, inclusive para “sobreviverem” no mercado de trabalho nos períodos de intervalo entre projetos. Um primeiro passo adiante seria tentar comparar dados estruturais dos mercados de trabalho propriamente culturais com dados de outros mercados para mensurar, de forma mais precisa, até onde vão essas diferenças no contexto brasileiro.

Nesse sentido, valeria também levantar novos dados que permitam compreender as múltiplas atividades exercitadas simultaneamente pelos atores (o peso dos atores que a literatura chama de *multiple job holders*) e o papel das políticas culturais no fomento e na proteção do trabalho (formas jurídicas e organizacionais das empresas e sistemas previdenciários e de proteção ao trabalho).

Por fim, valeria levantar algumas questões sobre criação de reputação (valor) e monopólio nos mercados de trabalho cultural, e mais especialmente artísticos. Se o artista carrega essa autonomia em função de seu trabalho e se a população de artistas é diversificada em relação a sua reputação, quais artistas poderiam ser considerados como fornecedores monopolistas de seu próprio trabalho? Os artistas que possuem maior estabilidade profissional, devido à sua fama ou reputação, deveriam ser vistos como fornecedores monopolistas de seus próprios trabalhos? E aqueles que trocam seu capital humano para trabalhar como *freelancers*, autônomos e temporários (intermitentes) mesmo com um baixo poder e valor de mercado?

Outra questão a ser avaliada seria a da relação entre escolarização, vínculos “precários” e informalidade. A hipótese é que as áreas da arte e da cultura apresentam

6 Ver Barbosa da Silva, F.A (2007) e Vasconcelos-Oliveira (2010).



algo diferente da precarização associadas na literatura sobre mercado de trabalho às indústrias mais convencionais (envolvendo trabalhadores pouco capacitados, contratados para tarefas como limpeza, transporte, auxílio de administração, entre outras). As opções pela flexibilidade, por uma multiplicidade e descontinuidade de vínculos é parte das motivações, sentidos subjetivos e valorativos dos atores sociais que se movimentam na área cultural, mas é necessário também aqui, ampliar as bases empíricas “previstas” pelas hipóteses.

Por fim, seria interessante também, numa próxima etapa da pesquisa, caracterizar melhor os atores (quantitativa e qualitativamente) que atuam ao mesmo tempo em ocupações culturais e em setores culturais, visando compreender melhor a relação entre formação/ofício/área de atuação e postos de trabalho específicos disponíveis. Se os postos de trabalho em setores ditos culturais crescem mais do que a presença das ocupações ditas culturais na estrutura ocupacional, isso pode sugerir que o crescimento da cultura como atividade econômica nem sempre significa mais emprego para os trabalhadores da cultura especificamente – esse crescimento pode estar gerando um aumento proporcionalmente maior de ocupações não relacionadas à cultura do que de ocupações culturais. Valeria investigar melhor esse eventual descompasso e problematizar suas decorrências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALL, Linda. (2003). “Future directions for employability research in the creative industries.” Working paper, The Council for Higher Education in Art and Design, The Employability Partnership, The Design Council and the ADCLTSN. Disponível em: <<http://www.brighton.ac.uk/admhea/topics/pdf/futurdirectforem.pdf>>.

BARBALHO, A., Alves, E.P.M., Vieira, M.P.(organizadores). Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento, EDUFBA, Salvador, 2017.

BARBOSA, F., Araújo, H.E., Souza, A.L (2007). Emprego formal no setor cultural – 1994-2002, TD, 1276, IPEA, Brasília, 2007.

BARBOSA, F. (2017). Análise do mercado de trabalho cultural, in Barbalho, A., Alves, E.P.M., Vieira, M.P.(organizadores). Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento, EDUFBA, Salvador, 2017



BLAIR, H. (2003) “Winning and losing in flexible labour markets: the formation and operation of networks of interdependence in the UK film industry”. In: *Sociology*: 2003, 37, pp. 677-694.

BOURDIEU, Pierre, 2002 [1992]. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes.

DAVENPORT, John (2006). “UK Film Companies: Project-Based Organizations Lacking Entrepreneurship and Innovativeness?” In: *Creativity and Innovation Management*, 15, 3, pp. 250–257.

FAULKNER, R.R. e Anderson, A.B. (1987). “Short-term projects and emergent careers: evidence from Hollywood”. In: *American Journal of Sociology*, 92,4, pp. 879–909.

FLORIDA, Richard (2002). *The rise of the creative class...and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. EUA: Basic Books.

HEINICH, Nathalie (2005). *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard.

HESMONDHALGH, David (2007)[2001]. *The cultural industries*. 2ª edição. Londres: SAGE Publications.

JONES, Candance (1996). “Careers in project networks. The case of filmindustry”. In: ARTHUR, Michael e ROUSSEAU, Denise *The boundaryless career: a new employment principle for a new organizational era*. Oxford: Oxford University Press.

MARKUSEN, Ann (2002). “Targeting Occupations in Regional and Community Economic Development”. In: *Journal of the American Planning Association* 70: 253-268.

MENGER, Pierre-Michel (1994). “Etre artiste par intermittence: la flexibilité u travail et le risque professionnel dans les arts du spetacle”. In: *Travail et emploi*, no. 60, pp.4-22.

_____ (2001). “Artists as workers: theoretical and methodological challenges”. In: *Poetics* 28, pp. 241-254.

PONGRATZ, Hans. J., VOß, Günter. (2003): “From *employee* to *entmployee*: towards a self-entrepreneurial work force?”. In: *Concepts and Transformation*, 8, 3, pp.239- 254.



SCHATZ, Thomas (1998). *O Gênio do Sistema. A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHERER, F. M (2001). “The Evolution of Free-Lance Music Composition, 1650-1900” In: *Journal of Cultural Economics* 25: pp. 307–319.

SCOTT, Allen (2002).” A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures” In: *Regional Studies*, 36, 9, pp. 957-975.

_____ (2005). *On Hollywood. The place, the Industry*. Nova Iorque: Princeton University Press.

SEGNINI, Liliana (2007). “Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil.” In *XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. GT29 Trabalho, precarização e políticas públicas. Recife: 25/5 a 1/6/2007. Disponível em: <http://beta.idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf> (acesso em outubro de 2017).

_____ (2009). “Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo”. In GUIMARÃES, Nadya; HIRATA, Helena e SUGITA, Kurumi (2009). *Trabalho flexível, empregos precários?* São Paulo: EDUSP.

THROSBY, David (2001). *Economics and Culture*. UK: Cambridge University Press.
_____, 2007. *Modelling the Creative/Cultural Industries*. Apresentação no Cultural Industries Seminar Network, Edinburgo, janeiro de 2007.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina (2010). “Os trabalhadores da economia da cultura: novas tendências e velhas lições”. In: Mario Sergio Salerno; João Alberto De Negri; Lenita Maria Turchi; José Mauro de Moraes. (Org.). *Estudos de Jovens Pesquisadores Brasileiros*. 1 ed. São Paulo: Papagaio, 2010, v. 1, p. 314-362.





Mesa XI

Teatro

ANÁLISE DE EFICIÊNCIA NOS EQUIPAMENTOS DE ARTES CÊNICAS NO RIO DE JANEIRO: UMA COMPARAÇÃO METODOLÓGICA

Andréa Soares Bonifácio Rosa¹

Daniele Cristina Dantas²

Manoel Silvestre Friques³

RESUMO: A eficiência dos equipamentos públicos para as apresentações cênicas é uma questão fundamental para o desenvolvimento permanente de políticas públicas. Levando isto em consideração, o presente trabalho adota dois caminhos metodológicos para analisar a eficiência dos espaços culturais públicos da Secretaria Municipal do Rio de Janeiro no ano de 2013. Tendo como escopo de análise os teatros, as lonas e as arenas culturais, este trabalho compara a eficiência destes equipamentos culturais utilizando os métodos de Análise de Envoltória de Dados (DEA) e do cálculo de Uso Eficiente (UE). Por meio da comparação relativa entre os equipamentos em um dado método e da justaposição dos resultados respectivos a cada método, espera-se contribuir para o debate sobre o uso dos espaços culturais do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Envoltória de Dados, Eficiência, Economia do Teatro, Indicadores Culturais, Artes Cênicas.

INTRODUÇÃO

No campo das políticas culturais, um dos debates mais importantes diz respeito à eficiência dos gastos públicos em equipamentos e atividades culturais. Isto porque a importância dos equipamentos culturais vai além da questão da difusão cultural, englobando questões relativas à educação, ao conhecimento, à inclusão social, à preservação do patrimônio, ao entretenimento e até mesmo ao turismo. Tanto do ponto de vista teórico-conceitual quanto dos estudos empíricos, é de relativo consenso a

1 Professora da UNIRIO pela Escola de Engenharia de Produção. Doutora em Engenharia de Produção (UFRJ), mestre em Informática (UFRJ). E-mail: andreabonifacio@uniriotec.br.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI/IBICT/UFRJ), Mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais (ENCE/IBGE). E-mail: danielecdantas@gmail.com.

3 Professor da UNIRIO pela Escola de Engenharia de Produção e do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Doutor em História pelo Programa de História Social da Cultura da PUC-Rio, com estágio doutoral na Columbia University (NY). Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), Teórico do Teatro (UNIRIO) e Engenheiro de Produção (UFRJ).



importância que os subsídios públicos possuem para a criação, a manutenção e a difusão das mais diversas atividades culturais. Com as artes cênicas não é diferente. Sendo o terreno por excelência de manifestação da doença dos custos (FRIQUES, 2016; FRIQUES & LUQUE, 2016), as artes cênicas dependem com frequência de subsídios públicos, seja na forma de políticas de fomento, seja por meio da rede de equipamentos culturais que oferecem as condições mínimas para a apresentação e a difusão de suas produções cênicas.

Sendo assim, a eficiência dos equipamentos públicos para as apresentações cênicas é uma questão fundamental para o desenvolvimento permanente de políticas públicas. Levando isto em consideração, o presente trabalho adota dois caminhos metodológicos para analisar a eficiência dos espaços culturais públicos sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro no ano de 2013. Elegendo como escopo de análise os teatros, as lonas e as arenas culturais, este estudo compara a eficiência destes equipamentos culturais utilizando os métodos de Análise de Envoltória de Dados (DEA) e do cálculo de Uso Eficiente (UE). Por meio da comparação relativa entre os equipamentos culturais em um dado método, bem como da justaposição dos resultados respectivos a cada método, espera-se contribuir para o debate sobre o uso e o aproveitamento dos espaços culturais públicos do Rio de Janeiro através de indicadores que podem auxiliar a formulação de políticas culturais adequadas a cada caso.

REFERENCIAL TEÓRICO, DADOS E METODOLOGIA

Em termos gerais, o conceito de eficiência envolve o uso racional de insumos e custos (SANO, MONTENEGRO FILHO, 2013) com foco nos ganhos de produtividade. Seja por meio do aumento de *outputs* tendo em vista a mesma quantidade de *inputs* ou através da redução destes sem diminuir aqueles, a eficiência é uma das principais preocupações gerenciais de instituições privadas ou públicas, apoiando o dimensionamento de resultados alcançados (JANNUZZI, 2005). Na presente pesquisa, o estudo da eficiência dos teatros, lonas e arenas culturais da cidade do Rio de Janeiro será realizado de duas maneiras. De um lado, será utilizada a Análise de Envoltória de Dados (*Data Envelopment Analysis* - DEA), por meio de modelos de Programação Linear. De outro lado, considerando as mesmas variáveis, utilizaremos um indicador de Uso Eficiente (DANTAS, 2015), a fim de tornar o debate sobre a eficiência dos equipamentos culturais do Rio de Janeiro mais denso e fértil.

Enquanto que o DEA é um modelo relativo, atribuindo o máximo valor (100) para o equipamento cultural (teatro, lona ou arena) com maior eficiência, o indicador de Uso Eficiente (UE) pode chegar a 100% em uma relação direta entre o atendimento ao público e a capacidade total disponível para atendê-lo (resultante do produto entre a capacidade



dos equipamentos culturais e as atividades neles realizadas). Sendo assim, enquanto que o primeiro modelo nos permite observar com maior clareza os equipamentos culturais mais eficientes, o segundo modelo nos evidencia quão máxima tal eficiência pode ser em atender o público. Ademais, visto que os caminhos de cálculo são bastante distintos (de um lado, tem-se o cálculo via Pesquisa Operacional; de outro, o cálculo a partir da razão simples entre *outputs* e *inputs*), os resultados serão também diferentes, fazendo com que seja preciso buscar uma abordagem mais complexa para explicar a eficiência dos teatros, lonas e arenas culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Os dados utilizados correspondem a informações sobre capacidade e atividades realizadas nos 26 equipamentos que oferecem experiências cênicas (de teatro, dança, circo ou música) sob a gestão da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC-RJ). São dados relativos a teatros, arenas e lonas culturais; além dos valores computados sobre o público atendido no ano de 2013, conforme se vê na Tabela 1 - Dados: Capacidade (*Input 1*), Atividade (*Input 2*), Público (*Output*) - Arenas, Lonas e Teatros, 2013.

Originários de registros administrativos dos equipamentos culturais da SMC-RJ, os dados utilizados no presente trabalho computam 8.878 atividades realizadas nos espaços cênicos em análise, com alcance de público de 551.774 pessoas, entre os meses de janeiro e dezembro de 2013.

**Tabela 1 - Dados: Capacidade (*Input1*), Atividade (*Input 2*), Público (*Output*)
Arenas, Lonas e Teatros, 2013**

Equipamentos Culturais	<i>Input 1</i> Capacidade	<i>Input 2</i> Atividade	<i>Output</i> Público
Arena Cultural Jovelina Pérola Negra	330	165	35.176
Arena Cultural Dicró	338	596	19.485
Arena Cultural Fernando Torres	330	637	41.247
Arena Cultural Chacrinha	330	358	35.878
Lona Cultural Carlos Zéfiro	320	167	24.062
Lona Cultural Herbert Vianna	320	102	16.673
Lona Cultural João Bosco	320	195	27.945
Lona Cultural Renato Russo	320	479	16.502
Lona Cultural Jacob do Bandolim	490	134	26.248
Lona Cultural Elza Osborne	320	284	39.943
Lona Cultural Gilberto Gil	320	778	34.440
Lona Cultural Hermeto Pascoal	300	40	8.167
Lona Cultural Sandra de Sá	320	462	19.373
Lona Cultural Terra	320	2.270	39.317
Teatro Carlos Gomes	655	213	52.321
Teatro Gonzaguinha	130	146	4.955
Teatro Café Pequeno	97	183	8.827
Teatro Sergio Porto	130	359	10.674



Teatro do Jockey	125	323	17.036
Sala Baden Powell	470	189	22.854
Teatro Ipanema	222	210	19.032
Teatro de Marionetes Carlos Werneck	300	10	2.080
Teatro <i>Guignol</i> Tijuca	300	5	580
Teatro Ziembinski	133	292	16.340
Teatro Maria Clara Machado	120	277	12.429
Teatro <i>Guignol</i> Méier	300	4	190

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura, 2013.

Nunca é demais ressaltar que a disponibilidade esporádica de dados existentes revela-se como um dos principais obstáculos ao estudo das eficiências e, por consequência disso, de um apoio informacional às tomadas de decisão. Esta análise, por exemplo, não foi feita para os anos subsequentes 2014-2017, pois não houve divulgação dos dados de gestão desses equipamentos para esses anos. Os dados utilizados como *inputs* e *outputs* para análise DEA foram coletados do Relatório de Apresentação dos Resultados da SMC (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2013). De 2014 a 2017, alguns equipamentos foram acrescentados e outros foram retirados da gestão da SMC do Rio de Janeiro. Com isso, nesta análise, foram considerados apenas os equipamentos culturais em funcionamento no ano de 2013.

No tocante aos aspectos técnicos dos modelos, a Análise de Envoltória de Dados (DEA) foi introduzida por Charnes *et. al.* (1978) e estendida por Banker *et. al.* (1984). Trata-se de um método não-paramétrico para estimar fronteiras eficientes e para medir a eficiência de unidades produtivas chamadas de DMUs (abreviação do inglês *Decision Making Units*) em relação às suas concorrentes. As DMUs são unidades produtivas que desenvolvem atividades semelhantes combinando múltiplos insumos (*inputs*) para obter múltiplos produtos (*outputs*). Os Modelos clássicos de DEA são o modelo CCR, proposto por Charnes *et. al.* (1978) e o modelo BCC proposto por Banker *et. al.* (1984). O modelo CCR pressupõe retornos constantes de escala, enquanto o modelo BCC considera retornos variáveis de escala. Cada um desses modelos considera que a busca pela eficiência de uma DMU pode ser alcançada de duas formas: pela redução do nível de insumo mantendo o nível de produção (modelo orientado ao *input*) ou pelo aumento do nível do produto mantendo o consumo de insumos constante (modelo orientado ao *output*). Os modelos DEA constroem uma fronteira de produção eficiente que permite distinguir as DMUs eficientes das ineficientes e, para cada DMU ineficiente, faz uma projeção radial desta na fronteira para determinar o seu conjunto de *benchmarks*, ou seja, as DMUs eficientes que são referência para a DMU em análise.

De acordo com Vasconcellos e Oliveira (1996), estudos empíricos atestam que a maior parte dos setores produtivos otimizam sua produção utilizando retornos constantes



de escalas. Porém, de acordo com Peña (2008), em mercados da concorrência imperfeita, principalmente no setor público, algumas instituições atuam com retornos variáveis de escalas, sendo prudente o uso conjunto dos modelos BCC e CCR.

Em Belloni (2000), alguns conceitos de eficiência são definidos: a eficiência produtiva está associada a produzir o máximo que os insumos utilizados permitem, evitando desperdícios. Esta é formada pela eficiência técnica e pela eficiência de escala. A eficiência de escala refere-se às variações de produtividade oriundas de alterações na escala de operação da unidade produtiva. A eficiência técnica é a eficiência produtiva associada à habilidade gerencial dos administradores e ocorre quando são isolados os impactos da eficiência de escala. Com o modelo CCR, calcula-se a eficiência produtiva; com o modelo BCC calcula-se a eficiência técnica; a eficiência de escala é obtida por meio da razão entre a eficiência produtiva e a eficiência técnica (BERNARDO E RODRIGUES, 2015 *apud* AMBROZINI *et. al.*, 2003; KAO, 2014). Para o cálculo das eficiências nos modelos CCR e BCC, utilizamos o *software* Sistema Integrado de Apoio à Decisão – SIAD.

Muitas são as aplicações do método DEA para analisar a eficiência de instituições públicas.⁴ Em geral, os estudos estão voltados para estabelecimentos educacionais (OLIVEIRA *et. al.*, 2011) e de saúde (GUERRA, 2011). Porém, no Brasil, quase nenhum trabalho sobre DEA foi dedicado para instituições públicas culturais. Um estudo sobre a eficiência de instituições públicas do setor cultural se justifica pelo fato dessas instituições utilizarem recursos públicos, mas também pela grande importância social que desempenham (JANNUZZI, 2005).

Para complementar a análise da DEA, optou-se também pelo uso do indicador de Uso Eficiente (UE), a partir do cálculo da razão entre os *outputs* e os *inputs* definidos no método anterior. Sendo assim, o indicador de Uso Eficiente (UE) busca traduzir a relação entre Atividade (A), Capacidade (C) e público (P) considerando uma razão entre o Público e o produto de Atividade e Capacidade. Com este indicador, busca-se representar a proporção das atividades realizadas com presença do público em relação ao potencial oferecido em função da capacidade do equipamento cultural onde foi realizada (DANTAS, 2015).

4 Existe uma ampla literatura internacional sobre a aplicação da Análise Envoltória de Dados para avaliar o desempenho de alguns equipamentos culturais, com especial ênfase nas bibliotecas públicas. No Brasil, identificamos apenas os trabalhos de Pereira e Bueno (2005), Carvalho *et. al.* (2011) e Bernardo e Rodrigues (2015). Com relação ao estudo de eficiência dos demais equipamentos culturais encontramos o estudo de Tellado e Pietro (2016), que aplicaram DEA para estudar a eficiência de 24 museus da Espanha nos anos de 2008 a 2011. Os *Proceedings da 13th International Conference of DEA*, realizado em 2016 e organizado por Emrouznejad, Banker, Ahn e Afsharian (2016), trazem dois artigos com aplicações de DEA nessa linha, um deles é sobre o estudo da eficiência nos teatros alemães e o outro é sobre o desempenho dos cinemas na Turquia.



O indicador favorece a análise pelo gestor do potencial de atendimento ao público através das atividades realizadas, assim como tomadas de decisão que permitam melhor exploração de grande potencial. As análises tendem a permitir a otimização dos usos dos equipamentos culturais, a partir dos investimentos já empreendidos, assim como através de ações de comunicação, formação de público e escuta ativa, visando atrair um público maior e oferecer atividades que melhor atendam a uma demanda ainda não percebida do público.

Sabe-se que a eficiência na realização e fruição de uma atividade ou bem cultural não guarda relação direta com o número de pessoas atendidas por ela. Contudo, as análises aqui propostas servem como instrumentos de gestão através dos quais será possível alcançar o maior número de pessoas com a realização das atividades.

A fim de manter a necessária comparabilidade entre os dois modelos de análise utilizados, algumas definições são necessárias. Em primeiro lugar, o escopo desta análise refere-se aos espaços culturais sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC-RJ) que oferecem experiências cênicas, sejam elas de teatro, dança, circo ou música. Devido a isto, não foram apenas considerados os doze teatros⁵ da rede municipal, mas também as lonas e as arenas cariocas. A principal diferença entre estes equipamentos culturais é que, enquanto os teatros são edifícios permanentes⁶ localizados, em sua grande maioria, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, as arenas e as lonas culturais⁷ encontram-se em outras áreas da cidade, com destaque para as Zonas Norte e Oeste. Visto que estes três tipos de equipamentos culturais oferecem experiências cênicas a seus visitantes, uma análise de eficiência de seus usos poderá revelar aqueles que possuem maior frequência, destacando-se que os modelos utilizados não utilizam informações relativas à sua localização no centro ou na periferia da cidade.

Outra definição importante refere-se aos *inputs* e *outputs*. Tanto na Análise de Envoltória de Dados (DEA) quanto na de Uso Eficiente (UE) foram utilizadas as

5 A rede de teatros sob a responsabilidade da SMC em 2013 era composta por 12 teatros concentrados na AP 2 (área de planejamento que concentra os bairros da Zona Sul da cidade) com 9 teatros. Uma parte dos teatros é gerida pela SMC e a outra parte é administrada por grupos culturais selecionados em processo licitatório.

6 A estrutura dos teatros de *guignol* não segue o mesmo padrão dos teatros do conjunto de equipamentos culturais da SMC-RJ, sendo dois deles instalados em áreas abertas e com possibilidade de realização de atividades apenas em dias sem chuva.

7 As lonas culturais surgiram no cenário carioca após a sociedade civil reivindicar junto ao poder o reaproveitamento das lonas utilizadas durante a RIO ECO 92 para levar para áreas da periferia da cidade, com pouco ou nenhum equipamento cultural, uma opção de lazer e cultura. As lonas, assim como as arenas cariocas são geridas a partir de um modelo de gestão participativa, onde a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) fornece a infraestrutura e a verba de manutenção e a comunidade através de uma Organização Não Governamental administra os recursos e organiza a diversificada programação desses equipamentos, o que inclui desde shows de música a cursos para a comunidade, exposições, apresentações teatrais, oficinas.



mesmas variáveis. Como *input*, definiu-se a Capacidade de um determinado equipamento (medido pelo número de assentos) multiplicada pelo número de Atividades realizadas no espaço, durante o ano de 2013. Uma atividade deve ser compreendida aqui como uma apresentação cênica, seja ela de teatro, dança, música etc. Como os equipamentos públicos de cultura são vistos como meios de promoção de cultura e de entretenimento à população, foi considerado como *output* o Público alcançado em cada Atividade.

Desta forma, os resultados alcançados a partir dos dois modelos DEA – com orientação a *output* e do indicador de Uso Eficiente nos oferecem meios de avaliar os recursos metodológicos disponíveis que favorecem análises sobre eficiência na gestão cultural, ampliando o conjunto de instrumentos para a orientação das tomadas de decisão do gestor cultural.

ANÁLISE DOS RESULTADOS

O processamento dos dados, a partir dos três métodos definidos, reportou, em geral, resultados diferentes para o mesmo equipamento cultural, conforme se pode verificar na Tabela 2. Para alguns equipamentos culturais, verificam-se valores máximos para os métodos DEA | CCR e DEA | BCC com resultados elevados de eficiência para o cálculo do UE, com algumas exceções, nos resultados da Arena Cultural Jovelina Pérola Negra (DEA | CCR - 100,00%; DEA | BCC - 100,00%; UE - 64,60%) e da Lona Cultural Hermeto Pascoal (DEA | CCR - 100,00%; DEA | BCC - 100,00%; UE - 68,06%), por exemplo.

Tabela 2 - Eficiência: UE, DEA CCR, DEA BCC Arenas, Lonas e Teatros, 2013			
Equipamentos Culturais	UE (%)	DEA CCR (%)	DEA BCC (%)
Arena Cultural Jovelina Pérola Negra	64,60	100,00	100,00
Arena Cultural Dicró	9,67	46,93	47,85
Arena Cultural Fernando Torres	19,63	100,00	100,00
Arena Cultural Chacrinha	30,37	95,27	95,27
Lona Cultural Carlos Zéfiro	45,03	84,69	86,00
Lona Cultural Herbert Vianna	51,08	86,86	91,05
Lona Cultural João Bosco	44,78	100,00	100,00
Lona Cultural Renato Russo	10,77	22,71	41,31
Lona Cultural Jacob do Bandolim	61,21	100,00	100,00
Lona Cultural Elza Osborne	43,95	88,76	100,00
Lona Cultural Gilberto Gil	13,83	29,93	86,22
Lona Cultural Hermeto Pascoal	68,06	100,00	100,00
Lona Cultural Sandra de Sá	13,10	27,58	48,50
Lona Cultural Terra	5,41	12,03	98,43



Teatro Carlos Gomes	37,50	100,00	100,00
Teatro Gonzaguinha	26,11	39,19	100,00
Teatro Café Pequeno	49,73	76,55	100,00
Teatro Sergio Porto	22,87	60,24	61,45
Teatro do Jockey	35,16	100,00	100,00
Sala Baden Powell	25,73	59,44	63,17
Teatro Ipanema	31,25	89,88	97,79
Teatro de Marionetes Carlos Werneck	69,33	84,68	100,00
Teatro <i>Guignol</i> Tijuca	38,67	47,22	100,00
Teatro Ziembinski	42,07	97,05	100,00
Teatro Maria Clara Machado	35,05	80,04	84,72
Teatro <i>Guignol</i> Méier	15,83	19,33	100,00

Fonte: Resultados extraídos dos cálculos realizados pelos autores.

Para alguns equipamentos culturais, as diferenças entre os resultados alcançados pelos diferentes métodos são mais substanciais do que para outros. Nota-se que alguns resultados pelos métodos DEA | CCR e DEA | BCC guardam proximidade um pouco maior em relação ao resultado alcançado pelo Uso Eficiente (UE), como nos resultados da Arena Cultural Dicró (DEA | CCR - 46,93%; DEA | BCC - 47,85%; UE - 9,67%), da Lona Cultural Carlos Zéfiro (DEA | CCR - 84,69%; DEA | BCC - 86,00%; UE - 45,03%) e do Teatro Sérgio Porto (DEA | CCR - 60,24%; DEA | BCC - 61,45%; UE - 22,87%).

Em alguns casos, resultados reportam máxima eficiência para alguns equipamentos culturais pelos métodos DEA | CCR e DEA | BCC ou para um deles com valores ainda elevados de eficiência para o outro, mas com resultados medianos ou baixos como resultado reportado para o cálculo pelo UE, como nos resultados do Teatro do Jockey (DEA | CCR - 100,00%; DEA | BCC - 100,00%; UE - 35,16%) e da Lona Cultural Elza Osborne (DEA | CCR - 88,76%; DEA | BCC - 100,00%; UE - 43,95%). Outros perfis de resultados são verificados apresentando aparentes idiosincrasias que tornam mais complexo compreender os resultados, mas também apresentam possibilidades de compreensão de relações e interligações de fatores que permitem inferir sobre eficiência de dado equipamento cultural, como nos resultados do Teatro *Guignol* do Méier (DEA | CCR - 19,33%; DEA | BCC - 100,00%; UE - 15,83%) e da Lona Cultural Terra (DEA | CCR - 12,03%; DEA | BCC - 98,43%; UE - 5,41%).

Isto pode se explicar pela estrutura dos cálculos dos modelos DEA orientados a *output*, que consideram a atribuição do valor máximo (100) para aqueles compreendidos com melhor eficiência em relação às demais unidades produtivas, atribuindo-se retornos constantes (para o modelo CCR) ou variáveis de escala (para o modelo BCC), tendo em vista alcançar o nível máximo do produto mantendo o consumo de insumos constante. Em contraponto, o cálculo pelo UE considera a relação direta entre o atendimento ao



público e a disponibilidade para atendê-lo, em função da capacidade dos equipamentos culturais e as atividades realizadas. É importante entender que os métodos ajudam a verificar a máxima eficiência em uma análise em relação aos resultados dos demais equipamentos culturais (pelo DEA | CCR e DEA | BCC) e em relação aos potenciais individuais de cada equipamento cultural, dados pelos recursos que tem para atender seu público (pelo UE).

Em geral, os valores dos resultados do modelo DEA | BCC são mais elevados que os demais, seguido dos resultados do modelo CCR. Em média, os valores dos resultados do UE são os mais baixos, entre os três. Tendo em vista que o DEA | CCR e DEA | BCC têm como pressuposto retornos constantes de escala e retornos variáveis em escala, respectivamente, enquanto o cálculo do UE utiliza uma razão simples e linear entre *inputs* e *outputs*, os resultados encontrados traduzem o que suas concepções matemáticas propõem.

Assim, o uso individualizado das respostas do DEA | CCR e/ou do DEA | BCC tende a apoiar análises sobre os resultados de um conjunto de equipamentos culturais, dado que as respostas obtidas consideram perspectivas comparativas dos resultados de *inputs* e *outputs* dos diferentes espaços em análise. Contudo, para a análise da eficiência dos equipamentos culturais em função das condições de oferta de fruição para o público, ou seja, de seu potencial de atender o público em relação ao atendimento efetivamente, verifica-se maior contribuição pelo cálculo do UE.

Considera-se que o uso conjunto dos métodos seja relevante para as tomadas de decisão de gestores de um conjunto dos equipamentos culturais. Os métodos DEA | CCR e DEA | BCC com resultados extraídos por uma perspectiva analítica dos dados do conjunto de equipamentos culturais. E o cálculo do UE com contribuições sobre os resultados de cada equipamento cultural individualmente.

Assim, nota-se que de acordo com o DEA | CCR e o DEA | BCC, a Arena Jovelina Pérola Negra apresenta 100% de eficiência, enquanto apresenta 64,60% de eficiência pelo cálculo do UE. Isso no mostra que, considerando os resultados de eficiência de outros equipamentos culturais, a Arena Jovelina Pérola Negra apresenta melhores resultados de eficiência pelo DEA | CCR e pelo DEA | BCC. Contudo, considerado o resultado do cálculo do UE, este equipamento cultural tem eficiência elevada, mas ainda tem possibilidade e potenciais recursos para alcançar sua eficiência máxima.

Considerando os resultados dos métodos, verifica-se que, de acordo com o modelo BCC, 23 entre os 26 equipamentos culturais analisados têm resultado de eficiência superior a 50%. De acordo com o modelo CCR, 20 entre os 26 espaços cênicos analisados têm mensurada eficiência superior a 50%. E, de acordo com o cálculo de UE, apenas 4 entre as 26 unidades de análise têm eficiência superior a 50%.



Pode nos ajudar a verificar que, de acordo com DEA | CCR e DEA | BCC, a maior parte dos equipamentos culturais com perfil para a apresentação e a difusão de produções cênicas, no ano de 2013, na cidade do Rio de Janeiro teve eficiência elevada (acima de 50%) com significativos resultados iguais ou próximos de 100. Em contraponto, pelo cálculo do UE, poucos foram os equipamentos culturais que tiveram eficiência elevada (acima de 50%). Isso evidencia que os resultados pelo DEA | CCR e DEA | BCC tendem a alcançar resultados de eficiência máxima (100), enquanto, pelo cálculo do UE, pode-se alcançar resultado de eficiência máxima igual a 100, mas resultados mais elevados não são comuns.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal avanço da pesquisa foi obter o primeiro estudo brasileiro para medir o desempenho de teatros, lonas e arenas culturais. Trata-se, portanto, de uma iniciativa que aproxima as pesquisas acadêmicas – realizadas a partir de pesquisas nas escolas Estatística da UFRRJ e de Engenharia de Produção da UNIRIO - baseadas em modelos matemáticos à gestão municipal dos teatros, lonas e arenas culturais encontrados no Rio de Janeiro tendo em vista a preocupação com a eficiência, a produtividade e o compromisso público destes espaços.

Encontrando-se resultados diferentes a partir dos diferentes métodos, nota-se que eles reportam dois padrões de resposta diferentes com resultados que partem: da atribuição do valor máximo (100) para aqueles compreendidos com melhor eficiência; e da razão entre o atendimento ao público e a disponibilidade para atendê-lo.

Nota-se que o uso combinado dos métodos tende a contribuir para análises mais complexas e completas sobre os padrões dos *inputs* e *outputs* traduzidos pelos *scores* de eficiência reportados pelos diferentes métodos apresentados no presente artigo. Com o uso dos resultados reportados pelo DEA | CCR e DEA | BCC sugere-se apoiar análises sobre eficiência dos equipamentos culturais compreendendo uma perspectiva de dados conjuntos e comparativos. E com o uso dos resultados reportados pelo cálculo do EU sugere-se a realização de análises de eficiência de cada equipamento cultural individualmente, dados seus recursos para atendimento ao público.

Acredita-se que novos testes podem ser feitos para ajudar a identificar se os métodos utilizados são orientados a aplicação em realizadas específicas, como em relação à sua capacidade, perfil do equipamento cultural (multiuso, com infraestrutura formal ou adaptável, entre outros), das atividades realizadas (de apresentação única, temporada curta ou longa) ou mesmo do público (como pagante ou não pagante, por exemplo) no período em análise. Novas contribuições interessam, visto que as atividades culturais, incluindo as artes cênicas e performáticas, representam mercados atendidos com significativo apoio (financeiro e não financeiro) do setor público, sendo prudente



encontrar meios de avaliar e auferir resultados gerenciais com vistas ao aprimoramento da gestão. Somado a isso, realizar testes usando conjuntos de dados maiores, com mais variáveis (ou seja, com maior diversidade de informações a considerar nas análises) e séries históricas, tende a trazer contribuições relevantes a partir dos resultados que se pode obter.

Ademais, é importante reconhecer os instrumentos existentes para a avaliação da eficiência de equipamentos culturais considerando a importância do uso de instrumentos de apoio gerencial no campo da gestão e das políticas culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANKER, R. D.; CHARNES, A.; COOPER, W. W. Some models for estimation technical and scale inefficiencies in Data Envelopment Analysis. *Management Science*, v. 30, n. 9, p. 1078- 1092, 1984.

BELLONI, J. A. Uma *Metodologia de avaliação da eficiência produtiva de Universidade Federais Brasileiras*. 2000. Tese (Doutorado em Engenharia da Produção). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

BERNARDO, M., RODRIGUES, L. F. Análise envoltória de dados: aplicação do modelo CCR e do modelo BCC para a avaliação do desempenho de bibliotecas universitárias de uma IFES. *RACEF – Revista de Administração, Contabilidade e Economia da Fundace*. v. 6, n. 2, p. 80-96, 2015.

CARVALHO, F.A.; JORGE, M. J.; JORGE, M.F.; RUSSO, M.R.; DE SA, N.O. *Library performance management in Rio de Janeiro, Brazil: applying DEA to a sample of university libraries in 2006-2007*, *Library Management*, v. 33, n. 4/5, p. 297-306, 2012.

CHARNES, A.; COOPER, W.; ROHDES, E. Measuring the efficiency of decision making units. *European Journal of Operational Research*, v. 2, n. 3, p. 429-444, 1978.

DANTAS, D. C. *Indicadores para análise da oferta cultural na cidade do Rio de Janeiro: um estudo a partir de dados de registros administrativos da Secretaria Municipal de Cultura no ano de 2013*. Rio de Janeiro: ENCE/IBGE, 2015. 211p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, 2015.

EMROUZNEJAD, A., BANKER, R., AHN, H., AFSHARIAN, M. Data Envelopment Analysis and its applications Proceedings of the 13th International Conference of DEA, 2016.



FRIQUES, M. S. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. *Sala Preta*, [s.l.], v. 16, n. 1, p.179-213, 1 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111417/114751>>. Acesso em nov 2016.

FRIQUES, M. S. LUQUE, B. *Economics of Brazilian performing arts: financing and employment*. Brazilian Journal of Science and Technology, 2016, Volume 3, Number 1.

GUERRA, M. *Análise de Desempenho de Organizações Hospitalares*. 2011. 144f. Dissertação (Mestrado em Contabilidade e Controladoria). Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

JANNUZZI, P. M. Indicadores para diagnóstico, monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil. *Revista do Serviço Público*, Brasília, v.58, n.2, p. 137-160, abr/jun, 2005. Disponível em <http://camara.fecam.org.br/uploads/28/arquivos/4054_JANUZZI_P_Construcao_Indicadores_Sociais.pdf>. Acesso em abr 2014.

OLIVEIRA, N. G. A., Maria I. A., BATISTA, M. G., DERZI, E. C. M., YAMAGUCHI, H. K. L. Análise Envoltória de Dados: Um levantamento bibliográfico dos modelos DEA aplicados no setor educacional no Brasil, período de 1999 a 2009. In: XXXI ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 2011, Belo Horizonte. Anais do XXXI ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO.

PEÑA, C. R. Um Modelo de Avaliação da Eficiência da Administração Pública através do Método Análise Envoltória de Dados (DEA). *RAC - Revista de Administração Contemporânea* (Impresso), v. 12, p. 83-106, 2008.

PEREIRA, M.; BUENO, R. Estudo da eficiência produtiva das bibliotecas públicas de São Paulo em 2002. In: ASAMBLEA ANUAL DEL CLADEA, 38, 2005, Santiago de Chile.

SANO, H., MONTENEGRO FILHO, M. J. F. As técnicas de avaliação da eficiência, eficácia e efetividade na gestão Pública e sua relevância para o Desenvolvimento social e das ações Públicas. *Desenvolvimento em Questão*. Editora Unijuí, ano 11, n. 22, jan./abr. 2013. p. 35-61. Disponível em <<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/186>>. Acesso em abr 2015.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (Rio de Janeiro). Relatório de gestão 2013. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/150625/4119229/ApresentacaoResultados2013.pdf>>. Acesso em mar 2017.



BARRIO TELLADO, M. J. del, HERRERO PIETRO, L. C. Analysis of the technical and allocative efficiency of publicly owned Spanish museums, In: 19th INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE ACEI, Valladolid, Spain, 2016.

VASCONCELLOS, M. A. S., OLIVEIRA, R. G. *Manual de Microeconomia*. São Paulo: Atlas, 1996.



POR UMA ECONOMIA DO TEATRO BRASILEIRO: INDICADORES CULTURAIS E DOENÇA DOS CUSTOS

Gabriel Catramby¹
Manoel Silvestre Friques²
Vitor Figueiredo da Silva³

RESUMO: Este estudo, realizado no âmbito do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Cultura da UNIRIO, lança luz à dimensão econômica do teatro, oferecendo subsídios para uma discussão mais complexa sobre as políticas públicas voltadas a esta importante expressão artística. No primeiro momento, toma por base o “Sistema de Informações e Indicadores Culturais” (2007 a 2010), publicado pelo IBGE. Em seguida, investiga a aplicação da doença dos custos de Baumol – comumente referida por “lei de Baumol” – ao teatro brasileiro. Por meio de uma análise estatística de dados do teatro brasileiro entre 2011 e 2015 disponibilizados na plataforma SALIC, observou-se que, de fato, há indícios de que a doença dos custos se manifesta nas produções brasileiras, com preços de ingresso crescendo a taxas superiores à inflação e o número de apresentações por produção decrescendo.

PALAVRAS-CHAVE: Lei de Baumol, teatro brasileiro, artes cênicas, economia da cultura, economia do teatro brasileiro.

INTRODUÇÃO

Política e economia estão intimamente imbricadas quando o assunto é teatro brasileiro. Tãmanha proximidade entre as duas esferas – que por vezes as tornam indiscerníveis – se deve ao duplo fato nada ignorável de as artes cênicas, em geral, e o teatro, em particular, historicamente vincularem-se a programas políticos, requerendo subsídios para a manutenção de suas atividades. De um lado, no que concerne à dimensão política do teatro, basta que se tenha em mente o uso desta expressão artística como instrumento de um projeto catequizador (século XVI), civilizatório (século XVIII) ou contestador (séculos XX e XXI) em nosso

1 Engenheiro de produção formado pela UNIRIO.

2 Professor da UNIRIO pela Escola de Engenharia de Produção e do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Doutor em História pelo Programa de História Social da Cultura da PUC-Rio, com estágio doutoral na Columbia University (NY). Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), Teórico do Teatro (UNIRIO) e Engenheiro de Produção (UFRJ).

3 Engenheiro de produção formado pela UNIRIO.



território. De outro lado, a dimensão econômica do teatro e sua dependência em relação aos subsídios públicos é algo já comprovado conceitual e empiricamente por diversos estudiosos, a começar por *Performing Arts: The economic dilemma*, estudo de William Baumol e William Bowen considerado o marco fundador do que hoje compreende-se como o campo interdisciplinar da Economia da Cultura (BENHAMOU, 2007; TOWSE, 2010; FRIQUES, 2016).

Apesar desta inevitável mútua implicação entre as dimensões políticas e econômicas do teatro, nota-se explicitamente um certo desequilíbrio entre estas duas esferas, tendo a primeira obliterado, de certo modo, a relevância da segunda. São muitos os indícios desta assimetria em nosso contexto. Do ponto de vista das políticas públicas voltadas ao teatro, impera uma descontinuidade pautada por decisões governamentais que, sem recorrer a uma transparência orçamentária, oferecem e retiram subsídios ao sabor dos ventos eleitorais. As crises dos fomentos paulista e fluminense de 2017 são provas indeléveis disso. No terreno da gestão e da produção teatrais, observa-se certa ausência crônica de mecanismos de mapeamento desta expressão artística, dificultando bastante um debate verdadeiramente público a respeito dos usos que fazemos dos subsídios públicos. De um lado ou de outro, constata-se, em geral sem comprovações, a inviabilidade econômica do teatro e a necessidade de políticas públicas. Paradoxalmente, a dimensão econômica do teatro, apesar de ser o argumento central das reivindicações políticas para o setor tanto de um lado quanto de outro, surge sem maiores fundamentações teóricas e/ou empíricas.

Este estudo, realizado no âmbito do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pretende lançar uma luz à dimensão econômica do teatro, oferecendo subsídios para uma discussão mais complexa sobre as políticas públicas voltadas a esta importante expressão artística. Para isso, em um primeiro momento, toma por base o “Sistema de Informações e Indicadores Culturais” (2007 a 2010), publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Trata-se do terceiro (e até agora, último) relatório publicado pelo IBGE a partir de uma cooperação técnica firmada em 2004 com o Ministério da Cultura tendo em vista a criação de uma Conta Satélite da Cultura.

Para se aferir a dimensão econômica da cultura, leva-se em consideração variáveis bastante disseminadas como emprego, renda, receitas e geração de valor adicionado. O relatório em questão partiu das informações disponíveis em outras bases estatísticas para elaborar os indicadores culturais. Assim, o Cadastro Central de Empresas (CEMPRE), a Pesquisa Industrial Anual – Empresa (PIA-Empresa), a Pesquisa Anual de Comércio (PAC) e a Pesquisa Anual de Serviços (PAS) forneceram os dados para cobrir o lado da oferta de bens e serviços culturais. De outro lado, a Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) e as Estatísticas Econômicas da Administração Pública (APU) permitiram identificar o lado da demanda, isto é, os gastos de famílias e governo. Por fim, a Pesquisa



Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) contemplou as características relativas ao emprego formal em atividades culturais, buscando traçar o perfil socioeconômico do trabalhador do setor cultural.

Nestes estudos, a Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) é a grande referência no que diz respeito a produção formal brasileira, sendo esta respaldada por padrões internacionais. De acordo com Lins, “essa nomenclatura é uma linguagem estatística que garante a comparabilidade internacional entre todos os institutos de pesquisa” (LINS, 2015, p. 8). A partir desta lista desagregada, circunscreve-se *ah hoc* o campo cultural selecionando-se as atividades econômicas – independente de sua natureza industrial, comercial ou de serviço – julgadas culturais, em especial aquelas associadas às indústrias culturais e demais produções tradicionais (livro, rádio, audiovisual, música, artes cênicas, espetáculos, bibliotecas, arquivos, museus e patrimônio). No caso brasileiro, houve a exclusão de atividades ligadas ao turismo, ao esporte, ao meio-ambiente e à religião. Às atividades diretas, inclui-se aquelas indiretas que contribuem para a oferta dos bens e serviços culturais. Daí, resulta o conjunto de atividades econômicas que circunscrevem o campo da oferta e da demanda culturais.

Tendo por base o esforço do MinC e do IBGE plasmado no terceiro relatório, busca-se em seguida analisar detalhadamente o documento sob a perspectiva do teatro e das artes cênicas. No que concerne ao conjunto de relatórios do IBGE, nota-se algumas características recorrentes, tais como a concentração da oferta cultural no setor de serviços (tanto no número de empresas quanto de pessoal ocupado) e os gastos públicos, considerando as três esferas de governo, somarem menos de 1%. Contudo, além dos gastos diretos, deve-se levar em consideração os benefícios fiscais oferecidos pelo governo às empresas por meio da Lei Rouanet. Sendo assim, visto que os gastos do governo ultrapassam o orçamento da cultura por meio deste mecanismo fiscal, também serão analisados os dados do teatro brasileiro entre 2011 e 2015 disponibilizados na plataforma SALIC. Neste último caso, investiga-se se a doença dos custos se manifesta no teatro brasileiro.

Batizada de “Lei de Baumol”, a doença dos custos baseia-se na divisão das atividades econômicas em dois setores: um progressista e outro arcaico. Por um lado, haveria a possibilidade de substituição de capital por trabalho; por outro a sua impossibilidade, visto que as artes cênicas, ao contrário das indústrias automatizadas, dependem inelutavelmente do trabalho humano. Uma vez que os salários nos ambos os setores crescem proporcionalmente, haveria aí um aumento dos custos do setor arcaico não seguido, todavia, por um aumento de produtividade correspondente. Sendo assim, “since the performer’s labour is the output – the singer singing, the dancer dancing, the pianist playing – there is really no way to increase output per hour. It takes four musicians as much playing time to perform a Beethoven string quartet today as it did in 1800” (HEILBRUN, 2011, p. 91). Esta é, basicamente, a Lei de



Baumol, comprovada empiricamente em diversos estudos. O teatro seria teoricamente o caso típico notório devido ao grau mínimo de substituição de trabalho por capital, levando a poucos ganhos de produtividade. Neste sentido, as artes cênicas são consideradas um caso extremo exemplar, sendo, portanto, um objeto-limite para se avaliar economicamente (FRIQUES, 2016).

Apesar de fundamental à consolidação dos estudos econômicos da cultura – tendo inaugurado, há cinquenta anos, este campo –, a doença dos custos jamais fora investigada no teatro brasileiro. Este estudo busca suprir também esta lacuna, procurando verificar se é possível encontrar evidências no Teatro Brasileiro que corroborem a Lei de Baumol. Pretende-se avaliar como os custos unitários por produção teatral, o preço do ingresso, a quantidade de apresentações por produção e a quantidade de subsídios aos projetos culturais de teatro variam no tempo, e se há relação entre esses quatro parâmetros considerando-se também a inflação. Com isso, espera-se contribuir para uma discussão sobre as políticas culturais para as artes cênicas, em geral, e o teatro, em particular, por meio da análise de alguns indicadores econômicos até agora disponibilizados por relatórios oficiais.

1.0 OS INDICADORES CULTURAIS

Tendo por base o terceiro relatório “Sistema de Informações e Indicadores Culturais” (IBGE – 2007 a 2010), será realizada uma análise dos elementos que se referem às atividades econômicas ligadas aos espetáculos e às artes cênicas, constantes no item “Artes, Cultura, Esporte e Recreação – Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculo” (R), em especial, o último item (90.0) e os seus demais subitens (90.01-9, 90.02-7, 90.03-5): “Artes cênicas, espetáculo e atividades complementares”; “Criação artística, Gestão de espaços para artes, espetáculo e outras atividades”. Para tanto, faz-se necessário analisar a participação de cada item e subitem de forma individualizada para que se possa enxergar seu impacto no valor total referente ao setor cultural.

1.1 Despesas Governamentais

Em uma primeira análise, faz-se necessário identificar, de modo geral, os valores destinados pelas esferas públicas ao setor cultural. Neste sentido, conforme o Gráfico 1 abaixo, os valores destinados a Cultura, Saúde e Educação, juntos, sofrem um pequeno aumento ao longo dos anos, porém, não totalizam 18% das despesas governamentais nos anos de 2007 – 2010.



Gráfico 1 - Análise comparativa das despesas por funções consolidadas pelas três esferas de governo, segundo o tipo de função - Brasil - 2007-2010.



Fonte: Elaborado pelos autores

Neste gráfico, pode-se verificar também que apenas 0,3% das despesas do governo são destinadas ao setor cultural especificamente. Aprofundando ainda mais o destino destas despesas, em média, no período analisado, 50,9% destes valores são concentrados na região Sudeste (Minas Gerais – 11,4%, Espírito Santo – 2,2%, Rio de Janeiro – 8,1% e São Paulo – 29,1%). Neste sentido, além da precária disposição orçamentária para o setor cultural, abaixo do percentual de 1% recomendado pela Unesco em 2005, há uma necessidade de descentralização em busca de uma maior democratização da cultura por todo território nacional.

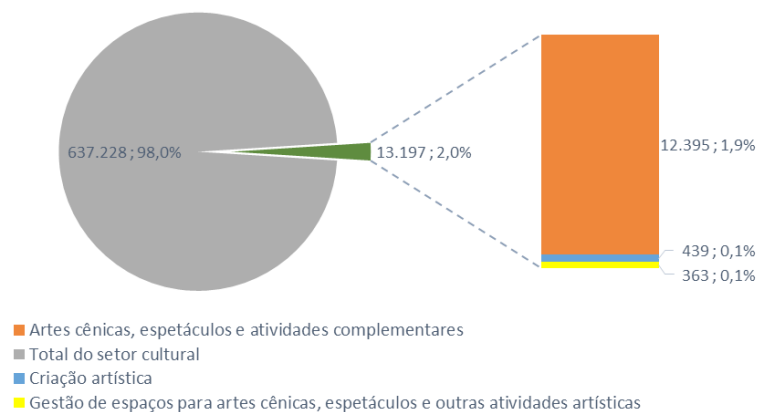
1.2 Análise do Cadastro Central de Empresas

Em 2007, atuaram na produção cultural 637.228 empresas e, destas, 2,0% (13.197) estavam relacionadas às “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo”. Deste grupo, 1,9% (12.395) pertencem às “Artes cênicas, espetáculo e atividades complementares”, 0,1% (439) à “Criação artística” e 0,1% (363) à “Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculo e outras atividades artísticas”, conforme se verifica no Gráfico 2:



Gráfico 2 - Distribuição percentual da despesa monetária e não monetária média mensal familiar com cultura, por nível de escolaridade da pessoa de referência da família, segundo os tipos de despesa - Brasil - período 2008-2009.

Número de empresas, em 31.12, segundo a Classificação Nacional de Atividades Econômicas - Brasil- 2007



Fonte: Elaborado pelos autores

Neste mesmo ano, 1.857.281 pessoas encontravam-se ocupadas em atividades no setor cultural, destas 1.322.783 de forma assalariada, girando em torno de R\$ 27,6 bilhões na economia nacional. Analisando as artes cênicas, observa-se 35.630 pessoas ocupadas, sendo 16.630 de forma assalariada, movimentando R\$ 2,1 milhões. Com isso, pode-se observar que, no geral, 71,2% do pessoal ocupado com o setor cultural está exercendo suas atividades de forma assalariada, contra 46,7% quando se considera especificamente as atividades ligadas aos espetáculos. Além disso, as artes cênicas representaram apenas 0,8% dos valores destinados ao salário e às outras remunerações neste setor.

No ano de 2008, atuaram no setor cultural um total de 381.801 empresas, 40% abaixo em comparação ao ano anterior. Dentre estas, 13.197 empresas atuavam nas “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo”, divididas em:

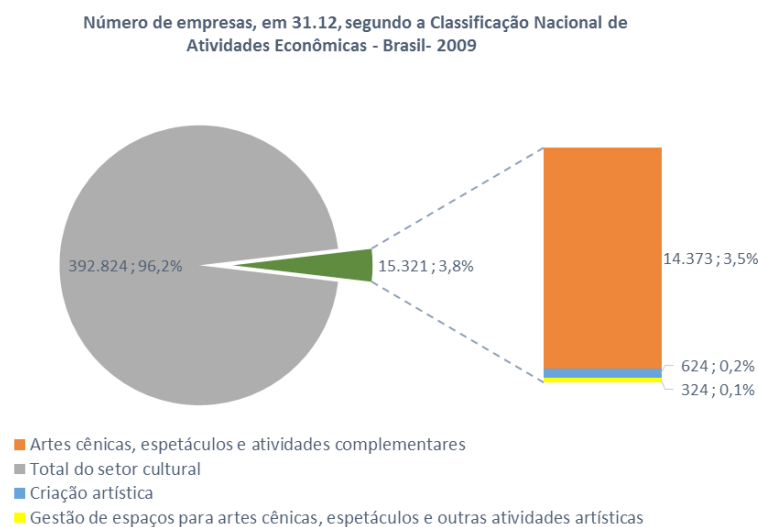
- Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares, com 13.607 empresas cadastradas, tendo um aumento de 10% em comparação ao ano anterior;
- Criação artística com 535 empresas, possuindo aumento de 22% entre 2007-2008; e
- Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas com 330 empresas e uma queda de 9% em comparação ao ano anterior.

Pode-se que, apesar da queda em 40% do setor cultural nos anos de 2007-2008, as “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo” cresceram 8% dentro no período, mesmo com um leve decréscimo na gestão de espaços para artes cênicas e outras atividades artísticas. No ano em questão, 1.953.597 trabalhadores encontravam-se ocupados no



setor cultural, sendo 1.408.284 de forma assalariada (72,1%) girando R\$ 31.4 bilhões na economia nacional. No âmbito das atividades ligadas ao espetáculo, identificou-se 34.810 trabalhadores ocupados, sendo apenas 14.722 (42,3%) de forma assalariada, representando R\$ 245 milhões. Vale notar que, em números de trabalhadores assalariados, as atividades de espetáculo apresentaram uma queda de 4,41 pontos percentuais em comparação com o ano anterior.

Gráfico 3 - Número de empresas, em 31.12, segundo a Classificação Nacional de Atividades Econômicas – Brasil – 2009.



Fonte: Elaborado pelos autores

Já no ano de 2009 (Gráfico 3), 392.824 empresas exerciam suas atividades no setor cultural, tendo um aumento de 3% em comparação com os números referentes ao ano de 2008, sendo 15.321 no âmbito das “Atividades Artísticas, criativas e de espetáculo”, representadas em: “Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares” (14.373); “Criação artística” (624); “Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas” (324). Neste ano, 2.000.537 trabalhadores exerceram atividades no setor cultural, dentre estes 1.443.876 (72%) de forma assalariada, movimentando aproximadamente R\$ 34.8 bilhões na economia nacional. Deste total, 39.621 trabalhadores atuaram no campo das “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo”, sendo 18.579 (47%) de forma assalariada, onde foram destinados R\$ 270 milhões para salário e outras remunerações.

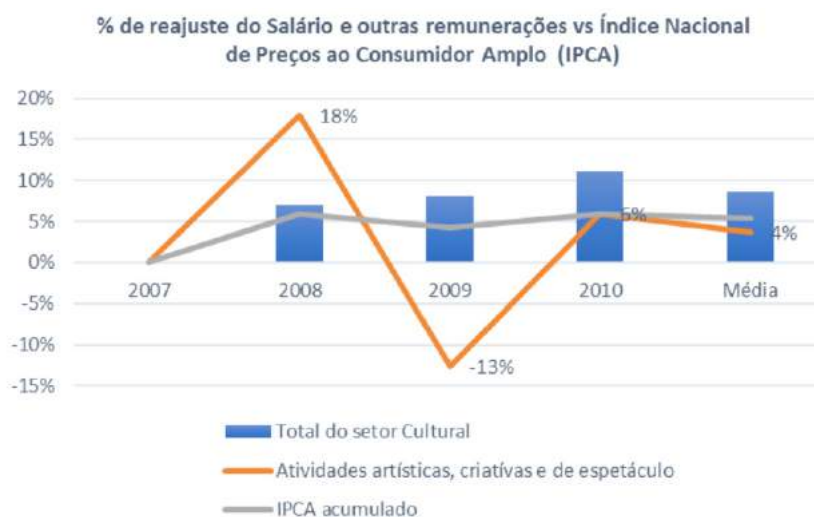
Em 2010, 399.958 empresas atuaram no setor cultural, aumentando em 2% em relação ao ano anterior e caindo 37% em relação ao ano de 2007. Destas empresas, 16.717 atuavam diretamente nas atividades “Artísticas, criativas e de espetáculo”, sendo dividida em: “Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares” (15.645); “Criação artística” (718); “Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades



artísticas” (354). Neste ano, 2.102.698 trabalhadores atuaram no setor cultural, sendo que 1.545.112 (73%) de forma assalariada, alimentando R\$ 41.4 bilhões na economia nacional. Destes, 42.648 trabalhadores se concentraram nas “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo e destes”, 19.925 (47%) de forma assalariada, movimentando R\$ 306 milhões.

Analisando estes dados, é fundamental notar que o percentual de trabalhadores assalariados atuantes no campo das artes cênicas é significativamente inferior ao percentual de trabalhadores assalariados do setor cultural como um todo. Nos anos contemplados por este estudo, os trabalhadores desta atividade, ligados às artes cênicas em sua maioria (mais que a metade), estão atuando de modo informal. Também como forma de analisar os salários, faz-se necessário verificar o percentual de reajuste tendo como base o ano de 2007. Assim, pode-se verificar se estes salários destinados ao setor cultural estão ou não acompanhando o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo – IPCA, divulgado pelo IBGE mês a mês.

Gráfico 4 - (Figura 5. % de reajuste do Salário e outras remunerações vs Índice Nacional de Preços ao Consumidor (IPCA).



Fonte: Elaborado pelos autores

No gráfico 4, observa-se que, mesmo tendo um aumento de 18% em 2008 – sendo ainda abaixo do valor destinado para o setor cultural –, os salários destinados às “Atividades artísticas, criativas e de espetáculo” são, em média, reajustados abaixo da inflação, o que aumenta a cada ano sua defasagem. Buscando entender melhor estas questões referentes ao trabalho, faz-se necessário analisar o setor cultural, de modo geral, em relação aos demais setores. Com isso, o Gráfico 5 revela que, em média, o setor cultural possui um maior percentual de trabalhadores atuando por conta própria, tendo 33% contra 21% do total dos setores.



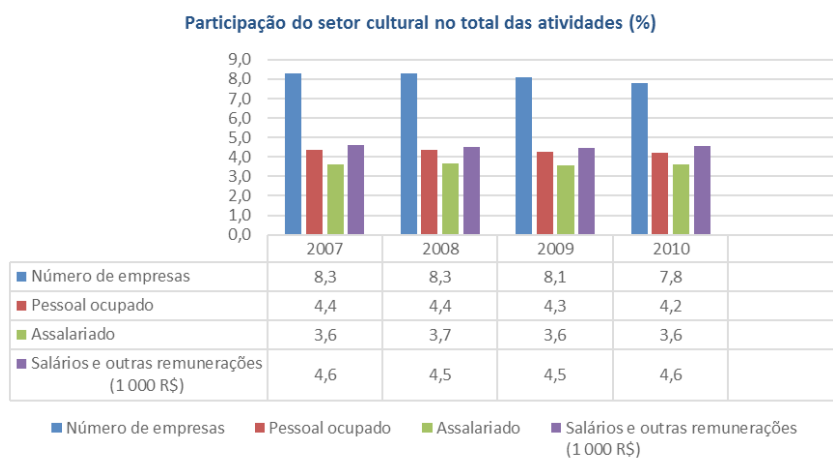
Gráfico 5 - Média percentual do número de pessoas ocupadas na semana de referência, total e no setor cultural, segundo as Grandes Regiões, a posição na ocupação e a categoria de emprego no trabalho principal - 2007/2012.



Fonte: Elaborado pelos autores

Pode-se aventar a hipótese de, além dos trabalhadores por conta própria, o setor cultural possuir um percentual maior de trabalhadores que atuam sem a carteira de trabalho assinada. De forma geral, 54% dos trabalhadores atuantes no setor cultural estão atuando por conta própria ou sem a carteira de trabalho assinada. Ainda, é importante entender a participação do setor cultural no total das atividades que alimentam a economia nacional. Nota-se que não é pouco. No Gráfico 6, percebe-se que o setor cultural é responsável por aproximadamente 4,5% dos salários e benefícios, 4,4% do pessoal ocupado e 8,1% do número de empresas:

Gráfico 6 - Participação do setor cultural no total das atividades (%).



Fonte: Elaborado pelos autores

Analisando estes números, e traçando um paralelo com o orçamento da União, percebe-se que o setor cultural é, de certa forma, pouco valorizado economicamente por parte do Governo. Pois, este setor é responsável por mais de 4% dos salários e outras remunerações que alimentam a economia deste país, recebendo, em contrapartida, apenas 0,3% do orçamento.

1.3 Análise dos gastos das famílias

Agora será realizada uma estratificação do que compõe as despesas monetárias e não monetárias médias mensais familiares, tanto como grupo da cultura quanto como em paralelo com às artes cênicas e de espetáculos. Em uma análise geral da sociedade, no período de 2008-2009, a cultura detinha a quarta posição do grupo de despesas, ficando atrás apenas da habitação, da alimentação e do transporte. Destinava-se ao setor cultural R\$ 184,57 mensalmente de um total de despesas de R\$ 2.134,84, ou seja, 8,6. Porém, se forem excluídos os gastos com telefonia, passando a distribuir estas despesas nos grupos de habitação e despesas diversas, os gastos com a cultura caem para R\$ 106,32, girando em torno de 5%.

O subgrupo “Atividade de cultura, lazer e festas” consome mensalmente R\$ 26,00 (14,1%) e, dentre este, apenas R\$ 1,07 está destinado às atividades de “Teatro, museus e show”, o que representa 0,6% do total consumido. Ao considerar o nível de escolaridade da pessoa de referência na família, estes valores não permanecem os mesmos, sendo, para pessoas sem instrução (com fundamental incompleto), a despesa mensal com “Teatro, museus e show” de R\$ 0,47; com fundamental completo e médio incompleto, de R\$ 0,62; com ensino médio completo e superior incompleto, de R\$ 1,47; e, com superior completo, de R\$ 4,06. Ou seja, mesmo com o nível de escolaridade superior completo, não há uma diferença significativa no valor destinado às artes cênicas quando comparado ao setor cultural como um todo.

Quando se analisa a existência de pessoas com nível superior na família, percebe-se que esta variável influencia diretamente no consumo, ou seja, na despesa destinada ao setor cultural e também em particular no campo das artes cênicas. Quando não há nenhum membro com ensino superior, a despesa mensal familiar com o teatro, museus e shows cai para R\$ 0,37 (0,4%); com uma pessoa com nível superior aumenta para R\$ 2,90 (0,9%); e com mais de uma pessoa, R\$ 4,01 (0,7%). Fica claro, na Figura 7, que, quando há um ou mais membro da família com ensino superior, as despesas com “Teatro, museus e show” superam proporcionalmente as despesas totais com cultura. Ou seja, quando linearizamos os gastos na mesma escala, havendo presença de uma ou mais pessoas com nível superior na família, os gastos com teatro, museus e shows supera os gastos totais com a cultura proporcionalmente.



Gráfico 7 - Despesa monetária e não monetária média mensal familiar com cultura, por existência de pessoas com nível superior na família, segundo os tipos de despesa - Brasil - período 2008-2009.



Fonte: Elaborado pelos autores

Por meio deste tipo de classificação das atividades econômicas no que tange às despesas das famílias, fica restrita nossa capacidade de ampliar o debate sobre as artes cênicas e espetáculo, uma vez que este grupo faz parte de um subgrupo relacionado com outros itens. Porém, é importante notar que, através das análises feitas, o setor do “Teatro, museus e shows” sofre variações significativas nas despesas das famílias quando há a presença do nível superior, podendo ultrapassar em sua proporcionalidade o consumo de todo setor cultural. Este fato é revelador, pois mostra que a cultura pode estar segmentada em um determinado nicho da sociedade. Ora, se o “Teatro, museus e shows”, sofrem uma crescente demanda quando voltado ao público escolarizado, quais medidas o governo está tomando para sanar este desnível?

2.0 A DOENÇA DOS CUSTOS NO TEATRO BRASILEIRO

Para uma se verificar a hipótese da doença dos custos no Teatro Brasileiro, utilizou-se os dados disponíveis na plataforma SALIC. Na época deste estudo, os primeiros projetos classificados como segmento “Teatro” nesta plataforma eram referentes ao ano de 2010. Contudo, infelizmente, os dados desse ano não atenderam aos filtros estabelecidos por essa pesquisa. Para a composição da amostra analisada, foram selecionados 20% dos projetos teatrais que apresentaram maior valor de subsídio solicitado. A seleção buscou respeitar a proporção por estado e por ano dos 2081 projetos que compõe o universo. Assim, chegou-se uma amostra de 417 projetos. Note-se que o caso brasileiro possui uma especificidade em relação aos estudos sobre a Lei de Baumol: a partir dos dados oficiais, não é possível verificar a lei de Baumol em instituições teatrais, visto que elas são tradicionalmente raras por aqui. Isto é, a questão dos subsídios às produções teatrais é parcialmente mediada por instituições teatrais, não sendo esta mediação, contudo,



uma regra no contexto brasileiro. Apesar desta ausência de companhias teatrais nacionais (federal, estadual ou municipal), há, em âmbito brasileiro, tanto edifícios teatrais públicos quanto companhias subvencionadas por parcerias público-privadas. De um lado, tem-se, por exemplo, os teatros estaduais e municipais que oferecem, mesmo que precariamente, os espaços para as apresentações e também atividades de suporte à apresentação teatral (segurança e limpeza, por exemplo). Estes espaços não contam, portanto, com produções próprias e originais, isto é, seus espaços não favorecem um sistema de produção como o *stock system*, constituído por companhias permanentes, mas, em geral, o *combination system*, onde os artistas se reúnem de acordo com cada produção (HERSCOVICI, 2010, p. 129-30).

De outro lado, há algumas companhias pautadas pelo *stock system* e/ou *stock-star-system* (onde *superstars* participam em produções pontuais com a trupe permanente) que recebem subsídios em regime de continuidade, como é o caso do Grupo Galpão, do Teatro Oficina, da Cia de dança Deborah Colker ou o Grupo Armazém de teatro. Todos estes casos são de patrocínio da Petrobras por meio da Lei Rouanet. Trata-se, com isso, mais de uma estratégia empresarial (por mais que seja de uma estatal) do que uma estratégia pública. Ao lado deles, é possível recorrer também a modelos híbridos, como os teatros-escola (O Tablado) ou os teatros-bar (Parlapatões). Mas, por mais que estes casos devam ser considerados, enfrenta-se ainda aqui a indisponibilidade de dados.

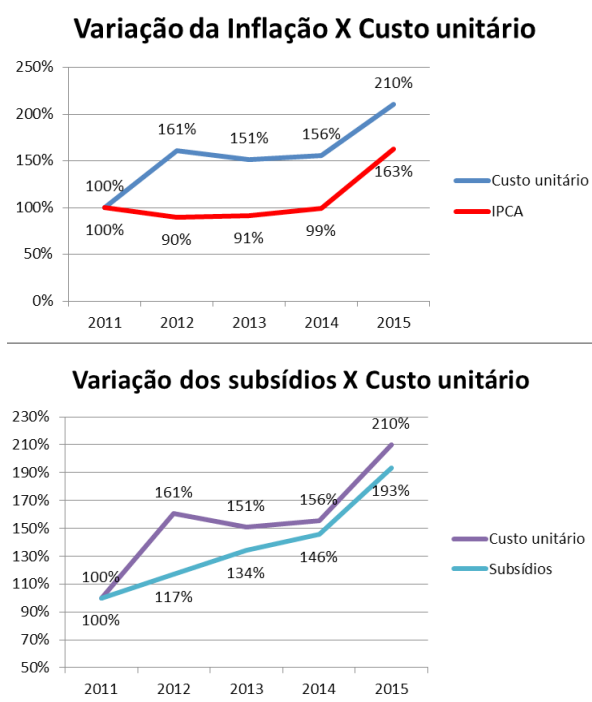
Werck, Stultjes e Heyndels (2007, p. 5) definem o resultado de um processo de produção teatral como as peças apresentadas ao vivo diante de uma plateia. Assim, foram considerados os dados de 2011 a 2015 para medir a produtividade do teatro brasileiro e, de acordo com as informações disponíveis no relatório dos projetos, buscou-se avaliar como foi a evolução das seguintes variáveis no período: Custo unitário médio por apresentação; Valor médio de subsídios por projeto; Preço médio do ingresso; e Número médio de apresentações. Os dados coletados apresentaram valores muito diversos. A fim de se eliminar as observações que se afastam dos valores centrais da série, e de se obter uma estimativa da média das quatro variáveis citadas acima, calculou-se o primeiro quartil (Q1) e o terceiro quartil (Q3) por ano de cada variável. Estes valores foram usados para se estabelecer o intervalo de dados que compuseram os valores apresentados nos resultados desse estudo. De modo semelhante ao estudo de Gambling e Andrews (1984) – onde os custos totais da *Royal Shakespeare Company* foram comparados ao índice geral de preços –, para o estudo do caso brasileiro, definiu-se um índice geral para cada uma das variáveis. Para o cálculo dos índices, tomou-se o ano de 2011 como base, atribuindo-lhe o valor de 100%. Para os anos subsequentes, lhes foi acrescentado o valor da variação percentual em relação ao ano anterior. Utilizando esse método é possível comparar duas ou mais variáveis em relação às variações no tempo.



2.1 Custo unitário e Subsídios

O custo unitário médio por apresentação sofreu um aumento de 135% no período de 2011 a 2015, variando de R\$ 33,4 mil para R\$ 78,4 mil. Comparando-se o índice geral de variação do custo unitário com o índice geral de variação do IPCA, indicados no gráfico 8, nota-se que os custos unitários cresceram a taxas superiores à inflação no período estudado. Isso significa que os produtores de peças teatrais têm observado um aumento cada vez maior nos seus gastos, a níveis superiores à inflação.

Gráficos 8 e 9 - Variação da inflação comparada com a variação do custo unitário por apresentação em 2011 – 2015 e Variação dos subsídios por projeto comparado com a variação do custo unitário por apresentação em 2011 – 2015.



Fonte: Elaborado pelos autores

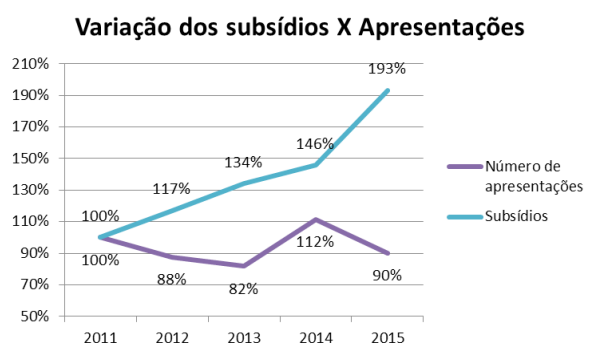
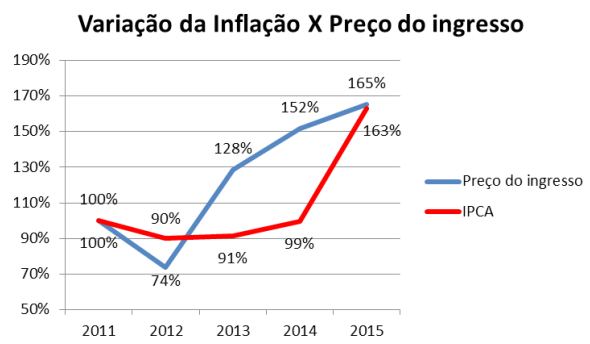
A quantidade média de subsídio solicitado por projeto teatral na plataforma Salic aumentou 125%, variando de R\$ 1,6 milhões em 2011 para R\$ 3,6 em 2015. O índice geral de variação dos subsídios acompanha, mesmo que em menor ritmo, o crescimento dos custos unitários por apresentação. Este dado mostra que as peças de teatro têm necessitado cada vez mais de auxílios externos para manter suas atividades.

2.2 Preço do ingresso e número de apresentações

Apesar de apresentar uma queda no ano de 2012, o preço médio do ingresso cresceu mais que a inflação nos anos seguintes, apresentando uma variação de R\$ 57 em 2011 para R\$ 91 em 2015, que equivale a 60% de aumento.



Gráficos 10 e 11 - Variação da inflação comparada com a variação do preço médio do ingresso em 2011 – 2015 e Variação dos subsídios por projeto comparado com a variação do número médio apresentações em 2011-2015.



Fonte: Elaborado pelos autores

De modo geral, é possível afirmar que o preço médio do ingresso das peças brasileiras cresceu mais que a inflação no período estudado. Dito isso, vale ressaltar que um dos problemas que mais afligem os produtores de teatro é a questão das meias-entradas, apesar de haver estudos sugerindo os impactos positivos – no aumento de probabilidade do jovem ao consumo cultural bem como no aumento dos gastos com cultura – das leis de meia entrada (FLORISSI *et al.*, 2016). Apesar disso, havendo estudantes, idosos e deficientes com direito a pagar meia-entrada, muitas pessoas que não se enquadram nessas categorias buscam meios ilegais de obter esse benefício. Assim, não é uma surpresa encontrar preços de ingressos muito altos pois é esperado um alto número de meias-entradas, o que impacta diretamente as receitas do espetáculo. Em reação a esta falta de monitoramento das meias-entradas, em 2015 foi regulamentada a nova lei da meia-entrada, que estabelece um limite de 40% da bilheteria para meias-entradas. Segundo alguns produtores culturais, há uma expectativa que, a partir disso, observemos a diminuição do valor dos ingressos (UNIVERSO, 2015).

Uma variável importante na mensuração da produtividade do teatro é o número de apresentações por produção. Esse número apresentou uma queda de 16% entre 2011 e 2015, variando de 57 para 48 apresentações. Apesar do aumento na quantidade de subsídios,



observou-se uma queda no número de apresentações. O custo unitário por apresentação cresce a níveis superiores à quantidade de subsídios, impactando no diretamente número médio de apresentações, com decréscimos. Isso significa que, por razões financeiras, as peças de teatro ficam cada vez menos tempo em cartaz, conforme registrou uma reportagem da Folha de São Paulo (FOLHA, 2014).

Conforme evidenciado pelo modelo alemão de Last e Wetzel (2011) e defendido por Heilbrun (2011, p. 92), a prática de economias de escala, como espetáculos com temporadas mais longas, é uma maneira eficiente de aumentar a produtividade nas artes cênicas e driblar os efeitos da doença dos custos. Pois, com a queda no número de apresentações como mostrado no gráfico 11, é esperado que a produtividade do teatro caia ainda mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMOL, William Jack; BOWEN, William G. *On the performing arts: The anatomy of their economic problems*. The American Economic Review, S.i., v. 55, n. 1/2, p.495-502, mar. 1965.

BENHAMOU, Françoise. O espetáculo ao vivo. In: BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p. 53-73.

BRASIL. PORTAL BRASILEIRO DE DADOS ABERTOS. Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo - IPCA. Disponível em: <<http://dados.gov.br/dataset/indice-nacional-de-precos-ao-consumidor-amplo-ipca>>. Acesso em: 16 out. 2016.

FLORISSI, Stefano; JUNIOR, Marcos Vinicio Wink; RIBEIRO, Felipe Garcia; ZUANAZZI, Pedro Tonon. Os efeitos da criação de leis de meia entrada para estudantes sobre o consumo de bens e serviços culturais no Brasil. In: *Estud. Econ*, São Paulo, vol.46, n.4, p.745-781, out.-dez. 2016.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. *Sala Preta*, [s.l.], v. 16, n. 1, p.179-213, 1 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111417/114751>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO (São Paulo). Público diminui nos teatros de São Paulo e sessões encolhem. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1492347-publico-diminui-nos-teatros-de-sao-paulo-e-sessoes-encolhem.shtml>>. Acesso em: 13 dez. 2016.



GAMBLING, Trevor; ANDREWS, Gordon. Does Baumol's disease exist?: Some findings from the Royal Shakespeare Company. *J Cult Econ*, [s.i.], v. 8, n. 2, p.73-92, dez. 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41810341>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

HEILBRUN, James. Baumol's cost disease. In: TOWSE, Ruth (Ed.). *A Handbook of Cultural Economics*. [s.i.]: Edgar Elgar Publishing, 2003. p. 91-101. Disponível em: <<http://www.elgaronline.com/view/1840643382.00017.xml>>. Acesso em: 05 set. 2016.

HERSCOVICI, Alain. Artes cênicas: análise econômica, modalidades de financiamento e novas perspectivas na era da economia digital. In: BOLANO, Cesar; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valerio (Org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 119-36.

IBGE, Sistema de informações e indicadores culturais 2007 – 2010. v.31. Rio de Janeiro, 2013.

LAST, Anne-Kathrin; WETZEL, Heike. The efficiency of German public theaters: a stochastic frontier analysis approach. *J Cult Econ*, [s.i.], v. 34, n. 2, p.89-110, 3 nov. 2009. Springer Science + Business Media. <http://dx.doi.org/10.1007/s10824-009-9111-5>.

TOWSE, Ruth. Economics of the performing arts. In: TOWSE, Ruth. *A Textbook of Cultural Economics*. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 199-236.

UNIVERSO ONLINE (São Paulo). Em 9 tópicos, entenda o que muda com a nova lei da meia-entrada. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1690765-em-9-topicos-entenda-o-que-muda-com-a-nova-lei-da-meia-entrada.shtml>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

WERCK, Kristien; STULTJES, Mona Grinwis Plaat; HEYNDELS, Bruno. Baumol's "suppressed form of the cost disease" and programmatic choices by Flemish subsidised theatres. 2007. Disponível em: <<http://archieff.vve.be/nl/vveDag/2.7.werck.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.



TEATRO DE GRUPO E SUSTENTABILIDADE: ANÁLISE E CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS

Rosiane Aparecida Nogueira Martins¹

RESUMO: Esse artigo pretende discutir alguns termos de uma investigação em processo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, intitulada “Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia”. A presente pesquisa tem por objetivo, identificar caminhos escolhidos e possibilidades de sustentabilidade no interior do Estado de Minas Gerais a partir da análise da trajetória do Grupontapé de Teatro e Trupe de Truões, grupos de teatro formados e sediados na cidade de Uberlândia que ainda hoje buscam estratégias de manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos e de formação. Para isso “teatro de grupo” e “sustentabilidade” serão aqui discutidos, na tentativa de elaborar conceitos e delimitar os termos recorrentes nessa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Grupo, Sustentabilidade, Gestão Cultural, Políticas Culturais.

A presente pesquisa pretende investigar práticas e caminhos escolhidos por grupos de teatro que se formaram e se consolidaram no interior do Estado de Minas Gerais, que traçaram estratégias na busca por sustentabilidade, manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos. Para tanto a pesquisa, ainda em andamento, tem como eixo principal a construção de uma análise crítica de experiências vividas por dois grupos de teatro – Trupe de Truões e Grupontapé de Teatro – que possuem formação e trajetórias distintas, mas que hoje se tornaram referência quando tratamos de Teatro de Grupo na cidade de Uberlândia-MG, principalmente por alinharem algumas medidas estruturantes a seus desejos estéticos e ideológicos. Esse artigo se configura como um fragmento da pesquisa, até então intitulada, “Teatro de Grupo: Sustentabilidade, Empreendedorismo e Gestão Cultural em Uberlândia”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU), na linha de pesquisa Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Molina. Para tanto traçaremos como objetivo primeiro a definição de

¹ Graduada em Teatro – Licenciatura pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC - UFU). E-mail: rosemartins.teatro@gmail.com



alguns conceitos como Teatro de Grupo e Sustentabilidade, que são recorrentes e que se destacam no desenvolvimento dessa pesquisa.

O interesse por questões relacionadas à gestão e políticas culturais, surge ao considerar que minha formação enquanto artista parte de duas principais vivências: a graduação em Teatro, também pela Universidade Federal de Uberlândia, e o trabalho no grupo de teatro do qual faço parte até hoje como atriz e produtora. O Grupo Mito 8 de Teatro surge na UFU, a partir do desejo de uma turma em continuar com uma montagem produzida como finalização da disciplina de Interpretação I, do Curso de Licenciatura, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Aleixo, em 2011. A partir daí nos configuraríamos como grupo e que buscava, desde seu surgimento, a continuidade do trabalho, a profissionalização enquanto artistas e a inserção e fortalecimento no cenário cultural da cidade de Uberlândia.

Sendo assim, enquanto atriz, professora e integrante de um coletivo, começo a ser instigada por questões pertinentes ao fazer teatral e a manutenção desse trabalho.

Em 2015, desvinculados da Universidade, precisaríamos encontrar nossos próprios caminhos para a criação de autonomia e identidade, enquanto coletivo artístico que almejava a permanência na mesma cidade de fundação. A experiência de grupos mais consolidados, como os que cito no início desse artigo, torna-se essencial para a pesquisa e, principalmente, por estabelecerem uma espécie de intercâmbio com grupos com uma trajetória ainda recente.

Nesse momento termos como sustentabilidade, gestão, manutenção e teatro de grupo começam a se tornarem propulsores para o desenvolvimento da pesquisa. Para tanto, começo essa reflexão atentando-se ao que, aqui, chamo de Teatro de Grupo, levantando os conceitos alterados ao longo da história do teatro que se modifica a partir das motivações diversas que unem os artistas em práticas coletivas.

A *COMMEDIA DELL'ARTE* E SUAS PISTAS PARA O TEATRO DE GRUPO

As relações entre arte e mercado são complexas e muito diferentes dependendo do contexto histórico e/ou geopolítico, mas é fato que essa coexistência pode ser mais antiga do que imaginamos. Para isso, iremos voltar um pouco na história oficial do teatro ocidental para refletirmos sobre o trabalho do ator e a relação com o mercado como garantia de sustento, manutenção e continuidade. Torna-se necessária uma contextualização histórica sobre um fenômeno teatral que marca a trajetória do ator e, conseqüentemente, do teatro: a *Commedia dell'Arte*. Muitos são os elementos que compõem a *Commedia dell'Arte* e que, de alguma forma, transformaram-na em um rico universo a ser investigado. Elegeremos alguns deles na tentativa de elucidar essa importância que perpassa, ao longo dos séculos, o fazer teatral e o trabalho do ator até os dias de hoje.



O que se tem registrado sobre esse período, mesmo que com algumas lacunas, nos permite levantar hipóteses sobre seu surgimento, percurso e importantes contribuições para o trabalho do ator e para a história do teatro. Roberta Barni (2003), importante pesquisadora da *Commedia dell'Arte*, tradutora e organizadora do livro “A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'Arte*” que reúne parte da obra de Flaminio Scala, na introdução da mesma obra, lembra que, sobre os anos de formação das companhias temos poucos registros e documentação, mas que inúmeros são os registros posteriores e são esses que nos permitem definir parte dessa história.

Seu nascimento, por exemplo, foi convencionado, por grande parte dos pesquisadores, em meados do século XVI, na Itália da Idade Média e, mais precisamente no ano de 1545, data do primeiro estatuto firmado entre os integrantes de uma companhia *dell'Arte*. Conforme afirmou Barni (2003), a *Commedia dell'Arte*, diretamente ligada à cultura cômica popular, marcou na história oficial do teatro o surgimento da profissão teatral e das companhias teatrais.

Trataremos aqui de alguns aspectos estéticos e artísticos que justificam a profissionalização do ator e o possível cruzamento com o tema principal dessa reflexão. A máscara era o principal elemento para caracterizar o que hoje entendemos por personagem. Beti Rabetti diz que:

No campo da *commedia dell'arte* o termo para indicar o que hoje chamamos de personagem é a *maschera*; máscara, como o que tende à fixação. Os papéis fixos, de fato, enquadram-se numa tipologia que, ao apresentar traços de longa duração na história do teatro cômico, permite ao ator da cena moderna algum grau de maleabilidade, de modo a adequar-se tanto a novas combinatórias da cena quanto a diferentes públicos. A flexibilidade ainda lhe garante algum grau de intervenção autoral, sem que se perca, porém, a estrutura básica da máscara, com características reconhecidas pelo público, assim como seu lugar no conjunto de contracenações determinadas pelo organismo da cena. (RABETTI, 2014, p. 12).

Sobre essa questão atoral dos profissionais da *Commedia dell'Arte*, Rabetti ainda destaca o fato de esse trabalho estar imerso e ser herdeiro do charlatanismo e da bufonaria o que resulta, segundo a autora, num domínio do campo da comédia medieval que, atrelada a busca por subsistência, e conseqüentemente, numa exigência na especialização desses papéis. Ela ainda explica que:

Especialização em papeis que chegaram ao ator determinantemente por tradições anteriores, ajustadas então à mecânica da própria cena em que se engajava, em momento no qual o teatro, perito na oferta do mágico e do maravilhoso, injetava na cena barroca da *commedia dell'arte* a possibilidade de não atender apenas



ao príncipe, mas também saciar o público das novas praças europeias. (RABETTI, 2014, p. 12).

Tudo isso já sugere um olhar estratégico, a capacidade de atrair diferentes públicos que resulta no sucesso contínuo desse fenômeno por quase dois séculos e que repercute por toda a Europa. A própria composição da companhia nos mostra a preocupação com uma estrutura mais organizada que garantisse a continuidade do trabalho. Datado de 1545, trata-se do primeiro estatuto firmado em uma companhia *dell'arte*, o mais antigo documento, traduzido por Beti Rabetti, que exemplifica essa organização da qual falamos:

Desejamos os subscritos companheiros, isto é, senhor Maphio, chamado Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego, chamado Rizo, Zuane de Trevixo, Thofano de Bastian e Francesco Moschian, criar uma fraternal companhia, que deverá perdurar até o primeiro dia da próxima quaresma a ocorrer no ano de 1546, e que deve começar na oitava da próxima Páscoa, juntos decidiram e deliberaram que tal companhia deverá perdurar em amor fraternal até o final do tempo indicado, sem ódio, rancor ou dissenso entre eles, fazer e observar, com toda a solicitude, como é costume entre bons e fiéis companheiros, todos os capítulos subscritos, que prometem atender e observar sem qualquer hesitação [ou ardil, ou pretexto], sob pena e perda das quantias subscritas. (RABETTI, 2014, p. 10).

Ainda desse estatuto:

a fim de que essa companhia possa, com toda solicitude, perdurar até o tempo referido, os companheiros mencionados, em acordo, estatuíram e deliberaram que deverá ser criada uma caixa que terá três chaves seguras, uma das quais ficará com o citado chefe, a outra com Francesco da la Lira, a outra com Vincentio da Venetia, e na qual – todo dia em que houver algum ganho – deve-se colocar, ora um ducado, ora mais, ora menos, segundo os ganhos; que essa caixa jamais possa ser aberta ou, de outro modo, dela se possa tirar algum dinheiro, sem expresso consentimento comum e desejo de toda a companhia. E se durante o tempo de duração dessa companhia vier à mente de algum dos companheiros citados, ou dois, ou mais, partir e deixar os outros ‘na mão’, para seu grandíssimo dano e vergonha, que então e em tal caso aquele ou aqueles que partirem, além das penas estabelecidas, percam todo e qualquer direito sobre o dinheiro que se encontrar em tal caixa e que a parte que aí coubesse ao ausente seja igualmente dividida e repartida entre aqueles companheiros que estejam fraternalmente unidos e não desgarrados da companhia. (ibidem. p.10)



Com base nesse estatuto é possível então imaginar que surge uma nova relação entre os atores da companhia, o que refletiria na relação com o público e com possíveis financiadores, configurando-se assim nas primeiras experiências claramente mercadológicas no meio teatral. Divisão de funções entre os integrantes, combinados firmados, arranjos e ajustes dentro da companhia, possibilitaram uma estrutura “comercial”, mas que garantia maior segurança financeira e maior dedicação dos atores em relação ao seu trabalho. Surge, por exemplo, a figura do *capocomico* que se assemelha muito ao produtor dentro do que entendemos como teatro de grupo. Ricardo Postal (2011) define o *capocomico* como o responsável pela parte administrativa e logística e até mesmo por escrever e organizar as cenas. Rabetti mostra ainda a presença de um *primus inter pares* que intermediava a relação dos atores com príncipes ou outros financiadores das companhias.

Dessa forma observamos que, apesar de não termos uma resposta tranquila para tudo que envolve a copresença de arte e mercado, podemos compreender o fato de estarmos sempre buscando possibilidades que garantam nosso trabalho. A *Commedia dell'Arte* apontou um caminho quando assumiu efetivamente o caráter profissional do teatro. A questão, no entanto, que ainda nos rodeia é justamente a de como um coletivo encontra o limiar entre a fria hierarquia empresarial ou dos arranjos políticos e os desejos artísticos, independentemente de quais são as motivações de se fazer teatro de grupo hoje em dia. Evidentemente a lógica dos profissionais da *Commedia dell'arte* de se relacionar com essas questões não pode ser analisada sem levar em conta o contexto histórico em que ela está inserida. O que e como eles contribuíram e transformaram a cena e o trabalho do ator refletem até hoje em nossa prática artística e em nossa visão e postura em relação à arte e mercado, afinal podemos considerar que a *Commedia dell'Arte* deu àquilo que comumente chamamos de sobrevivência, o caráter de ofício, profissão.

Façamos então um salto de tempo e espaço para continuarmos essa reflexão sobre a formação do que identificamos como teatro de grupo e os desafios ainda atuais e no contexto local. Trago aqui a fala de Rosyane Trotta (1995), que ao definir Teatro de Grupo, afirma que:

[...] só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas. [...] o grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja individualismo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele. (TELLES e GÓIS apud TROTTA, 2014. p. 2).



A definição apresentada pela pesquisadora sintetiza o que chamo nessa pesquisa de Teatro de Grupo e, talvez, seja a melhor hipótese para a configuração de outros grupos ainda existentes no Brasil. A ideia de trabalhar em grupo, no entanto, nem sempre teve o mesmo argumento ou motivação. Essa contextualização histórica já vem sendo discutida há um tempo por outros pesquisadores que trago nesse estudo como base para esse conceito. André Carreira (2007), por exemplo, marca o surgimento do movimento Teatro de Grupo em um momento bastante específico para o Brasil, o que implicaria diretamente nas escolhas e práticas artísticas da época, marcando sem dúvida, a história do Teatro Brasileiro.

Esse surgimento de práticas coletivas e a formação de grupos teatrais nesse formato se deram ao final do século XX juntamente com o processo de democratização do nosso país e tinha sua essência atrelada à ideia de teatro alternativo que surge em oposição ao fazer teatral dos grandes atores. A motivação desses artistas para se organizarem enquanto coletivos surge também como reação diante de uma situação de extrema opressão e censura como foi a ditadura brasileira e criam espaços em que o fazer artístico está ligado diretamente a um processo necessário de afirmação de identidade, autonomia e liberdade de criação e expressão. Grupos como Arena (1953) e Oficina (1958) surgem desse contexto e influenciam o fazer teatral ao longo do século XX. Carreira afirma, ao falar desses dois grupos, que:

Ambos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo. Isso representou a abertura de um espaço que não apenas reivindicava a independência, se não que fazia da forma grupo uma plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional. Com discursos ideológicos bem articulados, estes grupos articularam um padrão de trabalho que associava as propostas artísticas com uma necessária fundamentação política. Esse padrão organizacional passou a funcionar como referência para a maioria dos projetos grupais dos anos 60 e 70. (CARREIRA, 2007, p 02).

O que podemos ver, no entanto, que ainda prevalece no movimento do Teatro de Grupo, é justamente o fato de que as escolhas que possibilitam a difusão e manutenção do fazer teatral impactam diretamente nos processos de criação e nas escolhas estéticas de cada um desses grupos.

O que pretendemos com essa reflexão, no entanto, é entender o que estamos chamando de teatro de grupo e de mercado ao longo dos anos e a interferência direta com a forma de organização desses coletivos e a busca permanente por garantia de sustento e continuidade. Quando Carreira (2007), por exemplo, enfatiza essa diferença entre os grupos atuais daqueles que marcaram o surgimento do movimento do teatro



de grupo, ele se refere especialmente à relação com o público e com a comercialização do produto artístico.

Vejamos, por exemplo, que quando o autor ilustra o cenário teatral comum na época e que impulsiona esse novo modo de se organizar que se denominaria como teatro de grupo, ele se refere ao teatro de elenco que, chefiado por um grande ator, produzia inúmeras peças baseadas “apenas no ciclo de comercialização, isto é, no respeito absoluto ao “gosto do público”” (CARREIRA, 2007, p. 1). Quando, no entanto, ele faz uso do termo “empresa” para caracterizar os grupos atuais ele está se referindo ao fato de que, hoje se adotou “processos de produção que incorporam procedimentos do mundo dos negócios” (Ibidem, 2007, p 02) e que, por isso é comum encontrar grupos capazes de lidar com os mecanismos de financiamento, leis de incentivo, venda e *marketing*. Sobre essa lógica regida por parâmetros administrativos, Carreira, mais uma vez nos chama atenção para a seguinte reflexão sobre Teatro de Grupo:

Aqui reside um primeiro aspecto importante para a compreensão do teatro de grupo brasileiro na atualidade: a relação entre a criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura. (CARREIRA, 2007, p. 03).

E ainda:

Desde o campo do teatro de grupo observa-se um discurso que reconhece a carência de políticas públicas para o fomento permanente da atividade teatral. O uso de mecanismos tais como leis de incentivo à cultura e editais constituem hoje alternativas quase únicas no nosso panorama. (Ibidem, p. 03).

Para outros estudiosos, no entanto, essa organização “empresarial” pode ser um ganho na busca por uma maior estabilidade e garantia de manutenção dos trabalhos, desde que façamos as devidas correções, críticas e adaptações dessa estrutura para o meio cultural uma vez que estamos falando de outro tipo de produto, onde não podemos ignorar e nem deixar de relativizar seu valor subjetivo.

Observa-se então que as motivações, angústias e desafios, daqueles que hoje se constituem como teatro de grupo, podem ser reavaliadas até pela noção de mercado também alterada ao longo dos anos. Mesmo sendo em contextos diferentes, o que há em comum entre esses momentos do teatro brasileiro citados até aqui, está no fato de estarmos sempre buscando por estratégias que garantam a difusão do nosso fazer teatral.

Nesse sentido, é fácil compreender que o termo mercado está posto justamente na relação que se cria entre todos os envolvidos nesse processo de difusão. Pensar, mesmo que superficialmente, em estratégias que possibilitem essa difusão é estar inserido, de alguma forma, no que chamamos de mercado. Em um sentido mais abrangente mesmo



do termo, podemos considerar o público, outros artistas e coletivos, pesquisadores, patrocinadores e as políticas públicas, parceiros, a comunidade em que o grupo está inserido, tudo isso está diretamente ligado ao que aqui chamamos de mercado.

A SUSTENTABILIDADE E O FAZER TEATRAL

Chegamos então no que se refere a mais um termo que norteia essa pesquisa. Tais estratégias que possibilitam a continuidade de um trabalho em grupo foram sendo também modificadas ao longo dos anos e reelaboraram e impactaram diretamente no que chamamos de teatro de grupo. Pensar na sustentabilidade do trabalho do grupo se tornou uma das premissas no que se refere ao ciclo de difusão do fazer artístico. O termo sustentabilidade tem sido bastante recorrente nas últimas décadas para tratar de assuntos relacionados ao meio ambiente e aos recursos naturais e sua utilização ecologicamente correta que basicamente se resume em um conjunto de atitudes que garantam a utilização desses recursos sem prejudicar as gerações futuras. No entanto, de forma mais abrangente, o termo sustentável tem sua origem etimológica no latim “*sustentare*” que significa apoiar, conservar, sustentar. No dicionário Aurélio (2010), por exemplo, o termo é definido como: “1. Que se pode sustentar; 2. Que se pode defender; 3. Que tem condições para se manter.” E é esse sentido que nos interessa a utilização do termo sustentabilidade nesse contexto. A capacidade de criar estratégias que garantam tal manutenção.

A cultura de um país, por exemplo, existe independentemente de políticas públicas oferecidas pelo governo e sobrevive com mais ou menos resistência de acordo com a realidade em que está inserida. A palavra Cultura, nesse contexto, é usada em seu significado mais amplo, uma vez que a mesma é capaz de abarcar um universo de conceitos e interpretações. Essa cultura capaz de se transformar é a própria realidade do povo, não é estagnada, rígida e nem permanente, acompanha automaticamente as mudanças naturais da história de um país ou comunidade e tudo que constroi a identidade destes e, por esse motivo, ela se torna autossustentável. Pensar a sustentabilidade da arte, no entanto, nos dá outra leitura sobre essa manutenção, uma vez que para produzir arte precisamos criar e encontrar recursos que garantam sua viabilização.

É característica da Cultura a condição de mudança e consolidação. Já a Arte precisa de recursos sustentáveis para a realização do seu ciclo de criação, produção, difusão e recepção. Pensar em sustentabilidade na Arte é pensar em ações que a torne sustentável, por isso visível. (SOLEDADE, 2013, p. 27).

Nesse sentido, o conceito de Cultura à luz de definições muito específicas trazidas por Daniele Canedo (2009), em seu artigo “CULTURA É O QUÊ?” -Reflexões Sobre O Conceito De Cultura E A Atuação Dos Poderes Públicos”, no qual traz várias pontos



de vista alterados ao longo dos séculos e da apropriação do termo em diferentes áreas do conhecimento na contemporaneidade. Nesse estudo, Canedo define resumidamente o termo em três principais pensamentos: “1) modos de vida que caracterizam uma coletividade; 2) obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento; e 3) fator de desenvolvimento humano.” (CANEDO, 2009. p. 04)

Aqui, quando nos referimos à necessidade de pensar sobre sustentabilidade no âmbito cultural estamos atribuindo sentido direto à segunda definição trazida por Canedo, que exemplifica ainda a essas práticas uma ligação direta à atividade econômica:

A produção, distribuição e consumo de bens e serviços que conformam o sistema de produção cultural se tornou estratégica para o desenvolvimento das nações, na medida em que estas atividades movimentam uma cadeia produtiva em expansão, contribuindo para a geração de emprego e renda. (CANEDO, 2009, p. 05).

E ainda salienta que esse segundo conceito pode ser definido como “atividades artísticas e intelectuais com foco na produção, distribuição e consumo de bens e serviços que conformam a indústria cultural.” (Ibidem, p. 06).

Chegamos assim, mais uma vez, ao cerne dessa pesquisa, a relação da arte e seus mecanismos de aproximação com o mercado e, conseqüentemente, à necessidade de políticas e gestão culturais como instrumentos para sua manutenção e continuidade.

A escolha em investigar esses dois grupos sediados em Uberlândia, diz respeito exatamente ao fato de termos que encontrar outras estratégias que estão além da dependência exclusiva de leis de fomento e iniciativas do governo como garantia dessa manutenção. Albino Rubim (2007, p. 25), por exemplo, afirma que ao longo das transformações das políticas culturais executadas em nosso país, fez com que “boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo.” Em contraposição elenca como um dos desafios justamente uma má distribuição desses recursos, concentrados em regiões e trabalhos específicos. Segundo Rubim (2007, p. 28), “em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estavam concentrados em 10 programas;” e ainda apresenta que em “um estudo realizado em 1998/99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei Audiovisual iam para regiões de São Paulo e Rio de Janeiro.”(ibidem, p. 28).

Essa realidade pode ter minimamente sido alterada nos anos seguintes, mas ainda carrega reflexos dessa má distribuição até hoje, inclusive no olhar que os gestores dos municípios lançam para a cultura que acaba ficando em segundo plano ou nem consta em suas agendas políticas. Segundo Selma Santiago (2009), há uma maior preocupação no que diz respeito às políticas culturais e uma valorização da cultura que parte dos



governos estatais após a criação do MinC, no entanto isso não é realmente efetivado justamente por não se pensar políticas culturais também na esfera municipal. Santiago ainda aponta que:

Hoje, o Brasil vive um momento histórico nas políticas culturais, achamos que novos paradigmas estão sendo criados no âmbito das decisões do poder público. Com o governo de Lula, a partir de 2002 e, através da gestão do Ministro Gilberto Gil, uma nova ação procura implantar políticas culturais, através do Sistema Nacional de Cultura, que trabalhem as três esferas de poder, os governos federal, estatal e municipal. Mas, apesar destas influências, muito ainda deve ser mudado para que Brasil seja um país que reconheça realmente seu potencial cultural e o utilize para o desenvolvimento. (SANTIAGO, 2009, p. 2).

Santiago ainda completa que, no que diz respeito à gestão pública da cultura nos municípios, ainda se levará um tempo para uma verdadeira mudança. Tendo isso como fato ainda recorrente, coube a esses grupos, sediados no interior de Minas Gerais, encontrar outras estratégias que não dependam exclusivamente da gestão municipal. O Grupontapé de Teatro e a Trupe de Truões encontraram estratégias de manutenção de espaços culturais e pedagógicos sem, no entanto, abrir mão de uma identidade estética e de sua produção artística e sem depender única e exclusivamente de leis de incentivo. No entanto, vemos que esses artistas são quase que forçados a se especializarem em áreas mais próximas da administração, na tentativa de gerenciarem suas próprias carreiras e de seus pares.

Para aprofundar as práticas realizadas por esses grupos na construção de uma trajetória sustentável recorreremos a nomes que vem sistematizando esse modo de empreender na área cultural como Chico Pelúcio e Romulo Avelar. Ambos descrevem, em suas publicações, ações desenvolvidas no Grupo Galpão como forma de compartilhamento dos caminhos encontrados ao longo de três décadas de existência. O livro *Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto: uma experiência de gestão cultural* (2014) descreve toda essa trajetória refletindo sobre as escolhas feitas, obstáculos encontrados e como conseguiram se organizar ao lidar com questões artísticas e da gestão.

Romulo Avelar (2013), ainda traz à tona um grande risco para os artistas que – por falta de dinheiro para investir em um profissional da área ou por querer mesmo desenvolver habilidades onde o próprio grupo encontre um caminho sustentável – resolvem tomar para si todas as tarefas para o funcionamento do grupo. No livro “*O Avesso da Cena – Notas sobre gestão e produção cultural*” ele diz que:

Muitos artistas, na tentativa de viabilizar suas carreiras, acumulam tarefas típicas da produção. Alguns deles, inclusive conseguem se sair bem nas duas funções, por possuírem um rol de competências mais amplo. Entretanto, o que se vê, na maioria das vezes, são



pessoas muito competentes em sua vertente artística, mas inábeis para tocar com eficiência o trabalho de produção. (AVELAR, 2013, p.91).

Ainda para Avelar, se apropriar desse movimento dos grupos que se configura como o de uma organização empresarial pode ser um ganho na busca pela sustentabilidade, fazendo as devidas correções, críticas e adaptações dos termos usados no meio dos negócios. Enfatiza ainda que é necessário “compreender que a boa gestão precisa se fazer presente em qualquer negócio, inclusive nos negócios culturais”.

Essas questões, que parecem emergir a todo tempo em um trabalho de grupo, tornam-se barreiras para que um trabalho artístico aconteça de forma efetiva e sustentável e, são ainda potencializadas quando pensamos na produção cultural no interior do país. Por essa razão, sair dos grandes centros e observar nossa realidade pareceu mais relevante nessa pesquisa, que se configura como uma possibilidade de criar e apresentar a grupos que ainda estão surgindo, formas de concretizarem seu trabalho tendo a possibilidade de sua permanência e sustentabilidade.

As questões apresentadas no início desse artigo não são particulares a esses grupos pesquisados e repensar os conceitos trazidos para a elaboração dessa pesquisa nos força a refletir sobre o lugar que ocupamos enquanto artistas, mas ao mesmo tempo, sem abrir mão de um trabalho contínuo e reconhecido não só dentro dos nossos respectivos grupos. A coexistência de arte e mercado, mesmo com sua subjetividade, é inevitável como já mencionamos ao longo desse trabalho. E é nesse sentido que nos permitimos encontrar nossos próprios mecanismos e estratégias ao driblar a fria hierarquia empresarial ou dos arranjos políticos e os desafios para concretização de políticas culturais tão presentes na nossa área de atuação, diminuindo assim o impacto dessas sobre nossas escolhas artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena*: Notas sobre produção e gestão cultural. 3 ed. Belo Horizonte: Ed do Autor, 2013. 490p.

CANEDO, Daniele. “Cultura é o que?”- Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. In: *V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA – Salvador – BA.



CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Reconstruindo o teatro. Revista de Investigação em Artes. Ago/2007 Jul/2008 Vol.1 N° 3. Disponível em <http://www.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/045_Andre_Carreira.pdf> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

FERREIRA, Aurélio B. Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

PELÚCIO, Chico; AVELAR, Romulo. *Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014. 336p.

POSTAL, Ricardo. *A commedia dell'arte e seus influxos*. Revista Kalíope, São Paulo, v. 7, n.13, jan/jul de 2011. p. 90-111.

RABETTI, Beti. *A commedia dell'arte: mito, profissão e arte*. Revista ArtCultura. Uberlândia, v. 16, n. 29, jul/dez de 2014. p. 7-11.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTIAGO, Selma. A gestão cultural como instrumento de desenvolvimento em Guarimiranga, Ceará. In: *V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA – Salvador – BA.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Tradução, organização, introdução e notas: Roberta Barni).

SOLEDADE, Viviane da. A formação do público como uma forma de sustentabilidade na Cultura. *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte. Ano X, número 10, 27-36, 2013

TELLES, Narciso., ARAÚJO, Getúlio Góis. A prática do Coletivo Teatro da Margem: teatro de grupo e a formação universitária. In: *Moringa Artes do Espetáculo*. João Pessoa, V. 5 N. 2 jul-dez/2014. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/19664>> Acesso em 06 de agosto de 2017.





Mesa XII

Redes, circuitos e
formação

POR UMA REDE DAS ARTES: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO DE DESENVOLVIMENTO DA REDE ARTE PRESENTE

Alexandre Koji Shiguehara¹
Sharine Machado Cabral Melo²

RESUMO: Este artigo apresenta o projeto de desenvolvimento da Rede Arte Presente (RAP), proposto pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e inspirado na Rede Humaniza SUS, apoiada pelo Ministério da Saúde. A ideia é lançar uma plataforma digital colaborativa aberta à participação de artistas, produtores, técnicos e outros profissionais das artes e da cultura, de modo a incentivar o debate e a troca de experiências. A partir da tendência de fragmentação do campo social, que se estende às artes e à cultura, o texto sugere que é preciso promover o diálogo entre os diversos grupos de interesse, o que pode ser convertido em ações coletivas que atendam desejos comuns e respeitem as singularidades e as diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Redes sociais. Governamentalidade.

*(...) harmonia - equilíbrio! - não é a
imobilidade de fatores inertes, porém
a ponderação de forças numa tensão
máxima.
(Arnold Schoenberg)*

A REDE ARTE PRESENTE

Em um artigo retrospectivo, o pesquisador Justin O'Connor (2011) afirma que, desde os anos 1970, a cultura e a criatividade se tornaram um foco privilegiado de interesses na sociedade ocidental, ou seja, de alguma forma esses campos passaram a chamar a atenção de diversos profissionais: não somente artistas e produtores, mas também educadores, empresários, advogados, economistas, gestores públicos, entre outros. O autor atribui esse interesse ao desenvolvimento das indústrias culturais, que

1 Doutor em Letras pela USP. Administrador Cultural na Funarte SP. E-mail: alexandre.funartesp@gmail.com.

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Administradora Cultural na Funarte SP. E-mail: sharinemelo@gmail.com.



foi impulsionado pelo avanço das tecnologias de comunicação. Tony Bennett (1998), por sua vez, aponta para algumas técnicas de governo que levaram à expansão dos museus na Europa e à abordagem multiculturalista aplicada à educação, especialmente nos séculos XIX e XX. Já os teóricos da economia criativa, como Richard Florida (2012), não cessam de ressaltar o potencial econômico da área. Qualquer que seja o viés abordado, há a percepção de que as artes, a cultura e as atividades criativas em geral são fundamentais na atualidade, cujos processos produtivos e relações sociais tendem a valorizar o conhecimento, o trabalho afetivo e a formação de redes (COSTA, 2008). No entanto, os investimentos públicos e privados, principalmente no campo das artes, nem sempre condizem com essa visão. Os mecanismos de fomento, na maior parte das vezes, são insuficientes e a população tem pouco acesso aos bens culturais. Além disso, faltam pesquisas e debates aprofundados sobre a sustentabilidade do fazer artístico, o mercado de trabalho e as cadeias produtivas das diversas linguagens.

Tendo em vista essas questões, a Fundação Nacional de Artes – Funarte vem trabalhando, desde meados de 2017, no projeto de desenvolvimento da Rede Arte Presente (RAP), uma plataforma digital colaborativa aberta à participação de artistas, produtores, técnicos e outros profissionais das artes e da cultura, gestores e interessados em geral. A proposta é que a ferramenta seja usada como um *blog* coletivo e se transforme em um espaço – amplo e democrático – para o debate sobre a sustentabilidade do fazer artístico e as políticas culturais voltadas às diferentes linguagens. Ao fomentar uma discussão aprofundada, não necessariamente atrelada a planos de governo e tendo como principais participantes os membros da sociedade civil, a rede poderá contribuir para o florescimento de ideias e o desenvolvimento de novas ações no campo artístico e cultural, elaboradas com recursos públicos ou privados.

Outra iniciativa com o propósito de promover o debate sobre as artes e as políticas culturais no Brasil já foi lançada pela Funarte em dezembro de 2017: o site *Vozes da Funarte SP* (Fig. 1). Composto por uma linha do tempo, fotos, depoimentos, notícias de jornal e uma área aberta para a contribuição dos visitantes, o site apresenta um panorama histórico do local onde hoje estão instalados o Complexo Cultural Funarte SP e as representações regionais do Ministério da Cultura, da Fundação Biblioteca Nacional e da Fundação Palmares. Também é narrada a história do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, palco de grandes atores e diretores nacionais, entre eles, Augusto Boal, Vianninha e Gianfrancesco Guarnieri. Embora seja fruto de uma pesquisa desenvolvida pelos servidores da Representação Regional da Funarte SP, em parceria com o Centro de Programas Integrados (CEPIN) e a Divisão de Informática (DINFO), a ideia é que o site não seja somente expositivo, mas possa receber a contribuição de artistas, pesquisadores e interessados em geral. Para isso, foi criado o *Mural*, uma área aberta para a postagem



dos usuários, e a *Biblioteca virtual*, que pretende reunir material de pesquisa sobre os temas abordados.

Fig. 1 – Site *Vozes da Funarte SP*



Disponível em <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/>. Acesso: 16 Fev. 2018.

O uso das redes virtuais para o envolvimento da população civil nas políticas públicas não é uma novidade no Ministério da Cultura (MinC). Em 2009, a pasta lançou o Fórum da Cultura Digital Brasileira, que tem “o objetivo de agregar em uma plataforma *web* pessoas e fluxo de conteúdos ligados à construção de políticas públicas e marcos regulatórios para o digital” (CULTURA DIGITAL, s.d.). Também foram feitas consultas públicas sobre o Plano Nacional de Cultura (PNC) e criadas áreas para debates no site do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), entre outros exemplos. Mas a proposta da Rede Arte Presente tem algumas especificidades. As discussões serão focadas nas linguagens com que a Funarte trabalha (artes integradas, artes visuais, circo, dança, música e teatro). Contudo, o ambiente comum da plataforma deverá evitar que as demandas práticas e econômicas sejam excessivamente compartimentadas. Ao contrário dos sites de consultas públicas, que têm como objetivo claro o encaminhamento de propostas da classe artística aos órgãos gestores, a RAP será constituída como um espaço de compartilhamento e trocas de experiências entre os próprios usuários do site, o que poderá, eventualmente, levar ao desenvolvimento de políticas públicas específicas. Porém, o mais importante é incentivar o debate, contribuindo para a ideia de que as ações continuadas no fomento às linguagens artísticas devem ser construídas por todos, com iniciativas públicas e privadas e parcerias entre o Estado e a sociedade civil.



A Rede Arte Presente foi inspirada na Rede Humaniza SUS (RHS), uma proposta desenvolvida em 2008 por um grupo de consultores ligados à Política Nacional de Humanização (PNH) do Sistema Único de Saúde (SUS), e apoiada pelo Ministério da Saúde. Criada em 2003, a PNH tem o objetivo de:

(...) efetivar os princípios do SUS no cotidiano das práticas de atenção e gestão, qualificando a saúde pública no Brasil e incentivando trocas solidárias entre gestores, trabalhadores e usuários. (MINISTÉRIO DA SAÚDE, s.d.)

No âmbito dessa política, a RHS foi criada como um *blog* coletivo, assim como a proposta da Rede Arte Presente, e desenvolvida com um objetivo claro: o uso da inteligência coletiva para “o enfrentamento dos desafios colocados à humanização da gestão e do cuidado no SUS” (REDE HUMANIZA SUS, s.d.). A experiência foi bem-sucedida e, hoje, a RHS conta com mais de 34 mil participantes, entre gestores, profissionais da saúde e usuários do SUS, que contribuem com cerca de 10 publicações diárias sobre temas variados: dos desafios do trabalho em hospitais públicos a manifestações artísticas e culturais.

Fig. 2 – Rede Humaniza SUS



Disponível em <http://redehumanizasus.net/>. Acesso em 16 Fev. 2018.

Uma característica fundamental contribui para que a RHS se sustente por tanto tempo. Segundo Teixeira *et al* (2016), a rede é uma ferramenta “sociotécnica” e não apenas “tecnológica”: ela é composta, inseparavelmente, por máquinas e seres humanos, “*software* e processos de trabalho”. Pensando nisso, foi constituído um grupo de profissionais que desempenham funções “editoriais”, “cuidadoras”, “mediadoras” e “curatoriais”. Mais do que garantir a estrutura técnica da plataforma, essa equipe transdisciplinar atua de modo a ativar a “inteligência coletiva”, que, segundo Rogério da Costa (2008, p. 66), é “(...) uma percepção que emerge em cada indivíduo quando este se



dá conta de que, em suas ações de trabalho e mesmo no dia a dia, existe interdependência em relação às ações de outros indivíduos”. Ou seja, a RHS se sustenta e apresenta resultados efetivos no campo da saúde porque é baseada na confiança entre seus membros, “na integração de simpatias, de estima e de respeito”, tendo como propósito comum os processos de humanização.

É claro que as forças que atuam sobre o campo da saúde são distintas daquelas que atuam sobre as artes e a cultura. Há, sem dúvida, diversos interesses nem sempre concordantes: a realização de um projeto pessoal, o aprofundamento da pesquisa estética, a democratização do acesso à produção e à fruição das obras, a educação, o desenvolvimento social e econômico, a geração de emprego e renda, a afirmação de identidades, questões de gênero e condições sócio raciais, entre tantos outros. Quais seriam, então, os motivos comuns e algumas fundamentações teóricas que poderiam fazer avançar a proposta da Rede Arte Presente?

A FRAGMENTAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO

No artigo *The historical universal: The role of cultural value in the historical sociology of Pierre Bourdieu* (O universal histórico: O papel do valor cultural na sociologia histórica de Pierre Bourdieu), Bennett (2005) tece considerações a respeito de algumas leituras sobre a obra do sociólogo francês. Partindo da ideia de “distinção simbólica”, um processo que inibe o acesso aos circuitos artísticos àqueles que possuem baixo capital cultural, muitos comentaristas apostam no fomento à diversidade como uma estratégia para evitar os mecanismos de exclusão. De fato, é fundamental dar espaço para a multiplicidade de manifestações artísticas e culturais. No entanto, para Bennett (*ibidem*), nada poderia estar mais distante da proposta de Bourdieu do que certa tendência ao “relativismo”. Ao contrário, Bourdieu (2015) ressalta as forças econômicas e sociais que também compõem o campo cultural e os circuitos artísticos, esforçando-se para mostrar que foi a luta cotidiana de poetas, pintores e outros profissionais, muitos deles conhecidos como “malditos” ou à margem da sociedade, o que mais contribuiu para a ideia de autonomia da arte, que, ao longo do século XIX, se posicionava frente aos interesses predominantemente políticos e financeiros. No capítulo *Por um corporativismo do universal*, pós-escrito do livro *As regras da arte*, o autor deixa clara sua posição, fazendo um apelo por uma ação coletiva de artistas e intelectuais em favor da universalidade e da autonomia do campo, ameaçado, segundo ele, por interesses mercadológicos e pelo crescimento da indústria de comunicação de massa (*ibidem*, 2015). Bourdieu, certamente, não acredita no gênio romântico, tampouco na noção de sujeito universal. Seu apelo insiste justamente no caráter histórico do campo artístico e cultural autônomo: se não houver uma certa composição de forças, as conquistas referentes à liberdade de expressão, à crítica cultural e aos circuitos da arte podem deixar de existir.



Não é o propósito deste artigo analisar a obra de Bourdieu. É suficiente notar que essa leitura, feita a partir do texto de Bennett (2005), mostra que o campo artístico e cultural, como o conhecemos, é uma construção histórica e, portanto, demanda energia para que seja mantido. Ora, se a própria noção de arte, como circuito autônomo de produção e fruição, emergiu em uma época específica – o final do século XVIII – e já foi tantas vezes contestada, o que dizer, então, das políticas culturais? É precisamente essa a questão que mais interessa a Bennett (1998). O autor se concentra em um conceito extraído da obra de Foucault (2010): o de governamentalidade. O filósofo francês usa esse termo para evitar a confusão com as teorias sobre o Estado, comuns no contexto da Guerra Fria, e refere-se ao governo dos homens, em dois sentidos: o governo de si mesmo e o governo dos outros. Segundo ele, há campos de saber e de poder que atuam sobre os modos como cada pessoa conduz a própria vida. São exemplos as falas dos especialistas em saúde, as campanhas para vacinação ou prevenção de doenças, o próprio saber médico, palestras sobre liderança no trabalho, técnicas voltadas à criatividade e ao empreendedorismo, entre outros. São estratégias que, a distância, buscam governar as condutas individuais, desenvolvidas e aplicadas não somente pelo governo, mas por diversos profissionais e grupos de interesse: indústrias, escolas, políticos, gestores, professores, médicos, psicólogos, pessoas e instituições que se debruçam sobre problemas específicos, como o consumo de alimentos saudáveis, o uso de drogas e a educação (MILLER; ROSE, 2012). No campo das artes e da cultura não é diferente. Pode-se incentivar a leitura e a frequência aos teatros, por exemplo, ou aumentar o subsídio para a produção em determinadas linguagens.

Grande parte desse referencial teórico é adotado por um grupo de pesquisadores, (formado, entre outros, por Peter Miller e Nikolas Rose e do qual Bennett participou), que ficou conhecido por se dedicar à *História do presente*. Nos anos 1970 e 1980, a ideia era desvencilhar-se das abordagens teóricas que pretendiam explicar fenômenos ligados ao Estado ou às classes sociais para olhar para os acontecimentos e as práticas “em termos de sua singularidade”, “inter-relações” e “condições” que os tornaram possíveis: “por que não focalizar os encontros, os jogos de força, as obstruções, as ambições e estratégias, os dispositivos e as múltiplas superfícies sobre as quais eles emergem?” (MILLER; ROSE, 2012, p. 15, 16). As relações dos indivíduos consigo mesmos e com os outros seriam, portanto, um tema essencial a ser abordado. Várias foram as áreas estudadas pelos pesquisadores: economia, política, sociedade, psicanálise, consumo e cultura. De todo modo, o que atravessa esses e outros campos de pesquisa é a noção, sempre ressaltada por Miller e Rose (*ibidem*, p. 40, 41), de que o Estado não é o único ator envolvido nas técnicas de governo:

Essa forma de pesquisar o exercício do governo político tem certo número de vantagens. Em primeiro lugar, rejeita a redução do



poder político às ações de um Estado, esse último compreendido como um agente político relativamente coerente e judicioso. Em vez de ver o governo em termos de um Estado que estende sua influência por toda a sociedade por meio de um ramificado aparato de controle, a noção de governo chama a atenção para a diversidade de forças e de grupos que têm buscado, de maneiras heterogêneas, controlar as vidas dos indivíduos e as condições dentro de territórios nacionais particulares, na busca de diversos objetivos.

Também não se trata do emprego de simples técnicas de “sujeição” ou da imposição de normas de ação e pensamento associadas a forças políticas e econômicas dominantes. O pensamento de Foucault é permeado pela ideia de que o poder se espalha pela sociedade, manifestando-se sempre em relações bilaterais. Além disso, o filósofo traça um paralelo entre as tecnologias de governo e o pensamento liberal que emergiu na Europa no final do século XVIII: em linhas gerais, a sociedade passava a ser entendida como um conjunto de indivíduos que deveriam exercer sua liberdade dentro de certos padrões de comportamento considerados normais. Em outras palavras, para que pudessem ser “guiados”, os indivíduos deveriam ser transformados em sujeitos capazes de conduta ou capazes de governar a própria vida. Mas, se até meados do século XX predominava a ideia de uma sociedade coesa, baseada em direitos e deveres coletivos, fatores como o fim dos estados de bem-estar social e a expansão de racionalidades de mercado a áreas como saúde, educação e cultura levaram a uma nova concepção dos sujeitos a serem governados: agora vistos como “indivíduos autônomos e responsáveis, escolhendo livremente como comportar-se e agir” (*ibidem*, p. 30). Mesmo que essa concepção seja contestada como um princípio neoliberal, persiste a ideia de que é possível governar a conduta de sujeitos ativos.

A propósito, Bennett (1998) considera que muitas das propostas de “multiplicar os circuitos da arte” são técnicas de “liberdade guiada”, que se estendem do comportamento esperado em equipamentos culturais (como andar devagar e ser educado com os demais visitantes) a certa tendência, nem sempre consciente, de ver no acesso à arte uma forma de desenvolver capacidades individuais, entre elas, a contemplação estética e o conhecimento de si. No entanto, essas questões não são estruturadas de maneira precisa e, embora não sejam desvinculadas de motivos ideológicos (que não devem ser desconsiderados), estes nem sempre são coerentes. Alterando, então, o conceito associado aos Estudos Culturais, Bennett (*ibidem*) afirma que a cultura é “ordinária” ou “cotidiana” neste sentido: problemas práticos, como a manutenção de equipamentos culturais, a educação e os mecanismos de fomento, são, diariamente, formulados e resolvidos por gestores públicos e privados, a partir de demandas contingentes e de forças



sociais, políticas e econômicas – heterogêneas – que não cessam de atravessar o campo. Como visto a partir da noção de governo adotada por Miller e Rose (2012), diversos interesses atuam sobre as condutas individuais, em um esforço para atingir objetivos como a ampliação do acesso aos bens culturais e artísticos, o aprofundamento da pesquisa estética, a educação e a formação de público. É evidente que nem sempre os propósitos são alcançados e muitas vezes os resultados são negativos. Afinal, os interesses ora convergem, ora divergem: além das forças de mercado, há grupos ligados a partidos políticos, movimentos sociais ou organizações religiosas, entre outros exemplos. Essa é mais uma característica apontada por Miller e Rose (*ibidem*, p. 112, 113) nas técnicas contemporâneas de governo:

Hoje em dia, pensa-se que uma diversidade de “comunidades” comanda nossa fidelidade efetiva ou potencialmente: comunidades morais (religiosas, ecológicas, feministas, etc), comunidades de estilo de vida (definidas em relação a gostos, modos de vestir e estilos de vida), comunidades de compromisso (com a invalidez, com os problemas de saúde, com o ativismo local), e assim por diante. Tais comunidades são compreendidas como localizadas, heterogêneas, superpostas e múltiplas. Às vezes, elas são definidas em relação às coordenadas geográficas de um microlocal. Outras vezes, elas são “comunidades virtuais” que não estão associadas nem no espaço “real” nem no tempo “real”, mas a de uma rede de turnos de comunicação, símbolos, imagens, formas de vestir e outros artifícios de identificação: a comunidade gay, a comunidade incapacitada, a comunidade asiática.

Os autores reforçam que governar, nesse contexto, envolve estratégias para “criar e instrumentalizar” dimensões de “fidelidade entre indivíduos e comunidades a serviço de produtos de regulação, reforma e mobilização” (*ibidem*, p. 115). Uma das consequências é que, muitas vezes, os grupos constroem para si uma identidade e, a partir dela, reivindicam direitos, como os editais de fomento a determinadas linguagens artísticas. Essas lutas são fundamentais para conquistas sociais, políticas e econômicas – e devem continuar. No entanto, por se prenderem à noção de identidade, os grupos podem gerar um processo de fragmentação do campo social, acarretando disputas por direitos que deveriam ser comuns. Quando esse movimento é aliado a investimentos insuficientes, como ocorre no campo artístico e cultural, a situação é ainda mais crítica. Não se trata de propor valores supostamente universais ou, o que é pior, correr o risco de uma tendência ao totalitarismo, mas de buscar estratégias para integrar as potências individuais e os interesses dos diversos grupos de modo a encontrar elementos comuns, que possam contribuir para o avanço geral das políticas para as artes e a cultura. É preciso saber reconhecer os outros, em seus anseios e necessidades, e entender que é somente



quando as forças se compõem que as singularidades podem se afirmar, sendo, de fato, incluídas e aceitas na sociedade.

ALGUNS MOVIMENTOS CULTURAIS E ARTÍSTICOS BRASILEIROS

Na área das políticas culturais do Brasil, o início dos anos 1990 ficou marcado pelo surgimento da Lei de Incentivo à Cultura – conhecida como Lei Rouanet (Lei 8.313/1991). Baseada no mecanismo da renúncia fiscal, a lei tem sido fundamental para viabilizar grande número de projetos artísticos. No entanto, também tem gerado algumas controvérsias desde a sua criação. Uma das principais acusações a ela é a de que o seu funcionamento efetivo acaba por delegar aos departamentos de *marketing* das empresas as decisões sobre o financiamento de grande parte dos projetos culturais do país. No limite, segundo os críticos, isto equivaleria a uma abdicação pelo Estado de seu papel na condução das políticas culturais, em favor da pura lógica do mercado.

Já no final daquela década, setores da classe artística começaram a se organizar e a se articular em grupos para contestar a tendência que consideravam perniciosa. Em São Paulo, teve início em 1999 o movimento *Arte contra a barbárie*, constituído principalmente por artistas e grupos de teatro como a Companhia do Latão, Folias d’Arte, Parlapatões, Monte Azul, União e Olho Vivo, Tapa, Pia Fraus e outros. O movimento contestou fortemente o esvaziamento das ações do Estado no campo da cultura e o que afirmava ser a mercantilização das atividades culturais.

Essa movimentação rendeu frutos concretos. A criação da Lei de Fomento ao Teatro do Estado de São Paulo, por exemplo, tem sido atribuída quase diretamente à pressão organizada e conseqüente realizada por esse grupo de artistas. Embora continue em vigor (apesar de ser alvo permanente de especulações sobre a necessidade de reformulação de seu texto), a Lei de Incentivo à Cultura hoje atua ao lado de outros mecanismos de fomento, em âmbito nacional, estadual e municipal. Há os editais vinculados ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), os editais e prêmios da Funarte, além de outras ações de iniciativas públicas e privadas. Outros exemplos diretamente vinculados à organização civil, especialmente em São Paulo, são o Fomento à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura, e o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI).

Do ponto de vista dos direitos, trata-se de conquistas irrefutáveis, importantíssimas tanto pelo que significam concretamente, como garantia de aporte financeiro para a atividade artística no estado, quanto pelo seu valor simbólico, como o resultado de engajamento e luta de um movimento social dentro do jogo democrático. Entretanto, sem prejuízo do reconhecimento da absoluta relevância de conquistas como essa, avaliar hoje os seus efeitos, em perspectiva, permite notar que, de certa maneira, a lógica da reivindicação, que é setorizada (a lei de fomento ao teatro, a lei de fomento à dança, os editais de música, os prêmios de artes visuais etc.), tende a favorecer uma certa



fragmentação da classe artística, com os profissionais mobilizando-se sobretudo pelos interesses da sua própria área de atuação.

O recente fortalecimento político de grupos sociais organizados segundo identidades como as de gênero, étnicas, biológicas etc. tem sido fundamental para assegurar formalmente os direitos de cada grupo. Porém, segundo Rogério da Costa (2014), o direito formal não garante absolutamente o passo seguinte, o mais importante, que é a *inclusão* efetiva das pessoas pertencentes às chamadas minorias. Esta implica que a cada uma dessas pessoas caiba não apenas *receber* os benefícios dos direitos, mas também a possibilidade de *produzir* coletivamente o conhecimento, os discursos, os bens a ser compartilhados pela sociedade. Para isso, é necessário que os indivíduos se comuniquem e “entrem em relação”, e não apenas com os colegas de grupo, mas com todos os demais. O esforço necessário é, portanto, o de superar a fragmentação por identidades de grupo e fazer com que as pessoas tenham voz como sujeitos, dentro da esfera coletiva.

No caso do campo artístico brasileiro – atualmente muito fragmentado, como já se descreveu aqui –, analogamente, um grande desafio consiste em estabelecer canais de comunicação produtivos e integradores, capazes de abranger camadas representativas do público e de profissionais de áreas diversas. O imediatismo das reivindicações setorializadas torna menos evidente a necessidade de se pensar as artes e a cultura em termos amplos. Entretanto, um olhar panorâmico permitiria notar, por exemplo, que a disputa entre os setores por maior participação em exíguos orçamentos públicos é muito menos racional e proveitosa a longo prazo do que seria a reivindicação conjunta por ações mais estruturadas dos governos e da iniciativa privada para a área cultural como um todo, até mesmo por orçamentos mais robustos para o Ministério e para as secretarias estaduais e municipais da área.

A heterogeneidade do universo artístico não deixa de ser um complicador, neste sentido. É mais simples, à primeira vista, organizar-se e reivindicar segundo classificações e setores de atividade: evidentemente as necessidades imediatas de um artista de rua serão muito diferentes das de um produtor de grandes espetáculos musicais importados da Broadway, que serão por sua vez diversas das de um artista visual preocupado com pesquisas de linguagem de caráter muito específico. Mas a extrema singularidade de caminhos das linguagens e artistas não impede que, política e pessoalmente, profissionais e público se posicionem a partir de horizontes de visão abrangentes. Seja qual for a expectativa de cada artista em relação ao seu trabalho – que este seja conhecido por dezenas ou por milhões de pessoas –, em geral o fenômeno artístico se perfaz apenas no contato da obra com o público. Quando esse contato ocorre, o trabalho do artista ganha sentido e se justifica para além da sua satisfação pessoal, pois, ao ser interpretado,



mobiliza a capacidade de criação e fabulação de outras pessoas e passa a pertencer também ao imaginário coletivo.

Do ponto de vista do público, esse contato é antes de mais nada o exercício de um *direito*, não apenas no sentido formal, das leis, mas principalmente como a possibilidade de produzir coletivamente, ressaltada por Rogério da Costa (2014). Tanto quanto os direitos mais imediatamente reconhecidos como fundamentais e “incompressíveis”, nas palavras de Antonio Candido (2011), como a alimentação, a moradia, a saúde e a educação, o direito à fantasia e à fruição estética não pode ser negado a nenhum ser humano. Portanto, o acesso a todo tipo de produção artística deve ser visto como um direito de todos, e cabe a cada sociedade a tarefa de tornar o usufruto real desse direito potencialmente viável.

A discussão sobre as artes e a política cultural passa necessariamente pelo lugar que as artes e a cultura ocupam na sociedade, na vida das pessoas, nas ações planejadas pelo Estado, no investimento privado e na iniciativa da sociedade civil. A questão ultrapassa, portanto, os objetivos particulares dos grupos dentro da classe artística: todos eles têm em comum, assim como os demais cidadãos minimamente informados, o desejo e o interesse em ver uma sociedade em que as atividades artísticas e culturais não sejam consideradas supérfluas e na qual se dê às pessoas, pelo menos, a chance de conhecer o seu direito de acesso a tais atividades. O pensamento sobre essas questões só pode se tornar sólido com a participação de muitas pessoas e o esforço de se olhar todo o contexto de forma conjuntural.

Este artigo não pretende, evidentemente, apresentar soluções rápidas para esse problema, mas a proposta da Rede Arte Presente tem o intuito de favorecer o diálogo entre representantes de pontos de vista diversos, que bem pode ser o início do encontro de caminhos de aproximação entre os artistas, entre os artistas e o público, entre a arte e a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o conceito de governamentalidade, cunhado por Foucault (2010) e, mais tarde adotado por Miller, Rose (2012) e Bennett (1998), percebe-se que a sociedade já não é baseada em um Estado centralizador, mas formada por inúmeros grupos de interesse. Esse é o resultado de um pensamento de cunho liberal, que enaltece a ideia de sujeitos autônomos e, muitas vezes, leva a certo individualismo. Por outro lado, essa nova organização tem gerado a mobilização da sociedade civil, o que por si só já é um fato relevante. No campo artístico e cultural brasileiro, esse movimento tem, ainda, proposto ações no âmbito das políticas públicas, muitas delas postas em prática.

Mas é preciso lembrar que o governo das artes e da cultura, para além das questões mais ideológicas, é uma atividade *cotidiana*, no sentido sugerido por Bennett (1998):



assim como a saúde, a educação e outros campos, está sempre sujeito a condições burocráticas, financeiras, jurídicas e administrativas, além de ser permeado por disputas de interesses os mais variados. Por isso, o apelo de Bourdieu (2015) permanece válido: por ser historicamente construído, se não houver uma composição de forças, se artistas, produtores, gestores e outros profissionais não forem capazes de lutar pela continuidade do campo, como um propósito comum, muitos avanços nas políticas públicas e na iniciativa privada podem ser abalados.

Como fica claro, essa mobilização não depende somente do Estado, tampouco de ações particulares. É preciso encontrar mecanismos de atuação em conjunto e, principalmente, traçar estratégias de sustentabilidade que possam ir além de editais e leis de fomento. Pode-se, por exemplo, olhar com mais cuidado para a educação e a formação de público, buscar novos modos de financiamento para as diferentes linguagens ou tentar parcerias com universidades para o aprofundamento de pesquisas sobre políticas culturais. Para isso, é fundamental que os diversos grupos possam “entrar em relação” e produzir ações coletivamente, a partir de desejos comuns, respeitando as singularidades e as diferenças.

A Rede Humaniza SUS foi bem-sucedida no campo da saúde por integrar simpatias e respeito, garantindo a confiança entre seus membros. A Rede Arte Presente será uma oportunidade para colocar essas relações em prática também no campo artístico e cultural. Esta é somente uma ferramenta, que não irá solucionar, por si só, os problemas enfrentados diariamente. Mas espera-se que ela abra caminhos para o diálogo – e isso já será uma grande conquista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, T. **Culture**. A reformer's science. Londres: Sage, 1998.

_____, T. The historical universal: The role of cultural value in the historical sociology of Pierre Bourdieu. In: **The British Journal of Sociology**, v. 56, n. 1. p. 141-164. 2005.

BOURDIEU, P. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil. 2015.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COSTA, R. A biopolítica nos estudos sobre pessoas com deficiência. In: **Diálogos**



biopolíticos. Sobre alguns desafios da construção da Rede de Cuidados à Saúde da Pessoa com Deficiência do SUS. Brasília: Ministério da Saúde, 2014.

_____, R. Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica. **Revista Famecos**, Porto Alegre, p. 61-68. Dezembro de 2008.

FLORIDA, R. **The rise of the creative class**, revisited. 10th anniversary edition. Nova York: Basic Books. 2012.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: **Estratégia, poder-saber**. Coleção: Ditos e escritos. Tradução V. L. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.

MILLER, P.; ROSE, N. **Governando o presente**. Tradução P. Valério. São Paulo: Paulus. 2012.

O'CONNOR, J. The Cultural and Creative Industries: A Critical History. In: **Ekonomiaz**, San Sebastián, v. 78, n. 3. 2011. Disponível em:

<https://www.academia.edu/4147550/The_Cultural_and_Creative_Industries_A_Critical_History>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

TEIXEIRA *et al.* 2016. Apoio em rede: a Rede HumanizaSUS conectando possibilidades no ciberespaço. In: **Interface** (Botucatu). v. 20, n. 57, p. 337-48. 2016.

SITES CONSULTADOS

Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: <http://cnpcc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

Cultura Digital. Disponível em: <http://culturadigital.br/>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

Ministério da Saúde. Disponível em: <http://portalms.saude.gov.br/acoes-e-programas/humanizasus>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

Rede Humaniza SUS. Disponível em: <http://redehumanizasus.net/>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 16 Fev. 2018.

Vozes da Funarte SP. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozes-sp/>. Acesso em: 16 Fev. 2018.



POLÍTICAS DA IN(TER)DEPENDÊNCIA: OS ESTANDES COLETIVOS DOS EDITORES INDEPENDENTES NA FEIRA DO LIVRO DE BUENOS AIRES

*José de Souza Muniz Jr.*¹

RESUMO: As feiras do livro são momentos importantes no funcionamento do mercado editorial contemporâneo. A participação dos editores nesses eventos define não apenas incremento de vendas e de visibilidade, mas também a realização de trocas econômicas e simbólicas com outros agentes do mundo do livro. Neste artigo, analiso o fenômeno dos estandes coletivos na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires a partir de dois casos, Los Siete Logos e Sólidos Platónicos, como formas de ação coletiva de editores “independentes”. Situo esse tipo de iniciativa – pouco comum nas feiras de livro brasileiras – num debate mais amplo sobre a relação entre *independência* e *interdependência* nos mercados culturais, debate que está, por sua vez, diretamente vinculado a certas concepções de política cultural pública, setorial e privada para o livro e a leitura.

PALAVRAS-CHAVE: editores independentes; Argentina; feira do livro; políticas editoriais.

I.

Martín Gomez: Como é o estado atual da edição independente na Argentina?

Alejandro Katz: [...] Creio que, normalmente, falar da edição independente significa um recorte arbitrário e não preciso que obedece mais a razões de afinidades subjetivas e interpessoais do que a fundamentos que permitam as ações coletivas. [...] As definições que recorrem a conceitos imprecisos servem para obter prebendas particulares, não para a agendação de políticas coletivas transparentes. [...] Quero dizer, para fazer política é preciso ser capaz de estruturar um discurso que não dependa das valorações subjetivas.²

Mariana Kozodij: Como são selecionadas as editoras que participam da feira? Quais são os requisitos para ser consideradas “independentes”?

Victor Malumián: Não sei se usaria a palavra independente, para mim parece que ela acabou se esvaziando hoje em dia. Acredito que é mais por uma questão de busca, de catálogo, do cuidado com a edição e, claro, de gostos (diria que é quase

1 Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador de pós-doutorado (PNPD-CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS-UECE). E-mail: jmunizjr@gmail.com

2 Conversación con Alejandro Katz (Argentina), 31 dez. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IM5qz5-296E>>. Acesso em: 20 ago. 2015.



inevitável). Para a primeira edição, escrevemos para as editoras que nós lemos e cujo trabalho gostamos muito, esperando que, com um pouco de sorte, quisessem vir.³

Não existe melhor lugar para observar a volubilidade da categoria “independente” do que o curto-circuito que se gera em diálogos como esses, onde um dos personagens atribui a seu interlocutor um rótulo com o qual ele não se identifica ou espera dele uma formulação teórica da qual ele não dispõe. Tais episódios são reveladores de um estado do espaço editorial argentino em que o “independente” se converte numa noção incontornável, porém (ou por isso mesmo) incômoda. Os usos complexos e contraditórios do conceito, no momento em que ele se torna um ponto de passagem quase inevitável no campo da cultura, definem uma “zona de turbulência [que] pode ser delimitada pela existência de operações metadiscursivas que questionam o próprio sintagma, fazem dele um objeto polêmico e [...] põem em causa sua utilização imprópria ou, ao contrário, afirmam a adequação de seu caráter” (KRIEG-PLANQUE, 2011, p. 24).

Nos dois excertos, o entrevistado frustra a expectativa do entrevistador, que toma o “independente” como uma forma corrente de classificação do espaço editorial. Expressões como “recorte arbitrário”, “conceito impreciso”, “valoração subjetiva”, “palavra vazia” são indícios objetivos de que os usos legítimos do termo encontram-se em suspenso⁴.

Na primeira citação, o entrevistador tem um conceito prévio de “independente” e o toma como pressuposto, terreno comum da conversa. Trata-se do cientista político Martín Gomez, criador do Observatorio Iberoamericano de la Edición Independiente (OBIEI). Colombiano radicado em Barcelona, onde atua como “analista de tendências” do mercado editorial, ele entrevista o editor argentino Alejandro Katz (1960-) durante a 23ª edição da Feria del Libro de Guadalajara, no México, em 2009.

Crítico público do kirchnerismo, é provável que – pelo menos naquele momento – Katz compartilhe poucas afinidades pessoais e ideológicas com os editores nucleados em torno de Guido Indij, criador da EDINAR (Editores Independientes Argentinos por

3 “Queremos saber de primera mano qué piensan de nuestros libros”, *Diario Registrado*, 11 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.diarioregistrado.com/cultura/99260-queremos-saber-de-primera-mano-que-piengan-de-nuestros-libros.html>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

4 “[...] cada grupo fala sua língua nativa, mas seus usos são significativamente diferentes, em especial quando se trata de sentimentos fortes ou de ideias importantes. Não há nenhum critério linguístico que estabeleça que um grupo esteja ‘errado’, ainda que um grupo temporariamente dominante possa impor seus próprios usos como ‘corretos’. O que na realidade ocorre mediante esses encontros críticos, que podem ser muito conscientes ou percebidos apenas com certa estranheza e desconforto, é um processo bastante central no desenvolvimento de uma língua quando, em certas palavras, tons e ritmos, há significados que se propõem, se buscam, se submetem a prova, se confirmam, se afirmam, se qualificam e se modificam” (WILLIAMS, 2007, p. 28).



la Biodiversidad), ou com os editores da FLIA (Feria del Libro Independiente y A). Evidência dessa desvinculação com os “independentes” é que a Katz Editores é associada não à Cámara Argentina del Libro (CAL), que agrupa sobretudo as pequenas e médias editoras de capital nacional, mas à Cámara Argentina de Publicaciones (CAP), onde estão agrupados os conglomerados transnacionais atuantes no país e as editoras de perfil mais comercial, bem como à Federación de Gremios de Editores de España, já que mantém sucursal em Madri. Quatro anos após a entrevista em Guadalajara, Gomez se questiona:

A independência supõe uma declaração de princípios ou é simplesmente uma condição como qualquer outra? É possível afirmar que a independência é um fator de identificação entre os editores independentes? A independência prima como fator de identificação entre os editores independentes em detrimento de outras afinidades de caráter estético ou ideológico? Enfim, os denominados editores independentes se identificam entre si por sua forma de conceber seu ofício, sua missão e sua função ou a partir de outros critérios que nada têm a ver com essas coisas? [...] Desde algum tempo, tenho a impressão de que, por mais que a proclamem como condição essencial de sua existência, convicção, compromisso ou militância, para certos editores frequentemente a independência não é mais que uma etiqueta ou *slogan* claramente de efeito. É muito sugestivo o fato de que, em alguns discursos sobre a independência que se mostram mais sedutores e eficazes, com frequência se dê maior ênfase ao *status* associado à etiqueta do que ao seu conteúdo. (GOMEZ, 2014)

As perguntas que Gomez coloca e as respostas provisórias que ele encontra – em consonância com os argumentos de Katz – são pertinentes se concordarmos que “a objetivação científica só está completa quando aplicada também à experiência subjetiva que a obstrui” (BOURDIEU, 2013, p. 113). Estão em consonância, ademais, com certa percepção de que a categoria tem limitado poder explicativo. Segundo as proprietárias da editora rosarina Beatriz Viterbo, “é o catálogo e não a mera condição de ‘independente’ ou de ‘pequena’ o que define o valor de uma editora, isto é, nem toda editora independente pequena é, por si só, ou necessariamente, boa” (ASTUTTI; CONTRERAS, 2001, p. 769). Porém, em vez de denunciar inconsistências ou incoerências entre aquilo que os agentes *são* e aquilo que eles *parecem* ou *querem parecer*, parece-me mais produtivo lembrar que “o ‘estilo de vida’ e a ‘estilização da vida’ transfiguram as relações de força em relações de sentido” (BOURDIEU, 2013, p. 115). Ou seja, quando se pensa o “independente” como um estilo de presença no espaço editorial, não se pode esquecer os estilos contra os quais ele se impõe e os posicionamentos (como o de Katz) que se impõem não contra o “independente” em si, mas contra o que ele *quer querer* dizer. Incorporada à construção



do objeto, a inquietação de Gomez indica um daqueles momentos preciosos nos quais os agentes do mundo social, dando-se conta do arbitrário das classificações sociais, recorrem a fórmulas do tipo “essência *versus* aparência”, nas quais ficarão enredados *ad eternum* a não ser que assumam reflexivamente sua própria posição na luta classificatória.

No segundo caso, a interlocutora, repórter de cultura em um veículo digital, interpela Victor Malumián, das Ediciones Godot, a que explicita seu próprio conceito. Este, um dos criadores da Feria de Editores promovida na sede da rádio comunitária La Tribu, descarta esse rótulo em detrimento das afinidades subjetivas – ou seja, daqueles critérios pouco precisos que Katz acusa de moldar os agrupamentos de editores “independentes” vigentes no país. Não obstante, as Ediciones Godot se definem como “uma editora independente e oriunda da Argentina”⁵. Novamente, em vez de acusá-lo de inconsistência, parece-me que a incompatibilidade de autorrepresentações é uma evidência mais do alto grau de volubilidade do conceito. No terreno movediço das categorias de que os agentes dispõem para explicar o social e definir seu lugar do mundo, tais cristalizações – uma entrevista, um “Quem Somos”, uma declaração de princípios etc. – são apenas vestígios materiais, dentre outros possíveis, de um *ethos* que não é necessariamente constante, imóvel, coerente.

Embora se situem em graus diferentes de envelhecimento e consagração, ambas as editoras se situam numa região do espaço editorial argentino amplamente reconhecida como a dos “independentes”. Isto porque se enquadram numa definição genérica que se tornou bastante corrente naquele país: a de que são independentes as editoras de pequeno ou médio porte de capital nacional. Tendo experimentado um crescimento na produção de livros nos anos 1990, a Argentina presencia, no fim da década, a chegada maciça de capitais espanhóis ao setor. A política expansionista das grandes editoras peninsulares encontrou terreno adequado para prosperar na Argentina, um dos mercados editoriais mais consolidados do continente, com as políticas econômicas do governo Menem, favoráveis ao investimento estrangeiro. Junto com os grandes conglomerados editoriais vieram empresas de vários outros setores, que adquiriram empresas argentinas ou se associaram aos capitais locais. Os grandes grupos editoriais espanhóis já eram, por sua vez, o resultado de diversos processos de fusão e aquisição que foram se desenrolando desde a década de 1970 e que, a fins dos anos 1990, haviam transformado aquele

5 Extraído de: <<http://www.edicionesgodot.com.ar/content/ediciones-godot#.VifWan4vfIU>>. Acesso em: 21 out. 2015.



mercado – sexta potência editorial do planeta – no mais concentrado do mundo (DE DIEGO, 2015, p. 271-2)⁶.

Esse processo de desnacionalização atinge em cheio tanto o núcleo de êxito comercial do mercado argentino como o de consagração literária. Por isso, a compra de editoras consolidadas de longa data teve grande efeito simbólico sobre o espaço intelectual e começou a gerar uma série de relatos, ora em tom nostálgico, ora em chave de protesto. Para Malena Botto, os grandes conglomerados competem no mercado editorial “com um critério de competitividade feroz que é tradicionalmente alheio ao âmbito da indústria do livro”, ou seja, “uma lógica quase militar de ocupar espaços” (BOTTO, 2006, p. 213-5). A compra de espaços nas livrarias, a desvirtuação dos selos tradicionais e outras estratégias das grandes editoras tornam-se objeto de manifestações hostis. Tomadas como intrusas, essas empresas passam a ser descritas como de lógica estritamente comercial e que, assim, subvertem a clássica fórmula bourdiesiana segundo a qual o editor é uma “personagem dupla, que deve saber conciliar a arte e o dinheiro, o amor pela literatura e a busca de lucro”, e cuja competência “é feita de duas partes antagônicas e da aptidão de associá-las harmoniosamente” (BOURDIEU, 1999, p. 16). José Luis de Diego, lembrando a referência do sociólogo a Jano, deus romano da face dupla, argumenta: “depois da brutal concentração dos últimos anos, a analogia já não parece funcionar: uma das caras, a que olhava para a cultura, se deteriorou como esses bustos de pedra cujas feições o tempo foi borrando” (DE DIEGO, 2015, p. 11).

É nesse ínterim que um novo recurso heurístico começa a funcionar como polo de resistência a tais processos de concentração: “Como categoria obrigatória de época, tudo se passa como se todos os agentes do campo se vissem levados a definir-se com relação a esse termo” (SZPILBARG, 2015, p. 114). À medida que se naturaliza como cisão do espaço editorial argentino, o “independente” se torna também objeto de reelaborações, problematizações e relativizações, criando zonas de indefinição nas fronteiras já traçadas. Avaliam as sócias da editora rosarina Beatriz Viterbo:

[...] como toda tomada de posição tende, naturalmente, a levar ao extremo os binarismos (o que não deixa de ser o primeiro passo lógico, e inevitável, da resistência), talvez seja preciso atender aos matizes que complexificam a dicotomia, aos outros

6 Os conglomerados que chegam ao país na década de 1990 passam a controlar, em meados da década seguinte, cerca de 75% do faturamento do setor. Pode-se dizer, assim, que “é, talvez, este o setor onde melhor se pode constatar o profundo processo de concentração e desnacionalização que se deu em geral na esfera cultural, acentuado pelo caráter central que assume, no funcionamento da indústria, o papel das editoras (onde a presença de atores estrangeiros é mais dominante)” (BECERRA et. al, 2003). É curioso notar que, para a mesma época, Schiffrin oferece números bem semelhantes para o caso americano: “em 1999, as vinte maiores editoras eram responsáveis por 93% das vendas, e as dez maiores ficavam com 75% dos rendimentos” (SCHIFFRIN, 2006, p. 20).



vetores que a atravessam: por um lado, problematizar a, em aparência imediata, equação editora independente=editora boa / editora transnacional=má qualidade; por outro, atentar para o fato de que a oposição independente / multinacional não dá conta de explicar todo o campo, que no interior das editoras independentes devem distinguir-se também as editoras, digamos, “pequenas”, cuja proliferação, ao menos desde a década de 1990 na Argentina, constitui um fenômeno cultural singular. (ASTUTTI; CONTRERAS, 2001, p. 768)

Esse caráter problemático do termo, que tanto baliza como é balizado por um espaço extremamente movediço de práticas e representações, torna produtiva a análise de alguns pontos nodais onde esse espaço ganha certa cristalização. É nesses pontos, e sobretudo naqueles onde se faz presente a ação concatenada dos editores “independentes”, que essa difusa identificação coletiva se transforma em efetivas propostas de intervenção na arena pública e na construção de políticas. Além das supramencionadas EDINAR e FLIA, uma forma que tem se tornado frequente – pelo menos no caso argentino – são os estandes compartilhados de editoras nas feiras do livro.

II.

Katz e Malumián interessam a esta análise, dentre outros aspectos, pelo modo como têm forjado sua presença no principal evento do mercado editorial argentino, a Feira Internacional do Livro de Buenos Aires. Ambos fazem parte de uma prática que se tornou relativamente comum nesse evento nos últimos anos: estandes coletivos que reúnem pequenas e/ou médias editoras. Confrontadas com os preços altos para a compra de espaços nessa feira, essas empresas decidem se unir, de modo a compartilhar os custos dessa presença. Ao mesmo tempo, essa participação conjunta permite construir um espaço com maior visibilidade: um estande médio coletivo atrai muito mais atenção do que um “estande *chorizo*”⁷, ainda que não tenha as dimensões, a pirotecnia e a localização privilegiada dos estandes das grandes editoras e conglomerados. Essa modalidade de associativismo ferial é recente na história do evento – pelo menos a julgar pelo relato de Daniel Divinsky, célebre fundador das Ediciones de la Flor, à ocasião da feira de 2009:

Um ditado popular afirma que as noivas, no dia de sua boda, tinham que usar algo novo, algo velho, algo azul e algo emprestado. E esta Feira mostrou tudo isso, uma noiva já madurinha, mas não despida por seus galãs como a de Duchamp.

7 Uso a expressão em referência às *casas chorizo*, também denominadas *PH*, modalidade habitacional bastante comum na região do rio da Prata e que consiste numa construção que abriga várias residências estreitas que dão para um pátio ou um corredor comum, pelo qual é preciso passar para se ter acesso à rua. Nas grandes feiras do livro, correspondem às empresas que compram o “lote mínimo”.



O novo: estandes coletivos de editoras médias e pequenas, profissionais, audazes, sólidas, inteligentes e que não são absolutamente bonsai (que é como qualificou um editor espanhol às microeditoras por serem decorativas, requererem muitos cuidados e estarem destinadas a não crescer nunca). Ao do Consorcio de Editoriales Independientes (Infinito, Maizal, Del Signo e Papers), presente há alguns anos, se juntaram dois mais. O de Bajo La Luna, que albergou, além do selo epônimo, Entropía, Paradiso, Mármol Izquierdo e Cactus (não sei se me esqueço de algum outro) e o da Câmara Argentina do Livro, onde estiveram representados muitos outros selos de qualidade (Lumière, De la Araucaria, Remolino, Pequeño Editor, Gran Aldea etc.). E também a maior presença de dois selos em crescimento que compartilharam um estande maior com seus destacáveis catálogos: Marea e Del Zorzal. [...] (DIVINSKY, 2009)

Tais práticas cooperativas tendem a ser reconhecidas como representativas do universo dos “independentes” por força dos discursos gerados por elas próprias ou por outros. Constituem-se como agenciamentos coletivos com fins específicos – neste caso, viabilizar a participação na feira, ou seja, a aquisição de trunfos comerciais. Não obstante, as relações entre seus editores transcendem o próprio evento e baseiam-se, geralmente, em afinidades pessoais e de catálogo consolidadas com o tempo. Os estandes coletivos de que participam Katz e Malumián (Los Siete Logos e Sólidos Platónicos, respectivamente) podem ser tomados como casos típicos de duas subregiões do espaço formado pelas editoras que passaram a ser denominadas como “independentes” após a crise de 2001.

Os nomes dos estandes fazem menção direta a referências da cultura erudita. Los Siete Logos é uma alusão ao romance *Los siete locos*, de Roberto Arlt (1900-1942), lançado em 1929. Quanto aos Sólidos Platónicos, a explicação encontra-se na geometria euclidiana: esse é o nome que se dá aos poliedros em que todas as faces são polígonos congruentes e onde todos os vértices são o encontro do mesmo número de arestas. No primeiro caso, está o tributo a um livro marcante da vanguarda argentina, que narra a fantasia de um grupo que, instaurando uma sociedade secreta, pretende alterar “todas as ordens que governam a vida porca” (SARLO, 2010, p. 113). No segundo, uma referência clássica a um conjunto de entes geométricos que, embora sejam diferentes entre si, compartilham uma série de propriedades comuns que os tornam distintos de todos os outros. Em ambos, marcas propícias à construção de *ethé* editoriais coletivos cujas bases são a paixão pelos assuntos do espírito, a aposta cultural, a singularidade intelectual, o catálogo de risco e a reflexão sobre o contemporâneo.



	<i>Fundação</i>	<i>Catálogo</i> ⁸	<i>Sede</i>	<i>CAL/CAP</i> ⁹
Los Siete Logos				
Beatriz Viterbo	1990	298	Rosário	CAL
Adriana Hidalgo	1999	355	CABA	CAL
Entropía	2004	55	CABA	CAL
Caja Negra	2005	53	CABA	CAL
Katz Editores	2006	180	CABA	CAP
Eterna Cadencia	2008	93	CABA	CAL
Mardulce	2011	51	CABA	CAL
<i>[Média]</i>	<i>2003</i>	<i>155</i>		
Sólidos Platónicos				
Gourmet Musical	2005	31	CABA	-
Librería	2007	25	CABA	CAL
Ediciones Godot	2008	76	CABA	CAL
Aquilina Ediciones	2008	22	CABA	-
Letranómada	2008	29	CABA	-
Wolkowicz Editores	2010	25	CABA	-
Criatura Editora	2011	48	Uruguai	-
Fiordo	2012	14	CABA	CAL
Páprika	2014	6	CABA	CAL
<i>[Média]</i>	<i>2009</i>	<i>30,6</i>		

Essas pretensões se fazem notar também nos textos institucionais de algumas dessas editoras: “Entropia como medida de incerteza, como princípio de instabilidade sistêmica. Este projeto é uma tentativa de reabrir espaços de exploração e descobrimento através da produção cultural”; [Eterna Cadencia] “busca estar na vanguarda da edição, com profissionalismo e paixão”; [Godot] “foi fundada [...] com a clara intenção de publicar textos que o mercado havia esquecido. O senhor Godot entende a cultura como uma aposta ideológica e não está disposto a olhar de fora”; [Fiordo propõe] “itinerários de leitura novédios através dos quais se possam produzir sinapses tão inesperadas como vitais”¹⁰.

Los Siete Logos possuem uma existência empresarial mais consolidada, com catálogos mais numerosos. Além de participar na feira portenha, também armaram seu estande em feiras de outros países e do interior da Argentina, constituindo vínculos que perduram no tempo. Uma parte desses editores já havia acumulado capitais de distintas ordens antes de abrir seus próprios empreendimentos. A editora Beatriz Viterbo,

8 Número de títulos em catálogo conforme pesquisa feita em 01 dez. 2015, nos respectivos *websites*. Como a pesquisa abrangeu até o ano de 2015, optou-se por não atualizar esses dados.

9 Pertencimento à Cámara Argentina del Libro (CAL) ou à Cámara Argentina de Publicaciones (CAP).

10 Excertos extraídos dos respectivos *websites* das editoras em 15 de março de 2016.



por exemplo, foi fundada por três professoras da Universidad Nacional de Rosario; Adriana Hidalgo é herdeira da família que fundou a livraria El Ateneo, hoje pertencente a um conglomerado; Katz trabalhou por vários anos no Fondo de Cultura Económica, no México, e dirigiu sua filial argentina; Eterna Cadencia surgiu da parceria entre Pablo Braun (herdeiro de uma família milionária que abriu a livraria homônima em 2004) e Leonora Djament (com trajetória em grandes editoras). No momento em que instituem a parceria, essas editoras já possuem reconhecíveis marcas de consagração (prêmios, espaços na imprensa, menções de outros editores) e transferem esse prestígio à construção da marca coletiva. Estão, também, presentes na política setorial (quase todos associados à CAL), com distintos graus de engajamento em suas instâncias diretivas e debates internos.

Os Sólidos Platônicos, por sua vez, têm uma existência mais recente, catálogos ainda pequenos, estruturas empresariais mais enxutas e menor participação setorial. Em comparação com Los Siete Locos, que expressam interesses mais generalistas, os Sólidos Platônicos possuem perfis de nicho, mais localizados em temas ou gêneros (design/arte, romance policial, música). Seus editores/fundadores são, em seu conjunto, mais jovens e menos capitalizados que os do primeiro grupo, mas parecem ostentar pretensões semelhantes: construir um catálogo de fatura intelectual, reconhecido pelos pares. Considerando-se a antiguidade e o tamanho dos catálogos em ambos os agrupamentos, cada “louco” publicou em média 12 títulos por ano, enquanto entre os “platônicos” esse número não chega a cinco, o que indica um funcionamento menos regular, mais errante.

Tais diferenças se expressam também no tamanho e na posição dos estandes compartilhados (Fig. 1 e 2), bem como na amplidão de seus espaços de circulação interna – diferença que, determinando a distância entre a livraria de Palermo e o *kiosco* de rua, recalca a relação comercial como situação de fruição e sociabilidade desinteressada. A “vaquinha” que cada conjunto de editoras logra fazer determina, além disso, o acesso às esquinas entre os corredores da feira, trunfo de visibilidade também em jogo na ocupação, por exemplo, de posições no comércio de rua e nos *shopping centers*. O que importa notar é que, com essa estratégia de dividir custos para multiplicar benefícios, muitos desses editores (auto)identificados como “independentes” têm feito apostas na interdependência. Mobilizam seus capitais sociais para favorecer-se mutuamente: nos



estandes coletivos, logram destacar-se de suas coetâneas encerradas em estandes *chorizo*, convertendo magicamente o efeito de gueto em efeito de clube¹¹.



FIGURAS 1 E 2 – Estandes de Los Siete Logos (acima) e Sólidos Platónicos (abaixo) na 40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 2014.

11 “O efeito de gueto é o inverso exato do efeito de clube: enquanto o bairro chique, funcionando como um clube fundado na exclusão ativa das pessoas indesejáveis, consagra simbolicamente cada um de seus habitantes permitindo-lhe participar do capital acumulado pelo conjunto dos residentes, o gueto degrada simbolicamente seus habitantes, ajuntando em uma espécie de reserva um conjunto de agentes que, estando privados de todos os trunfos necessários para participar dos diferentes jogos sociais, só partilham de sua comum excomunicação. Além do efeito de estigmatização, o ajuntamento, em um mesmo lugar, de uma população homogênea na despossessão tem também por efeito redobrar a despossessão, notadamente em termos de cultura e de prática cultural (assim como, inversamente, ele reforça a prática cultural dos mais abastados).” (BOURDIEU, 2013b, p. 140)



Para além dessa presença nas feiras de livros, outras estratégias coletivas têm surgido, de modo mais geral, no contexto iberoamericano. Segundo a avaliação de Ezequiel Fanego, um dos sócios de Caja Negra,

Los Siete Logos é um pouco a culminação de um espaço informal com várias instâncias de intercâmbio que foi se formando nos últimos anos entre esse grupo difuso que costuma chamar-se ‘editoras independentes’. [...] Acredito que esse é um clima bastante generalizado entre as editoras pequenas ou de catálogo. Nos últimos anos tive a sorte de viajar a várias feiras internacionais e entrar em contato com outras editoras de escala similar em outros países e notei que esse espírito de coletividade, em geral, se repete. (apud NEUMAN, 2015)

Um dos objetivos dessas parcerias, regidas quase sempre por afinidades de projeto intelectual, é espriar a produção dessas editoras para além das fronteiras de seus países. Os Editores Independientes (LOM, Era, Trilce, Txalaparta) são um bom exemplo disso: além de dividir os custos da produção dos títulos, sobretudo a compra de direitos de tradução para o espanhol, essas parcerias permitem que as obras tenham maior raio de alcance nessa área linguística. Na Argentina, em 2001, surgiu um agrupamento de nove empresários do setor denominado Edit.Ar, com o objetivo de reduzir custos para a exportação (JATI, 2001). Também o Consorcio de Editores Independientes de Argentina, hoje inativo, tinha como meta fomentar a exportação dos livros de suas editoras associadas.

O próprio grupo de Los Siete Logos, além do condomínio ferial, tem como objetivo favorecer a penetração internacional de seus títulos. Para Pablo Braun, suas afinidades com Katz e Hidalgo passam não só pelos catálogos, mas também pela disposição à presença no mercado espanhol (no qual as duas editoras possuem sucursal) (SZPILBARG, 2015, p. 212). Leonora Djament, parceira de Braun na Eterna Cadencia, argumenta:

Há alguns anos, temos adotado como desafio próprio a reconstrução das velhas rotas que uniam os países americanos entre si, a partir de um trabalho que é basicamente de geração de vínculos, o trabalho em redes, em múltiplas direções. [...] Estou falando de distribuições cruzadas, de intercâmbio de edições ou impressões, traduções compartilhadas, permuta de livros. [...] É um trabalho de alianças, onde é necessário, em primeiro lugar e antes que tudo, a afinidade: um mesmo modo de conceber o livro, a indústria, o catálogo. (DJAMENT, 2015, p. 125-6)

Esse alargamento de fronteiras encontra, como justificativa mais concreta, a necessidade que a indústria editorial argentina tem, segundo alguns editores, de chegar



a outros países para se sustentar economicamente. Porém, não se pode compreender esse projeto de “reconstrução das velhas rotas” fora da dupla nostalgia e da dupla melancolia que o constituem. Por um lado, está a rememoração daqueles passados convenientemente eleitos nos quais a Argentina figurava como importante exportador de livros para os outros países de sua área linguística. O primeiro desses passados é a “época de ouro” produzida pela Guerra Civil espanhola e que converteu o país austral, por vários anos, no principal provedor de livros para a antiga metrópole. O segundo retém, nos projetos latino-, hispano-, ibero- ou panamericanistas das mexicanas FCE e Siglo XXI (em sua expansão ao sul) e da argentina Sudamericana (em sua expansão ao norte), a promessa de um continente letrado unido pelo idioma e pelo melhor de sua produção literária e intelectual. Anos antes da fala de Djament, suas futuras companheiras rosarinas de Los Siete Logos, Adriana Astutti e Sandra Contreras, fizeram o seguinte vaticínio por ocasião do I Encuentro de Editores Independientes de América Latina, em Gijón (Espanha):

Tomara que este encontro seja o início de um caminho que nos leve a que nomes como os de César Aira, Marosa Di Giorgio, Sergio Pitol, Diamela Eltit, para nomear apenas alguns poucos latino-americanos novos, sejam tão familiares aos leitores hispanoparlantes da Espanha e da América como aos do país em que cada um escreve. Ou que voltem a produzir-se intercâmbios tão valiosos quanto o encontro da escrita de Borges com a de Alfonso Reyes ou as ficções de Borges com o pensamento de Michel Foucault ou os que surgiram das estadias de Roger Caillois, Pedro Henriquez Ureña ou Witold Gombrowicz na Argentina. (ASTUTTI; CONTRERAS, 2000)

Por outro lado, faz-se presente o mal-estar gerado por um presente globalizado que frustrou, até agora, a mínima promessa de que os países hispanoamericanos pudessem fazer circular com maior fluidez sua produção editorial. Primeiro, pela ineficácia dos novos blocos econômicos do continente em atacar as barreiras fiscais e alfandegárias que tornam custosos os périplos do livro argentino pelo continente. Segundo, a jura nunca cumprida pelos conglomerados espanhóis de integrar os mercados editoriais hispanoamericanos: não são poucos os que se queixam de que o livro publicado pelo Grupo Planeta no Chile ou na Colômbia não chega à Argentina, e vice-versa. Integram-se os capitais financeiros e produtivos a partir de um centro, mas não se integram as tradições intelectuais, seus produtos e suas capitais, que permanecem como centros dispersos e isolados entre si.

Em que pese o desejo genuinamente cosmopolita de fazer circular autores, textos e ideias entre os países de língua espanhola, (re)criando uma grande comunidade intelectual de origem e de destino, não se pode ignorar o peso da posição – meio residual, meio



atual – da Argentina na produção editorial dessa comunidade linguística. Os intentos de reconstrução das velhas rotas (que, vale lembrar, jamais foram de duas vias) só se tornam inteligíveis quando se considera o “passado perdido” de um país culturalmente (ou, ao menos, editorialmente) hegemônico, que por razões diversas conseguia distribuir mais facilmente seus livros para além de suas fronteiras. Nesse sentido – e guardadas as proporções e particularidades de cada caso –, não seria descabido ver, nessas tomadas de posição, antinomias semelhantes àquelas que governaram o debate sobre a “exceção cultural” na Europa. Ali, a posição enérgica da França, para além de personificar o ideal de uma cultura europeia compartilhada, só pode ser entendida como aquela de uma potência que vê sua hegemonia cultural ameaçada pelos novos ventos que batem do Atlântico¹².

III.

Na edição anterior deste seminário, apresentei uma reflexão sobre Opción Libros, organismo vinculado ao governo da cidade de Buenos Aires que tem, dentre outras missões, a de fomentar o desenvolvimento das pequenas e médias editoras portenhas. Tratava-se, como mencionei naquela ocasião, de uma iniciativa peculiar por inserir a questão da edição “independente” em debates mais amplos sobre a diversidade cultural e o desenvolvimento econômico local, mas que, partindo do próprio poder público, deixa em segundo plano as concepções que vem sendo geradas no âmbito da sociedade civil desde o final dos anos 1990.

Aqui, buscamos apresentar iniciativas que, partindo dos próprios editores e transcendendo as instâncias oficiais de representação setorial (como a CAL e a CAP), têm também por objetivo aumentar as condições de concorrência dos pequenos e médios editores num mercado altamente concentrado e dominado pelos grandes conglomerados de cultura e entretenimento. Embora tenham uma aplicação localizada no tempo e no espaço, esses estandes coletivos apontam para implicações de maior escala. Não custa lembrar que a geografia das grandes feiras do livro reproduz, em menores proporções, as hierarquias constitutivas do mercado editorial: no centro da cena, as grandes empresas capitalizadas, que podem pagar pelos espaços mais visíveis do evento; nas bordas, as pequenas e médias editoras; por fim, ausentes da cena, aquelas microeditoras que não têm condições econômicas de figurar nesse espaço.

A Feira Internacional do Livro de Buenos Aires tem se mostrado uma arena relevante nos debates que dizem respeito à configuração do espaço editorial argentino. A própria existência da já mencionada FLIA – que começa como um coletivo de autores autopublicados que monta uma “contrafeira” em frente às instalações da grande Feira, na Rural, em meados dos anos 2000 – diz do lugar paradigmático que esse evento ocupa

12 Para detalhes desse debate, ver Mattelart (2006, p. 119-137).



como vitrine central da produção editorial nacional. A criação dos estandes coletivos no final dos anos 2000 reafirma esse lugar a partir de outro posicionamento: não mais a contraposição ao evento, mas a ocupação, a duras penas, de espaços dentro dele. Finalmente, nos últimos anos, a própria organização da Feira institui um espaço para contemplar pequenas editoras que não podem custear sua presença, e que são escolhidas para conformar um dos corredores do evento a partir de um processo de curadoria.

Da perspectiva aqui adotada, as tomadas de posição dos produtores culturais “independentes” e suas repercussões nas tomadas de posição das instituições e órgãos oficiais (públicos e setoriais) são pontos privilegiados de observação empírica para pensar a configuração sócio-histórica das políticas culturais, porque revelam padrões específicos de relação dos artistas e intelectuais com o Estado em cada contexto. Situamos, portanto, o problema da política cultural como uma das frentes de intervenção pública dos editores autodenominados “independentes”. A análise dos posicionamentos desses editores frente à formulação de políticas públicas, setoriais e privadas voltadas ao livro e à leitura, somada a uma reflexão circunstanciada sobre os sentidos de “independência” mobilizados em seus discursos, permite contrastar, diacrônica e diatopicamente, os modos como eles intervêm na formulação e na implementação de tais políticas. Essa análise abre, ademais, outras possibilidades de compreensão do controverso debate sobre as condições de manutenção da “independência” (artística, econômica, política etc.) em contextos nos quais o fomento estatal é um modo fundamental de sobrevivência de certas expressões culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTUTTI, Adriana; CONTRERAS, Sandra. “Comentarios”, In: *Actas Primer Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, Gijón-España, 25 y 26 de mayo de 2000. Paris: BID-Fondation Charles Leopold Mayer, 2000. Disponível em: <<http://www.oei.es/cultura2/actas05.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, *Revista Iberoamericana*, v. LXVII, n. 197, out.-dez. 2001.

BECERRA, M.; HERNANDEZ, P.; POSTOLSKI, G. “La concentración de las industrias culturales”. In: _____. *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. CICCUS/Secretaría de Cultura de La Nación: Buenos Aires, 2003.



BOTTO, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. In: DE DIEGO, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

BOURDIEU, Pierre. “Une révolution conservatrice dans l’édition”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 126-127, mar. 1999.

_____. “Capital simbólico e classes sociais”, *Novos Estudos*, n. 96, jul. 2013.

_____. “Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado”, *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013b.

DE DIEGO, José Luis. *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.

DIVINSKY, Daniel. “Lo nuevo, lo viejo, lo azul y lo prestado”, *Página 12*, 12 maio 2009. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/13836-4086-2009-05-12.html>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

DJAMENT, Leonora. “Pienso el catálogo como una intervención sobre los debates locales”, In: SAGASTIZÁBAL, Leandro de; QUEVEDO, Luis. *Optimistas seriales: conversaciones con editores*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

GOMEZ, Martín. “La atomización de la edición independiente”, *El Ojo Fisgón*, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.elojofisgon.com/2014/02/la-atomizacion-de-la-edicion-independiente/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

JATI, Gabriela. “La cultura argentina se abre paso en toda Hispanoamérica”, *La Nación*, 22 maio 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/218497-la-cultura-argentina-se-abre-paso-en-toda-hispanoamerica>>. Acesso em: 12 maio 2016.

KRIEG-PLANQUE, Alice. “‘Fórmulas’ e ‘lugares discursivos’: propostas para a análise do discurso político”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Orgs.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011.

MATTELART, Armand. *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós, 2006.

NEUMAN, Luna. “Caja Negra y el stand Los Siete Logos”, *Revista Chocha*, 3 jan. 2015. Disponível em: <<http://revistachocha.com/2015/01/03/caja-negra-y-el-stand-los-siete-logos/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.



SYMMES, Constanza. “Quand éditer, c’est agir. Parcours d’éditeurs indépendants ‘engagés’ dans l’espace hispanophone”. *Bibliodiversity*, n. 4, fev. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.



CIRCUITOS MUSICAIS DE BRASÍLIA

*Claudia Castro*¹

RESUMO: O estudo dos Circuitos Musicais de Brasília é uma iniciativa do Observatório de Economia Criativa do Distrito Federal (OBEC-DF), por meio de um convênio entre o Ministério da Cultura e a Universidade de Brasília. O estudo buscou conhecer a realidade de músicos, produtores musicais e gestores de instituições culturais para conceituar, diagnosticar e gerar conhecimento sobre os circuitos musicais da capital federal, com vistas a subsidiar a formulação de uma política pública setorial. O estudo foi realizado por meio de pesquisa do tipo survey, de natureza qualitativa e caráter exploratório. A equipe de pesquisa promoveu levantamento de informações junto a fontes primárias por meio de um questionário online e entrevistas, e formulou análise de dados de fontes secundárias. O procedimento de análise dos dados adotado foi o descritivo e de análise de conteúdo. Os setores público, privado e o terceiro setor foram considerados no estudo.

PALAVRAS-CHAVE: economia da música, política cultural setorial, gestão de carreira musical, condições do mercado de trabalho, empreendedorismo.

OS CIRCUITOS MUSICAIS DE BRASÍLIA

Brasília é conhecida como “celeiro musical” que forma e revela talentos ao mundo. O brasileiro orgulha-se de seus músicos quando despontam no cenário nacional, porém, o mercado profissional atualmente oferece oportunidades limitadas para o desenvolvimento de carreiras que possibilite a retenção de talentos na cidade a longo prazo. Os espaços para apresentações musicais encontram-se reduzidos devido à problemas na infraestrutura de teatros e espaços culturais assim como restrições aos circuitos de música ao vivo impostas pela fiscalização da Lei do Silêncio.

1 *Clore Leadership Fellow* 2014/2015, Inglaterra
M.A. em Performance Musical, Universidade de Nova Iorque, EUA
M.Sc. em Administração das Artes, Universidade de Boston, EUA
Observatório de Economia Criativa do DF, pesquisadora
cnunescastro@hotmail.com



MARCO CONCEITUAL

Para se chegar a definição dos circuitos musicais na cidade, de descrição de variáveis de estudo e uma metodologia de pesquisa, partiu-se dos conceitos de cadeia produtiva e ecossistema musical encontrados na bibliografia. Segundo a definição de Prestes Filho (2005), a Cadeia Produtiva da Economia da Música é um complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns nos âmbitos artístico, econômico e empresarial. Esse conjunto de atividades é formado pelas seguintes cadeias e serviços: indústria fonográfica, tecnologia digital, produção ilegal (pirataria), direitos autorais, políticas públicas, radiodifusão, e mídia impressa, espetáculos e shows, indústria de instrumentos musicais, formação acadêmica em música, e formação técnica e empresarial em produção musical, formação de plateias. Essa abordagem visa medir os produtos e benefícios econômicos da cadeia produtiva à sociedade.

Conforme define o SEBRAE (2015, pg. 8): o ecossistema do negócio da música é um conjunto formado por comunidades de negócios (show business, indústria fonográfica e direito autoral) que se inter-relacionam no microambiente de mercado com seus clientes, concorrentes, fornecedores e colaboradores, mas também interagem com forças externas no macro-ambiente de mercado, a saber: tecnologia, economia, política e sociedade. Entendem que o show business (mercado da música ao vivo) é uma cadeia produtiva que gira em torno da apresentação musical e do artista. Já a indústria fonográfica envolve a distribuição (física ou digital) de fonogramas e de videofonogramas para o comércio atacadista, o comércio varejista ou diretamente ao público. O direito autoral abrange a exploração econômica dos direitos de autor e dos que lhe são conexos.

Em ambos os conceitos de ecossistema e cadeia produtiva há a existência de um conjunto de indústrias, serviços, atividades, que se estruturam em rede, e que interagem, formando um sistema interdependente. Um ecossistema é composto de várias cadeias produtivas onde interagem agentes, grupos em rede, fornecedores de insumos, organizações de pequeno, médio e grande porte, micro empreendedores e consumidores. Em um sistema produtivo há interdependência entre seus agentes. (PRESTES FILHO, 2005; SEBRAE, 2015; MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACION, 2015).

Em termos de um enfoque de política pública, segundo Ann Markussen (apud. HOLDEN, 2015), a visão sistêmica denominada “ecologia da cultura” examina a complexa interdependência que molda a demanda à produção e oferta das artes e cultura, em três esferas do ecossistema cultural:



1. A esfera das artes e cultura financiadas diretamente e indiretamente pelo Estado.
2. A esfera das artes e cultura comercial.
3. A esfera participativa e voluntária da comunidade.

Por isso a capacidade gerencial e empreendedora de músicos, produtores e gestores nas esferas 1 e 2, como tem observado o SEBRAE, a partir da definição do ecossistema do negócio da música como representativo de atividade econômica, assim como a participação cidadã em atividades musicais voluntárias (esfera 3) serão os aspectos estudados nos subsistemas dos circuitos musicais.

Holden (2005) identifica três valores da cultura: o intrínseco, o instrumental e o institucional. O valor intrínseco da cultura exprime a experiência subjetiva de cultura de cada ser humano ao intelectual, emocional e ao espiritual. O valor institucional é percebido através das organizações e de como se engajam com o seu público, inclusive seus funcionários. Vale notar o duplo sentido de institucional, que pode significar tanto normas, leis e instruções normativas quanto ambientes organizacionais. O valor instrumental tem sido demonstrado por meio de estudos de impacto econômico e de cadeias produtivas, onde se percebem os benefícios socioeconômicos da cultura. Esses valores relacionam-se à definição atualizada de cultura do Ministério da Cultura do Brasil desde 2003. O Plano Nacional da Cultura, o MinC vem trabalhando com a concepção de cultura articulada em três dimensões:

1. A dimensão simbólica aponta para o aspecto da cultura que considera que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos que se expressam em práticas culturais e estéticas diversas.
2. A dimensão cidadã considera o aspecto em que a cultura é entendida como um direito básico do cidadão. Assim, é preciso garantir que os brasileiros participem mais da vida cultural
3. A dimensão econômica denomina a cultura como vetor econômico.

Se compararmos as dimensões da Cultura conforme denominadas pelo Ministério da Cultura aos valores delineados por John Holden (2005), percebemos uma equivalência: A dimensão simbólica relaciona-se ao valor intrínseco da Cultura; a dimensão cidadã ao valor institucional no sentido normativo, onde o cidadão tem o direito constitucional de fruição cultural garantido e a dimensão econômica ao valor instrumental.



No estudo dos circuitos musicais de Brasília, portanto, procurou-se observar igualmente as atividades econômica e cidadã de seus agentes, pois localmente a atividade cidadã tem sido fundamental nas reivindicações às autoridades para o exercício da profissão musical e a realização de atividades amadora, agindo como uma força propulsora no macro-ambiente, que interage com a sociedade em defesa de direitos constitucionais de acesso à cultura. Portanto, o estudo considerou a atuação direta e indireta da Secretaria de Cultura, através da gestão de equipamentos culturais e subsídios direto, via fundo de apoio à cultura, e subsídios indiretos, através de mecanismo de incentivo fiscal; a atuação de agentes privados como entidades do terceiro setor, estúdios de gravação e a participação cidadã nos circuitos.

DEFININDO OS CIRCUITOS MUSICAIS

Um circuito musical pode ser entendido como um conjunto de oportunidades laborais em espaços de apresentação ao vivo ou de registro fonográfico, onde atuam músicos, produtores e gestores, com o objetivo de divulgar trabalho musical, mediante a apresentação de um repertório específico, durante uma temporada, e/ou apresentações em diversas formações musicais em diferentes localidades para a formação de público. Estas apresentações determinam a possibilidade futura de continuidade do exercício de sua profissão.

Os circuitos foram então classificados da seguinte forma:

1. Circuito de Salas de Concerto.
2. Circuito de Festivais.
3. Circuito de Bares, Restaurantes, Casas Noturnas e Hotéis.
4. Circuito de Eventos.
5. Circuito de Estúdios de Gravação.
6. Circuito Cidadão.

Os circuitos de música ao vivo são representativos dos elos de produção e distribuição da cadeia produtiva da economia da música. O circuito de música gravada encontra-se no elo de produção. A distribuição física e digital dos produtos do circuito de estúdios de gravação ocorre por meio de promoção e/ou venda em distintos canais de distribuição como os circuitos de música ao vivo e/ou a distribuição física ou digital. Espetáculos, concertos e shows ocorrem nos circuitos de salas de concertos,



festivais, bares, restaurantes, e eventos privados (bailes, festas de casamento, etc.). Há disponibilidade de tecnologia de gravação em algumas salas de concerto. A realização de fonogramas para venda em formato físico ou digital ocorre nos estúdios de gravação. A capacidade gerencial do músico e do produtor musical irá determinar o sucesso dos empreendimentos musicais (projetos de gravação, shows, espetáculos, turnês, etc.). Esta capacidade consiste no planejamento da carreira do músico, na realização de projetos musicais com atenção especial à divulgação de sua produção, no agenciamento dos músicos e seus projetos, na circulação do músico nos circuitos. Esses fatores são determinantes para o desenvolvimento gradual de carreiras musicais consistentes.

CIRCUITO	DESCRIÇÃO
SALAS DE CONCERTO	As salas de concerto oferecem, em geral, uma programação contínua e possuem uma equipe administrativa para gerenciar a produção dos espetáculos e shows para um público cativo. Estes equipamentos culturais se utilizam de estratégias de comunicação para atrair público. Existem salas de concerto com bilheteria própria e outras que terceirizam a venda de ingressos à empresas especializadas.
FESTIVAIS	<p>O circuito de festivais compreende eventos organizados com finalidade específica de oferecer acesso a uma programação temática. Distinto da programação contínua de salas de concerto, os festivais podem ser caracterizados como palcos temporários que dão espaço ao encontro de vários músicos e seus públicos através de uma experiência única, cuja temporalidade e temática ocorrem de forma intensiva.</p> <p>Segundo Luís Bonet da Universidade de Barcelona, um festival é um evento com duração limitada, onde ocorre uma programação de concertos que incluem uma quantidade mínima de horas e tem um fator de excepcionalidade. Não se repetem no festival as características de uma programação típica de sala de concerto. O festival oferece algo distinto ao habitual, com eixos temáticos que podem incluir produções especiais, tem uma identidade definida e uma marca construída por meio de sua proposição artística, e ocorre regularmente em certo período do ano. Sobretudo, o festival visa oferecer uma experiência distinta ao seu público do que ocorre usualmente na cidade. (MINISTÉRIO DE CULTURA DE LA NACIÓN, 2015).</p> <p>Os festivais são vias de promoção de músicos locais e formação de público. Oferecem ao músico a oportunidade networking em nível nacional e até mesmo internacional. O músico expande o mercado para o seu produto e seu campo de atuação através de colaborações com outros músicos. (PRATT, 2004). Estudos de impacto econômico sobre festivais revelam dados importantes para o desenvolvimento do turismo cultural em cidades e capitais de estados.</p>



B A R E S , RESTAURANTES, CASAS NOTURNAS E HOTÉIS	<p><i>É composto por locais que oferecem serviço gastronômico e de entretenimento. São representativos das artes na esfera comercial. Estes empreendimentos utilizam-se de estratégia para atrair público oferecendo música ao vivo como parte de sua programação regular. O “músico da noite” como é conhecido o profissional atuante nesse circuito aprende o ofício tocando em três tipos de ambiente: na banda de baile, na casa noturna e na escola (PINHEIRO, 2016).</i></p>
EVENTOS	<p>Festas de casamento, bailes, congressos e demais eventos oferecem oportunidades laborais para bandas musicais, produtores e técnicos de som. Músicos especialistas em gêneros populares encontram nesse circuito experiências de aprendizagem do fazer musical como explica o músico e produtor de Brasília, Hamilton Pinheiro (2016):</p> <p style="padding-left: 40px;">“Numa banda de baile o repertório é bem variado e o músico executa as músicas exatamente (ou quase exatamente) como são em suas versões originais. Em termos de aprendizado musical, o músico tem contato direto com vários estilos diferentes, treina sua percepção auditiva, sua constância de execução, sua memória, seu comportamento de palco,... Numa casa noturna, o contato com a música é semelhante ao da banda de baile, porém sem a característica de executar a música como sua versão original. Além do mesmo aprendizado que a banda de baile oferece, a casa noturna proporciona velocidade de raciocínio e compreensão estrutural da música (muitas vezes o músico toca a música sem conhecê-la, “adivinhandando” o que vai acontecer) e maior espaço para criação. Acho esse último ponto o principal diferencial da “escola” casa noturna.... A partir do momento que uma cidade silencia os bares, mata a sua cultura musical. Retira a possibilidade daquele músico promissor se desenvolver e tornar-se um artista de alcance regional ou nacional (PINHEIRO, 2016).</p>
ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO	<p>O circuito de estúdios de gravação compreende estabelecimentos comerciais que visam a atividade musical para a produção de fonogramas para venda em suporte físico (CDs) ou digital. Possibilitam a gravação de repertório artístico, com fim comercial, estabelecendo o elo entre as cadeias produtivas da música, do audiovisual e de publicidade (gravações de vinhetas para comerciais de TV, rádio e internet).</p>



CIDADÃO	<p>O Circuito Cidadão constitui a base do setor musical. É nele onde os cidadãos participam e usufruem do direito à cultura, fruindo da produção cultural em suas comunidades. Ele é a alma, o espírito da cidade, o Genius Loci. Esse circuito é diverso em sua composição. Dele participam músicos amadores, semiprofissionais, professores e estudantes de música e o público em geral, de várias faixas etárias. Circulam nesse circuito, cidadãos musicais que valorizam a atividade por lazer, por necessidade de socialização e pelo prazer de se expressar e participar do processo cultural. Caracteriza-se inclusive pela ação coletiva em prol do acesso à cultura. No circuito cidadão inserem-se corais; bandas sinfônicas; entre outros. Principalmente, integram esse circuito as expressões culturais – patrimônio cultural imaterial - como as rodas de choro, as baterias de escolas de samba, as serestas, os Bois, os maracatus. É importante notar que ao participar voluntariamente, o músico profissional se beneficia diretamente dessa atividade: uma vez que tem caráter comunitário, conseqüentemente o músico amplia seu público. Quanto maior o circuito cidadão composto por “amantes da música”, maior será a sustentabilidade do setor musical e maior o poder de potencializar e viabilizar carreiras musicais na sua localidade.</p>
----------------	--

VARIÁVEIS DE ESTUDO

Para definir as variáveis de estudo, partiu-se do contexto geral para o específico, do contexto global ao local, onde as cadeias produtivas da música, estão representadas pelos circuitos de música ao vivo, de música gravada e de música participativa e cidadã.

No contexto global, ocorreram transformações da economia manufatureira para uma economia do conhecimento e de serviços. Na indústria musical, as inovações das tecnologias de informação e comunicação (TICs) provocaram uma transformação no setor privado da indústria fonográfica impactando a cadeia produtiva da música e do audiovisual a partir da entrada de novos competidores no mercado e da redução do lucro das grande gravadoras (as Majors). Surgiram oportunidades para os produtores independentes.

No contexto nacional, Salazar (2015) elenca um dos maiores desafios do ecossistema musical nacional: a informalidade generalizada do mercado musical brasileiro relacionada ao: a) baixo nível de educação técnica e profissional; b) ausência de contratos nas relações comerciais; c) ausência de contratos de trabalho nas relações pessoais; d) ausência de personalidade jurídica das empresas; e) ausência de estatísticas



oficiais e dados confiáveis sobre o mercado musical; f) ausência de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da indústria da música; g) ausência de linhas de crédito para investimento na cadeia produtiva da música.

No contexto local, a falta de manutenção prolongada de equipamentos culturais públicos veiculados nos meios de comunicação levaram à interdição desses espaços. O fechamento do Teatro Nacional e do Espaço Cultural Renato Russo (508 sul) são os exemplos mais visíveis da gestão ineficaz do aparato estatal cultural da cidade. Instalaram-se crises de governança institucional, como no caso da Escola de Música de Brasília. Além disso, o fechamento de bares e restaurantes que foram multados por extrapolarem os limites sonoros permitidos pela Lei do Silêncio comprometeu o circuito musical. (BRANDT, 2010; FONSECA, 2016; FRANCISCO, 2015; SÁ, LIMA, BRITO, 2015; LACERDA, 2015).

No que tange a sustentabilidade dos circuitos musicais em Brasília, foram observadas as seguintes variáveis (PRESTES FILHO, 2005; MINC, Plano da Secretaria de Economia Criativa, 2011; SALAZAR, 2015; SEBRAE, 2015; HOLDEN, 2015) relacionadas à atividade musical em Brasília:

- **MARCO LEGAL:** A criação ou adequação de marcos legais relacionados à regulação econômica da atividade musical que atendam as necessidades do setor em Brasília. Atualmente, destacam-se aquelas relacionadas ao exercício da profissão em local com isolamento acústico e demais normas da Lei do Silêncio, as leis de fomento (Lei de Incentivo à Cultura e Lei Rouanet) e a proposta de Lei Orgânica da Cultura (LOC).
- **FOMENTO:** Empreendimentos criativos precisam captar recursos junto à fontes privadas (via lei de mecenato nacional e local) e ao Fundo de Apoio à Cultura para a realização de projetos.
- **TECNOLOGIA:** Acesso à recursos tecnológicos como equipamentos de gravação de qualidade.
- **FORMAÇÃO/INFORMAÇÃO:** capacitação técnica dos agentes (músicos, produtores e gestores) em cursos especializados de curta e longa duração, ou presença de aprendizado informal.
- **CAPACIDADE GERENCIAL:** A capacidade gerencial relaciona-se à capacidade de realizar atividades com desempenho em níveis de eficiência e eficácia para atingir objetivos coletivos, no caso de organizações ou grupo de lideranças comunitárias, ou individuais. No caso do profissional de música autônomo, a capacidade de gestão de sua carreira.



- **EMPREENDEDORISMO MUSICAL:** Ação de indivíduos que possuem ou buscam desenvolver atitude de inquietação, ousadia e proatividade na relação com o mundo, condicionado por características pessoais, pela cultura e pelo ambiente, que favorecem a interferência criativa e inovadora” (SALAZAR, 2015).
- **INFRAESTRUTURA:** A infraestrutura de criação, produção, distribuição, circulação e consumo/ fruição de bens e serviços criativos requer a manutenção de espaços culturais para a música ao vivo.
- **PARTICIPAÇÃO CIDADÃ:** A participação voluntária de músicos e cidadãos amantes da música no espaço público urbano é indicativa de uma cultura viva geradora de atividade econômica nas cidades.

Tendo em vista estas variáveis, o estudo respondeu às seguintes perguntas:

- 1) Quais os desafios estruturais e conjunturais para um melhor desempenho dos circuitos brasilienses?
- 2) Qual a capacidade gerencial e de empreendedorismo musical no desempenho dos músicos e produtores nos circuitos musicais de Brasília?
- 3) Quais as competências que músicos, produtores e gestores carecem para o desenvolvimento de suas carreiras?
- 4) Quanto ao fomento e infraestrutura, quais as necessidades para o desenvolvimento do setor musical em Brasília?

METODOLOGIA

Foi realizado o levantamento bibliográfico para definir o marco conceitual e delimitar o objetivo do estudo do setor da música em Brasília. Procedeu-se à consulta das bases de dados do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal. Na sequência, foi realizada a coleta e análise de dados de fontes secundárias. Procedeu-se à elaboração de instrumentos de pesquisa: questionário on-line e roteiro de entrevistas semi-estruturadas. Foram coletados dados sobre os palcos onde os músicos e produtores culturais atuam e os circuitos musicais profissionais e cidadão em Brasília.

Foram entrevistados 24 profissionais (músicos, produtores e gestores de equipamentos culturais), representantes comunitários e políticos. Os músicos foram consultados sobre o desenvolvimento de suas carreiras e os desafios encontrados nos circuitos locais. Produtores e gestores de equipamentos culturais, bares e restaurantes,



e festivais foram consultados sobre os desafios encontrados nos últimos três anos e as expectativas futuras para os circuitos musicais da cidade.

O questionário online foi elaborado e validado por professores da Escola de Choro Rafael Rabello e pelo especialista em economia da cultura, Luiz Carlos Prestes Filho e disponibilizado em redes sociais e por *Whatsapp* para lista de contatos de músicos e produtores. O questionário foi respondido por 76 pessoas, 65 músicos e produtores, e 11 pessoas frequentadoras de espetáculos de música ao vivo.

RESULTADOS – DISCUSSÃO

Os respondentes do questionário online indicaram a relativa baixa atividade e baixa frequência de atuação nos circuitos pelas dificuldades em relação à fiscalização dos órgãos responsáveis em observação à Lei do Silêncio e à crise econômica. Quanto ao financiamento estatal do Fundo de Apoio à Cultura, os músicos e produtores entrevistados informaram atrasos no pagamento do FAC, carência de infraestrutura e de espaços culturais com programação contínua, que favoreçam a formação de público.

O grau de instrução dos músicos e produtores respondentes foi alto, com 30,3% detentores de diplomas de pós-graduação e 25% com ensino superior completo. Possivelmente, essa amostra deve-se à divulgação do questionário digital através de mídias sociais e lista de *Whatsapp* de músicos e produtores entrevistados assim como de professores da Escola de Música e Escola de Choro Rafael Rabello e Universidade de Brasília.

O alto índice de escolaridade da amostra do questionário pode estar relacionada à renda bruta mensal declarada pelos respondentes. 18,4% dos músicos indicaram renda acima de R\$10.000. Verificou-se que os músicos respondentes na faixa de maior renda são membros de bandas, orquestras e professores de escola de música, contratados a partir de concurso público, que exigem titulação. Esta relação de renda e escolaridade sugerida por Padilha et al. (2011) pode ser percebida nesta amostra onde 61,8% músicos e produtores ganham entre R\$2.000-R\$6.000 mensais.

As principais fontes de renda do trabalho musical são cachê de apresentações ao vivo nos circuitos musicais (66%), ensino de música (50,7%), cachê de participação em gravações (27,6%), produção musical como compositor/arranjador (18,8%) e direito autoral (15,3%).



A faixa de cachês nos circuitos de Brasília é de R\$100-R\$400. Apenas o circuito de festivais paga acima de R\$1.000. Constata-se a informalidade do mercado pela ausência de contratos formais e a baixa emissão de recibos e notas fiscais em apresentações remuneradas.

QUADRO SINÓPTICO DOS CIRCUITOS MUSICAIS DE BRASÍLIA

CIRCUITOS	Participação	Frequência	Cachês	Contratos	Recibo
65 respondentes					
SALA DE CONCERTOS	38,5%	Raramente (60% de 25)	R\$200- R\$400	Informais e verbais (69,5%)	56,5% emitem nota fiscal
FESTIVAIS	52,3% (circuito local) 70,6% (circuito nacional e internacional)	Raramente (47,1% de 34)	R\$200- acima de R\$1.000	Informais e verbais (64,7%)	
BARES E RESTAURANTE	42,1%	Raramente e esporadicamente (71% de 31)	R\$100- R\$300	Informais e verbais (100%)	86,6% não emitem recibo/nota fiscal
EVENTOS	55,4%	Raramente e esporadicamente (75% de 36)	R\$200- R\$300 SESC R\$600	Informais e verbais (88,5%)	68,5% não emitem recibo/nota fiscal
ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO		Raramente (59% de 32)			
CIDADÃO		Raramente e esporadicamente (70,3% de 27)			

A formação gerencial de músicos e produtores não ocorre paralelamente a uma formação musical. Notou-se um interesse por cursos de formação técnica em engenharia de som, assim como gestão de grandes eventos (festivais) e gestão de carreiras musicais. Além disso, o estudo verificou uma demanda latente por capacitação nas áreas de gestão financeira, marketing e comunicação para a formação de público, captação de recursos. A demanda vai além da necessidade de saber elaborar projetos, que é uma ferramenta de gestão.



A capacidade gerencial e de empreendedorismo musical são quesitos *sine qua non* para o melhor desempenho da carreira dos músicos e produtores nos circuitos musicais de Brasília. As transformações tecnológicas, a falta de conhecimento e habilidades de gestão de negócios são fatores inibidores da atividade profissional do músico em Brasília. A necessidade de formação do público a partir de uma autogestão da carreira musical e a oferta de infraestrutura e espaços de apresentação para

Os circuitos musicais de Brasília apresentam as seguintes condições de trabalho:

1. Circuito de Salas de Concerto: Os respondentes do questionário indicaram a baixa frequência de atuação nesse circuito, possivelmente devido à crise econômica, que gerou escassez de recursos e falta de infraestrutura e a capacidade gerencial das instituições culturais. Destacam-se a Casa Thomas Jefferson, o Clube do Choro e Clube da Bossa como entidades do terceiro setor com programação contínua. Diante da crise que o Brasil atravessa, o Clube do Choro confirmou-se nos relatos dos músicos como o bastião da música na capital brasileira. A contribuição do Clube do Choro e demais entidades do terceiro setor aqui relatadas para a música na cidade e as dificuldades que enfrentam diariamente para manterem suas atividades demandam atenção para a inexistência de políticas de fomento para a sustentabilidade de entidades do terceiro setor.

O Teatro Nacional e o Espaço Cultural Renato Russo mantidos pelo governo local encontram-se fechados para reformas. Em 17 de outubro de 2017, o Ministério da Cultura e a Secretaria de Cultura lançaram edital de chamamento público à organizações sociais que tenham interesse em investir na reforma e recuperação do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília (MINC, 2017). Espera-se realizar a reforma da Sala Martins Penna, orçada em 35 milhões, por meio de parceria público-privada. A obra será viabilizada por meio de captação de recursos com incentivos fiscais aprovados via lei Rouanet. Poucos teatros oferecem programação contínua (SESC, Teatro da Caixa, CCBB) na capital. A julgar pela fila enormes para a compra de ingressos nesses espaços, existe uma demanda reprimida por uma oferta reduzida.

2. Circuito de Festivais: Os festivais são oportunidades para o contato com outros músicos em nível nacional e internacional. Há carência de cursos de formação para a gestão de festivais. Os produtores atuantes nesse circuito são autodidatas. A crise econômica reduziu a quantidade de patrocinadores dispostos a financiar estes eventos via mecanismo de incentivo fiscal (lei Rouanet e lei distrital de Incentivo). O circuito de festivais paga cachês mais altos (acima de R\$1.000,00), mas devido a variedade de tamanhos de festivais com orçamentos distintos e múltiplos estágios de desenvolvimento de carreira musical dos participantes, os cachês pagos são bastante diversos.



3. Circuito de Música ao Vivo em Bares, Restaurantes, Casas Noturnas e Hotéis: em observância à lei do Silêncio, vários estabelecimentos comerciais foram multados; alguns fecharam ou deixaram de oferecer o serviço de música ao vivo. O circuito do “tocar na noite” está seriamente comprometido. Alguns se adaptaram às normas da Lei do Silêncio modificando o horário das apresentações e realizando tratamento acústico. O circuito é caracterizado por oferecer ao músico a oportunidade de formação prática. Este circuito musical é essencial para a vida cultural da cidade e para a geração de atividade econômica dos estabelecimentos que se valem da música para atrair e reter clientes que consomem mais, quanto melhor a oferta musical.

4. Circuito de Eventos: É competitivo. Há concorrência. Devido à crise econômica, os músicos e produtores relataram menor quantidade de eventos (casamentos, festas privadas, conferências, etc.). Em Brasília, devido à crise, percebe-se o surgimento dos *house concerts*, saraus particulares com cobrança de entrada e oferta de serviços gastronômicos.

5. Circuito dos Estúdios de Gravação: O principal financiador deste circuito em Brasília é o Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do governo de Brasília. A crise financeira do GDF comprometeu o pagamento dos valores aprovados em editais em 2014 e 2015. Há uma carência de profissionais experientes em produção executiva para projetos de música independente. A distribuição e promoção dos produtos locais carece de capacitação para a autogestão do músico/produtor diante do novo cenário musical mundial e do avanço tecnológico. Cursos de desenvolvimento de carreira musical são inexistentes na cidade. O edital Conexão DF é uma iniciativa positiva, porém ainda não supre a demanda por capacitação para o melhor desempenho daqueles que atuam neste circuito.

6. Circuito Cidadão: músicos profissionais atuam de forma voluntária em rodas de choro e samba nos espaços públicos da cidade como forma de aproximação ao seu público. Músicos têm realizado protestos musicais no Eixão Norte e nas quadras do plano piloto em prol da valorização da profissão do músico diante dos excessos cometidos pela fiscalização de órgãos governamentais e reclamações de moradores que se valem da Lei do Silêncio para reprimir a atividade musical na cidade. Várias rodas de choro deixaram de ocorrer.



A ATUAÇÃO DA SECRETARIA DE CULTURA: INFRAESTRUTURA, MARCO LEGAL E FOMENTO

Dentre as variáveis estudadas, vale ressaltar a atuação da Secretaria de Cultura liderada por Guilherme Reis, que propôs e aprovou a Lei Orgânica de Cultura (LOC), que cria mecanismos de fomento para a Secretaria de Cultura e abre caminhos para a estruturação e consolidação dos circuitos culturais do Distrito Federal.

O papel de produtor cultural assumido pelo Estado em anos recentes tem sido questionado pelos órgãos de controle. Sobre a contratação direta de músicos para as festas de aniversário de Brasília e de fim de ano, a Secretaria passou a adotar editais de chamamento público. Desta forma, corrigiu a prática questionada pelos entes de controle sobre a contratação de músicos sem licitação utilizando-se o artigo 25 da Lei 8.666/93 que versa sobre a inexigibilidade de licitação sob a presunção de que a competição seria inviável, tendo em vista a notoriedade do músico contratado.

Na visão do Secretário Guilherme Reis o estado deve fomentar a cultura e executar uma política cultural com vistas a promover acesso e pluralidade de ações que garantam o direito à expressão cultural a um público diverso. A Secretaria de Cultura entendeu que o setor cultural precisava ser estimulado a produzir em vez de assumir ela própria esta função.

“A Secretaria de Cultura nos últimos muitos anos vem sendo vista e vem agindo, de certa forma, como uma produtora, realizando muito evento, contratando muita gente e o DF não só a secretaria de cultura também, e aí você pega as administrações regionais todas. Então se criou toda uma distorção de aplicação de dinheiro público na Cultura, se criou uma distorção na cabeça das pessoas. “Quando que vocês vão voltar a contratar?” isso não existe nenhuma outra política pública, em nenhuma outra secretaria. Você não tem uma fila de arquitetos, certo? E a gente está tentando recuperar esse papel de formulação de política pública e de criação de instrumentos jurídicos que favoreçam quem realmente atua na área, quem trabalha com arte e cultura. Isso é um ponto básico dessa conversa e isso se estende para várias áreas, várias áreas. Há uma preocupação muito grande dos órgãos de controle, do tribunal de contas, isso vem desde 2013.”²

Guilherme Reis lembra que “fomento não é contratação” e que considera a sustentabilidade para o setor da música por outras vertentes como o empreendedorismo e as possibilidades que o FAC oferece, que são raras.

“Aqui a gente mesmo com a crise muito grande, mesmo não executando o que a lei manda executar, que é o 0,3%”, que nunca

2 Informado por Guilherme Reis em entrevista no dia 30/5/2017.



na história do FAC foi executado, ano nenhum. A gente vem ano após ano fazendo mais... e mais... e mais... e batendo recorde de execução. Então DF hoje é uma exceção em termos de execução do FAC, esse ano espero que a gente ultrapasse o ano passado e chegue lá nos seus 43 ou 45 milhões de reais de fomento direto. [Em fomento indireto] a gente tem 14 milhões de renúncia fiscal, já oferecidos para comunidade. Estamos trabalhando muito para trazer com a lei de incentivo algumas estatais federais e algumas estatais distritais [...] nesse momento em que a gente tá com os equipamentos culturais públicos todos muitos degradados por anos de abandono; então na semana que vem a gente estará soltando uma nova política é um programa que se chama: “Lugar de Cultura”, aonde a gente pensa na sustentabilidade, na manutenção, na gestão, na operação e na programação de todos os equipamentos públicos de cultura e também dos espaços independentes com políticas específicas.”³

A LOC organiza o arcabouço normativo cultural ao criar o Sistema de Arte e Cultura do Distrito Federal e formaliza como instrumentos de gestão o Plano de Cultura, o Sistema de Informações e Indicadores da Cultura e a Rede de Formação e Qualificação Cultural, inclusive organizando mecanismos de financiamento e gestão dos equipamentos culturais. No bojo da lei, transparecem a diretriz de desconcentração territorial dos recursos destinados às políticas culturais e a necessidade de descentralização de recursos para as regiões administrativas e de orientação das políticas públicas para a diversidade cultural, assim como a possibilidade de celebrar acordos, convênios, parcerias, com ou sem transferência de recursos, e de captar recursos públicos e privados pelos órgão de coordenação do Sistema de Arte e Cultura. Viabiliza-se desta forma o mecanismo de parcerias público-privada para os projetos de infraestrutura. A LOC cria o Conselho Consultivo de Economia Criativa sem o poder de deliberar sobre questões fundamentais para o fortalecimento das cadeias produtivas do DF, apenas de propor e opinar sobre diretrizes, ações e normas relacionadas às políticas públicas para economia criativa, em diálogo com as instâncias de articulação e participação social do SAC-DF.

O Fundo de Política Cultural foi instituído e incorpora o Fundo de Apoio à Cultura e o incentivo indireto por meio de renúncia fiscal do ICMS e do ISS, como mecanismos de fomento. Os recursos dos mecanismos de fomento poderão ser aplicados inclusive em projetos de cofinanciamento de empreendimentos e projetos culturais com participação econômica nos resultados, aquisição de quotas e constituição de fundos de investimentos privados e participação em financiamentos colaborativos. Estas novidades alargam a participação do estado em iniciativas privadas ou coletivas e revelam-se itens inovadores da participação do estado em projetos privados. A participação econômica nos resultados enseja programas de metas, resultados e prazos, pactuados previamente.

3 Informado por Guilherme Reis em entrevista no dia 30/5/2017.



A LOC abre caminho para o modelo híbrido de gestão público-privado por organizações sociais ao citar as hipóteses de parcerias de que trata a Lei Nacional no 13.019, de 31 de julho de 2014, em acordo de cooperação, termo de fomento ou colaboração.

A noção de interesse público se estende aos projetos de iniciativa privada financiados com recursos públicos. Pela lógica da LOC, a cobrança de ingresso não constitui limitação de acesso. Em seu artigo 54 indica que a exibição, a utilização e a circulação dos bens culturais resultantes das atividades ou projetos culturais financiados devem ser abertas a qualquer pessoa, se gratuitas; e ao público pagante, se houver cobrança de ingresso ou equivalente. A LOC também regulamenta a utilização de recursos públicos para pagar qualquer custo de produção relacionados à atividade fim e custeio, tais quais a manutenção de infraestrutura de equipamentos culturais, benefícios salariais e encargos sociais relacionados à contratação de recursos humanos, bem como despesas com assessorias jurídica e de comunicação, aquisição de bens de capital, etc.

Se todos os recursos obtidos por meio de venda de ingressos ou parcerias antes iriam para o tesouro do governo distrital, encontrou-se nesta lei a solução para captar recursos para a área cultural e revertê-lo em benefício da própria área. Assim, o Fundo de Política Cultural poderá, entre outras, obter receitas oriundas: do produto do desenvolvimento de suas finalidades institucionais, tais como resultado da venda de produtos e serviços de caráter cultural; de termos de concessão, cessão e permissão de uso relativo aos equipamentos culturais do Estado sob a gestão direta da Secretaria de Estado de Cultura; de devolução de recursos determinados pelo não cumprimento de obrigações, inexecução ou rejeição de contas de projetos ou atividades culturais financiadas, inclusive saldos oriundos dos contemplados pelo Programa de Incentivo Fiscal.

Com a nova Lei Orgânica de Cultura suspenderam-se os limites de participação nos editais do FAC. O proponente poderá participar com múltiplos projetos e concorrer a novos editais mesmo que ainda não tenha concluído a prestação de contas de projetos contemplados em editais anteriores. Os recursos do FAC não poderão ser utilizados para a realização de atividades da secretaria de cultura, para este fim foi criado o Fundo de Política Cultural. Inclusive ficou expressamente vedado o acesso ao FAC às entidades governamentais no Artigo 65, inciso II da LOC. A questão de conflito de interesse em caso de candidatura de conselheiro em projetos fomentados pelo FAC foi suprimida da LOC. Existe o compromisso de repensar a criação de nova regra que impeça conflito de interesse e casos de má-fé na aplicação de recursos obtidos a partir dos mecanismos de incentivo no decreto de regulamentação da LOC.

Ainda, a LOC determina a análise para fins de tombamento de patrimônio cultural material e/ou imaterial do Distrito Federal duas importantes entidades musicais da cidade, a Casa do Cantador de Ceilândia e a Escola de Música de Brasília – EMB.



A Lei Orgânica de Cultura é um avanço promissor no marco legal da pasta. Apresenta-se como solução para várias questões que emperraram o desempenho da gestão cultural no Distrito Federal. Sua implementação requererá uma atuação eficaz da Secretaria de Cultura para assegurar a captação de recursos (financeiros e humanos) para a pasta, o fortalecimento da capacidade gerencial estatal e o desenvolvimento de competências de autogestão de carreiras musicais para um melhor desempenho dos circuitos musicais.

Em suma, a atual conjuntura de crise econômica, política e cultural revela um quadro de dificuldades, caracterizando condições ruins de trabalho do músico localmente. Existem problemas estruturais que determinaram um cenário decadente dos circuitos musicais estudados. Os equipamentos culturais públicos estão fechados ou sucateados. Há uma dependência do financiamento direto da Secretaria de Cultura, que se apresenta como única fonte de financiamento para muitos projetos e em anos recentes tem atrasado o lançamento de editais e transferência de recursos aos projetos selecionados. A demanda por recursos governamentais é competitiva. As instituições culturais do terceiro setor encontram-se com dificuldades de captação de recursos, mas possivelmente com um modelo de gestão mais ágil resistem à crise. Os empreendedores musicais lutam para continuar em atividade nos circuitos musicais, apesar do encolhimento de oportunidades para tocar e do alto grau de informalidade do mercado musical. Brasília se beneficiaria de um diálogo setorial para o melhor desempenho da cadeia produtiva da economia da música, visando o desenvolvimento de políticas e estratégias com foco no elo de distribuição (os circuitos musicais de música ao vivo e os demais canais de distribuição de música) e no consumo da produção local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGENTINA. Ministério de Cultura de la Nación. *Guía Rec, Claves y herramientas para decifrar el ecosistema actual de la música*. Disponível em: <GuiaRec.cultura.gov.ar>. Acesso em: 25/3/2016.

BRANDT, P. Muito show para pouco espaço. *Correio Braziliense*. Brasília, 30 mai. 2010. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/05/30/interna_diversao_arte,195240/index.shtml

FERREIRA, C. *Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007)*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.



FRANCISCO, S. Opinião: desprezo e burocracia blindam EMB, que merece mais dignidade. *Correio Braziliense*. Brasília, 7 out. 2015. Disponível em: http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/10/07/interna_cidadesdf,501595/opinia-o-desprezo-e-burocracia-blindam-emb-que-merecia-mais-dignidade.shtml

GIL, G. *Discurso de posse no Ministério da Cultura*. Brasília: MinC. 2003 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml> . Consultado em 25/2/2016

HOLDEN, J. *The Ecology of Culture*. Arts and Humanities Research Council. London: Demos, 2015.

LACERDA, M. Teatro Nacional e outros espaços de arte seguem fechados à espera de obras. *Correio Braziliense*. Brasília, 16 jan. 2015. Disponível em: http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/01/16/interna_cidadesdf,466609/teatro-nacional-e-outros-espacos-de-arte-seguem-fechados-a-espera-de-o.shtml

MINISTÉRIO DA CULTURA. Plano Nacional de Cultura. Diretrizes Gerais. Brasília: MinC. 2008. Disponível em: http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf

_____. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. Brasília: MinC. 2011, 148p.

PADILHA, A. C. ET AL. *Diagnóstico da Atividade Exercida por Músicos Distrito Federal*. Brasília: Thesaurus, 2011.

PINHEIRO, H. *Sobre o silêncio de Brasília: Porque a lei do silêncio mata a cultura musical*. Disponível em: < <http://www.hamiltonpinheiro.com/blog/sobre-o-silencio-de-brasilia-explicando-porque-a-lei-do-silencio-mata-a-cultura-musical/>> Acesso em: 10/1/2016.

PORTO COSTA, Cristina P. *Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Música-formação de instrumentistas e inserção laborativa na visão de seus atores: o caso do CEP- Escola de Música de Brasília*. Brasília: Universidade de Brasília, 2014. Consultada em 25/3/2016 http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16890/1/2014_CristinaPortoCosta.pdf

PRATT, A. *The music industry in Senegal: the potencial for economic development*. UNCTAD, 2004.

REINO UNIDO. *Music Sector Review*. Scotland: EKOS, 2014. 139p.

SALAZAR, L. *Música LTDA. O Negócio da Música para Empreendedores*. Recife: Sebrae, 2015.



SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. *Lei Orgânica de Cultura*. Brasília: SECULT. Consultada em 15 de novembro de 2017 Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/noticias/item/3964-conhe%C3%A7a-a-lei-org%C3%A2nica-da-cultura.html>.

_____. *Redação consolidada do regulamento do FAC (DECRETO 34.785/13) após alterações do DECRETO 36.629/15*. Disponível em <http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/NOVO-DECRETO-FAC-2015.pdf>. Acesso em 20/11/2017.

SEBRAE. *Pesquisa de perfil do consumidor cultural do Distrito Federal: cinema e música*. Brasília: Sebrae, 2011. Disponível em: http://intranet.df.sebrae.com.br/download/uacs_2011/Acervo_documental_sebrae_df/Perfil%20do%20Consumidor%20Cultural%20do%20DF%202011.pdf

SÁ, G.; LIMA, I. R.; BRITO, M. D. Artistas de Brasília desafiam crise no mercado fonográfico e investem no CD. *Correio Braziliense*. Brasília, 29 mar. 2015. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/29/interna_diversao_arte,477439/artistas-de-brasilia-desafiam-crise-no-mercado-fonografico-e-investem-no-cd.shtml

SEBRAE. *Tocando Negócios: Um Guia Para Ajudar Você a Empreender*. Brasília: Sebrae, 2015. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br>> Acesso em: 15/2/2016





Mesa XIII

Direito e acesso

PROPOSTA PARA A LONGEVIDADE DE GRUPOS E MUSEUS: IDOSOS COMO PÚBLICO

*O. Susana Costa C. e Araujo¹
Meire Cachioni²*

RESUMO: O envelhecimento e a musealização serão bem-sucedidos por meio de abordagens socioculturais para os idosos visando a interação da sociedade, território e patrimônio que promovam aprendizagens ao longo da vida, diálogo intercultural contemplando vivências, interesses, motivações e necessidades do público 60+ e apontar diversas opções museográficas possíveis, experimentado mudanças atitudinais, destacando a utilidade e necessidade de recursos. As políticas culturais podem dar suporte a estratégias de inclusão demandas socioculturais e geronto educacionais na perspectiva os idosos são parte ativa na preservação da memória, cultura material e patrimônio imaterial, porém focando o seu papel participativo e colaborativa nas instituições e sociedade. Apesar das normativas existentes é importante apurar desafios e oportunidades que o relacionamento cultural de museus e idoso permite contribuindo para a inovação social.

PALAVRAS-CHAVE: museus, envelhecimento, atividades socioculturais, idoso, estudo de público

Perceber como o público idoso percebe a museografia é o ponto de partida da pesquisa da UNICAMP na área da gerontologia, partindo da função social da museologia tanto no setor da comunicação como da salvaguarda, em resultado da expansão de públicos e das políticas de inclusão sociocultural, seguindo assim diretrizes estabelecidas pelas políticas públicas e regulamentação museológica. Perceber de que maneira se podem construir relacionamentos heterogêneos com os cidadãos com mais de 60 anos pelo recorte da diversidade, multiplicidade de vozes que transcendem o rótulo “público idoso”.

1 O. Susana Costa C. e Araujo - Doutoranda no Programa de Gerontologia da Universidade Estadual de Campinas – FCM UNICAMP (2017) na linha de pesquisa: Envelhecimento bem-sucedido, personalidade e sociedade. Mestre em Museologia, no Programa Pós-Graduação Interunidades em Museologia -Universidade de São Paulo - USP(2016). Graduação em Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. E-mail: susanacostaaraujo@gmail.com

2 Profa. Dra. Meire Cachioni -Professora Livre-Docente da Universidade São Paulo | USP . Programa de Pós-Graduação em Gerontologia FCM UNICAMP



As abordagens socioculturais nos museus focando o estabelecimento de laços através de visitação ou outras atividades podem reforçar a posição de manutenção da cidadania, através do acesso cultural e possibilidade de um espaço de reflexão e debate histórico, social, cultural e tecnológico-científico.

A diretriz da Unesco (2015) salienta políticas de aprendizagens contínuas ao longo da vida, pelo posicionamento comunicacional e educacional dos museus, apontando a cooperação dos atores sociais na preservação do patrimônio tangível e intangível, o que parece convergente com o Estatuto do Idoso que regulamenta desde 2003 no art. 10., através necessidade de garantir a participação no processo de produção, reelaboração e fruição de bens culturais, valorizar o registro da memória, transmissão intergeracional e que seja estimulada a participação dos idosos na comunidade (BRASIL, 2003).

O estabelecimento das relações entre museus e idosos na sua diversidade, espelha-se numa dinâmica que pode expressar-se como trunfo ou freio na elaboração das proposições museográficas, e é por meio da pesquisa de recepção como metodologia que se torna possível compreender o alcance das relações museográficas com o potencial público idoso e parceiros.

A diversidade cultural que o grupo acima de 60 anos representa, precisa ser desmistificada na museologia explorando-se o potencial de relacionamento com o público. O envelhecimento e a musealização podem ser bem-sucedidos se ocorrerem relações por meio de abordagens socioculturais que promovam aprendizagens ao longo da vida e diálogo intercultural, mas contemplando vivências, interesses, motivações e necessidades dos indivíduos, focando a longevidade dos cidadãos como conquista civilizacional.

De referir que o índice de envelhecimento projeta um sistemático aumento, dados de 2017, referem que em 2030 para 100 jovens com menos de 15 anos, existirão 75 idosos (IBGE, 2017).

Será que as políticas culturais já formulam respostas para esta conquista social e cultural dentro da nova realidade sociodemográfica brasileira que segue o envelhecimento populacional global?

Percepciona-se que normas de inclusão de públicos diversos e a participação social dos idosos, podem criar inovação e mudança para ambos, assim recorre-se à análise de recepção das inovações normativas, como fenômeno em processo, para compreender o momento em que nos posicionamos, percebe-se a forte influência de diretrizes recentes universais, como a diretriz “Recomendações Unesco 2015[...] e diretrizes museológicas que vêm se consolidando desde os anos 70 (do século passado (Conferência de Santiago do Chile, 1972; Quebec, 1984; Lisboa, 1985; Caraças, 1992) Transpondo para as realidades nacionais essas demandas, a museologia e políticas socioculturais admitem que as



normas devem defender o relacionamento dos idosos como público diverso participante nos museus, percebe-se que este relacionamento está numa fase de aceitação entre a *institucionalização* e a *generalização* (CASTRO E BATEL, 2008; CASTRO, 2012) percebe-se que existem instituições governamentais que começam a vincular-se aos discursos acadêmicos, alguns já geradores de normatizações, começando a equacionar-se incentivos das instituições para a criação de abordagens através de mais aplicações museográficas e experimentações com os cidadãos com mais de 60 anos, visando um impacto positivo na vida de indivíduos e museus (ARAUJO, 2016).

As diretrizes e normatizações, referidas, determinam adaptações na prática, mesmo que de maneira mais lenta por conta de resistências, por se lidar com o estigma social, com impopularidade de ações ou prioridades diversas, o que origina uma defasagem temporal na aplicação prática e aceitação das normatizações ou políticas socioculturais.

A adaptação às normatizações não é linear, e nem tem ocorrência homogênea, porque envolve modelos de ação mais ativos ou passivos dependendo do papel da distribuição de recursos de todo o tipo (humanos, logísticos e financeiros), e da compreensão ao nível do senso comum da sua utilidade e possível utilização. Os modelos de ação para o cumprimento das normas mostram escolhas que fazem parte dos sistemas de representação revelando comportamentos que originam as mudanças sociais (JENSEN; WAGONER, 2009).

Todos, independentemente dos debates identitários e de representações, envelhecem num processo contínuo, em constante construção e adaptação a contextos históricos, sociais e culturais (tecnológicos), e não só a partir dos 60 anos cronológicos, mas ao longo de toda a vida, porém quando se atinge a velhice, categorização socialmente produzida (DEBERT, 1998) entra-se num grupo caracterizado por um crescimento demográfico em que a longevidade vai originar um crescimento do número de indivíduos que terão mais de 80 anos, e em que duas gerações de idosos na mesma família podem coexistir.

Torna-se iminente refletir as demandas do público e dos museus perante as mudanças sociodemográficas e situações de qualidade de vida das comunidades defende-se uma proposição conceitual que possa até justificar investimentos pela importância do retorno social e cultural, pensando a economia criativa e desenvolvimento local, mas também o bem estar dos indivíduos. Por isso, destaca-se a necessidade de conhecimento de três níveis de articulação para que a museografia considere este relacionamento na prática: a necessidade de se conhecer os idosos como público de museus (visitantes e não visitantes); explorar o contexto local das instituições museológicas e de possíveis



parcerias; e apontar diversas escolhas museográficas possíveis - na comunicação, salvaguarda, pesquisa e gestão - explorando mudanças atitudinais.

Defende-se que aprendizagens de diferentes modos de ver, pensar e agir são estratégias de adaptação e sucesso no envelhecimento, assim os museus podem ser lugares gerontopedagógicos (ROBERTSON, 2015), de aprendizagens contínuas incluídos nas pesquisas de gerontologia educacional (NERI, 2005; CACHIONI & NERI, 2008, DOMINGUES et Al., 2012). A interação que valoriza aprendizagens é fortemente estudada por Falk que tanto valoriza os modelos socioculturais, como os modelos contextuais na promoção da experiência museal, através de mediações sobre o que o visitante é, o que o visitante sabe, por que ele faz a visitação, o que ele vê ou faz na visitação e valoriza (2004, p.87), mas que holisticamente se relacionam. O autor destaca teoricamente esse acontecimento dentro da vida do visitante e o intento ou finalidade que essa visita tem dentro das motivações ou interesses. Qualitativamente podem original múltiplas categorias, mas também pode ser estudado quantitativamente de maneira transversal, o que influencia essa relação na experiência de livre escolha dentro de um todo que é a vida total do indivíduo, e não uma parte (FALK, 2004) promovendo uma relação de aprendizagem que é “um diálogo entre o indivíduo e o ambiente através do tempo” e sem esquecer que os humanos são criaturas sociais e culturais (FALK, STORKSDIECK, 2005, p.121).

Pensando o público em interação com a produção museográfica, é importante a sua avaliação da abordagem museológica em que participa, que pode ser inclusiva, como representar a exclusão de indivíduos, mesmo que exista um objetivo teórico conceitual integral³. Deste modo parece importante entender se as premissas museológicas se aproximam das estratégias museográficas por meio da observação do que efetivamente é feito e o seu propósito.

O público de idosos não é priorizado pelos museus comparado com outras tipologias de público, como o escolar, e abordagens comunicacionais específicas e intencionais são poucas no contexto brasileiro, salvo raras exceções ainda pioneiras dos setores de educação museal. A relação museográfica representa múltiplas possibilidades de modo a complementar o trabalho comunicacional e de salvaguarda com o patrimônio imaterial e material, pela bagagem de experiências que este grupo tem como consequência da experiência e história de vida, e que nenhum outro grupo re-

3 Conceito vinculado ao trabalho em museus, desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 e que alicerça mais tarde as reflexões da museologia social, “um museu deve levar em consideração a totalidade da sociedade na qual está inserido, para se colocar a seu serviço e se organizar em consequência, e fica claro para os museólogos conscientes que o seu lugar na sociedade e dos agentes sociais é o de buscar um conjunto de soluções” (VARINE, 2008, p. 15)



gistra, as opções museográficas podem utilizar a sua participação, por exemplo através da história oral ou inventários participativos, numa coleta de dados que alimente a documentação, pesquisa e que suporte a comunicação.

Os museus precisam perceber que estar ao serviço da sociedade depende do momento presente e em contextos interdisciplinares, político sociais, específicos é preciso assumir que as instituições museais são (e sempre foram) revestidas de um exercício político, no entanto a procura da defesa da cidadania e da possibilidade de se sentirem representados diversos grupos sociais originaram-se “novas formas de afetividade, respeito mútuo e indignação”, como é referido pelo MINOM, a museologia deve ter a

capacidade de escuta e que reconheça: - As diferenças de ritmos, atitudes, tempos, materialidades, territorialidades e linguagens que favoreçam os movimentos sociais; [...] o caráter dinâmico da memória e a importância de dialogar com o seu tempo; [...] perspectiva libertadora e do respeito pela dignidade humana (MINOM,2013).

Pode questionar-se o posicionamento social de grupos, como os idosos nos museus, pelas novas maneiras de musealizar, independentemente da tipologia de museus deverá conseguir-se nos processos museais abarcar as suas narrativas. Enfatiza-se a promoção de ações que tenham impacto político, psicossocial ou econômico na vida dos indivíduos ou grupos.

Ressalta-se o deslocamento do foco “do museu para o cotidiano das pessoas” (CURY, 2010, p.273). Como os indivíduos que se relacionam nos museus se posicionam de forma mais ou menos inovadora para alcançar esses fins. A pesquisadora Marília Xavier Cury explica que no processo curatorial o público interno e externo são elementos a serem avaliados.

A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica. Porque a pesquisa de recepção ocorre na relação do público com o patrimônio musealizado, o campo para a construção de experimentos empíricos de coleta e análise de dados é a museografia, campo autônomo e auxiliar como é a etnografia para a antropologia (2010, p.275).

A avaliação museográfica pode utilizar um multimétodo que privilegie tanto análise qualitativa como quantitativa de variáveis categóricas, a pesquisa de doutorado em desenvolvimento na Unicamp com a parceria de museus da Secretaria Estadual de Cultura SP e do SISEM SP e com o apoio do programa Observatório Itaú Cultural de Pesquisa em Economia da Cultura 2017, propõe desenvolver esta abordagem. Espera-se fornecer dados do perfil de visitação ou participação de atividades em museus em instituições por existir lacunas e como demanda do setor cultural, para o desenvolvimento sustentável de soluções criativas para museus e parceiros.



Estando ainda numa fase de captação de parceiros museológicos para aplicação da pesquisa, o estudo irá oferecer um retorno de dados confidenciais a cada instituição sobre o seu público 60+, que só posteriormente será compilada para uma análise que englobe uma visão mais geral, dos museus paulistas ou de uma extensão ao território que nos seja possível abordar.

Partindo de análises de proposições de museus ao nível internacional e nacional apuraram-se categorizações para se entender as relações estabelecidas com público idoso, e possibilitar a reflexão de multiplicação das ações museográficas inclusivas e participativas. A realização de estudos acadêmicos que tenham em consideração o posicionamento dos visitantes 60+ nos museus é praticamente inexistente no Brasil, salvo alguns estudos de opinião pontuais feitos pelas próprias instituições museológicas, assim, pretende-se com a análise de várias instituições subsidiar políticas que auxiliem a implementação prática de diretrizes socioculturais e museológicas de inclusão do público nos museus. A insuficiência de dados com este recorte sociodemográfico dentro dos estudos de público faz-se eminente propondo-se o enfoque nas características culturais, motivacionais, emocionais e sociodemográficas dos frequentadores de museus.

Começando por ouvir o público sobre a sua experiência museal pretende-se aproximar a prática da teoria, por meio da auto percepção do relacionamento do público às abordagens propostas atualmente pelos museus que podem ou não ter subjacentes a função social que se pode desempenhar, desafiando as instituições a um posicionamento de inovação social dentro da museologia, na procura de melhores respostas dos vários indivíduos em interação no museu. As instituições que independentemente da sua tipologia, tutela, ou temática que aderiram à pesquisa representam os museus em transição que permitem ressignificações (CURY, 2014), abertos a experimentações para lidar com novas realidades tendo em conta a longevidade e crescimento deste grupo no cenário brasileiro futuro.

As práticas investigativas de público e recepção justificam o retorno social do investimento feito na salvaguarda e comunicação da herança patrimonial, defendendo-se estes aspectos como tão, ou mais, importantes do que o número de visitantes e receitas de bilheteria (ARAÚJO, 2016).

A inclusão social e o pleno cumprimento da cidadania só poderá ser efetivado com os idosos “quando a sociedade puder oferecer-lhes novas formas e propostas de aprendizagem, que mobilizem seus interesses e ampliem suas possibilidades de desfrutar boa qualidade de vida” (SANTOS, LOPES e NERI, 2007, p.79).

Procuram-se mais valias para o idoso neste envolvimento com os museus, dentro do processo de envelhecimento heterogêneo e dinâmico, oportunidades para o envelhecimento ativo e participativo salientando-se nas proposições socioculturais a possibi-



lidade de legado cultural e desenvolvimento de conhecimentos. Porém o museu pode beneficiar-se numa relação em que os indivíduos trabalham a memória de forma única, através da sua história de vida, experiência e vivência atual.

No entanto, a implementação das diretrizes pensadas pela museologia possibilita mais pesquisa museográfica que abranja áreas de conhecimento interdisciplinares como a museologia e a gerontologia, e que possibilitem novas avaliações práticas fazendo-se diagnósticos, mas também justificando o desenvolvimento e investimentos. O sector museológico permite cruzar fronteiras das políticas de inclusão, educativas, assistenciais e sociais que focando no envelhecimento bem-sucedido podem estar abrangidas dentro de um chapéu maior que será o das políticas culturais trabalhando-se a interação da sociedade, território e património.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, O. Susana Costa e C., **Os idosos como público de museus**, Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, 2016.

BRASIL, Senado Federal. **Estatuto do Idoso**. Lei nº10.741. de 1º de outubro de 2003. Paulo Paim (Org.), Brasília: Subsecretaria de edições técnicas, 2003

CASTRO, Paula. Legal Innovation for Social Change: Exploring Change and Resistance to Different Types of Sustainability Laws. **Political Psychology**, Vol. 33, No. 1, 2012. [online] Disponível em: <doi: 10.1111/j.1467-9221.2011.00863.x> Acesso em: 13 mai 2015.

_____, BATEL, Susana. Social representation, change and resistance: On the difficulties of generalizing new norms. **Culture & Psychology**, 14, 477–499.2008 [online] Disponível em: <doi: 10.1177/1354067x08096512> Acesso em: 13 mai 2015.

CURY, Marília Xavier. Novas Perspectivas Para a Comunicação Museológica e o Desafios da Pesquisa de Recepção em Museus. In: I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO MUSEOLOGIA DOS PAISES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA, **Actas** 2009, Volume 1, Porto: ed. Universidade do Porto, 2010 Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8132.pdf>> Acesso em 05 mai.2015



_____. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico- uma perspectiva dentre muitas. **Museologia & Interdisciplinaridade** Vol.III, nº5, maio/junho de 2014 Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/263247901_Museologia_e_conhecimento_conhecimento_museolgico__Uma_perspectiva_dentre_muitas>. Acesso em 23 jul.2015

DEBERT, Guita G. . Pressupostos da reflexão antropológica sobre a velhice, **Antropologia e Velhice**. Textos Didáticos, nº19 IFCH Unicamp, Campinas: 1998. Disponível em: <www.mirelaberger.com.br/> Acesso em: 11 mar. 2013.

DOMINGUES, M.A.; OEDONEZ, T.N.; TORRES, M.J.; BARROS, T.C.de; LIMA-SILVA, T.B.; BATISTONI, S.S.T.; MELO, R.C.de; LOPES, A.; YASSUDA, M.S. e CACHIONI, M.. Rede de Suporte Social de Idosos do Programa Universidade Terceira Idade da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. **Revista Temática Kairós Gerontologia**, 15, 33-51. [online], São Paulo: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP, 2012.

FALK, John **The Director's Cut: Toward an Improved Understanding of Learning from Museums**, Wiley Interscience 2004.

_____. e STORKSDIECK, M. Museus e o aprendizado da ciência. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 12 (suplemento), p. 117-43, 2005.

IBGE. **Projeções e estimativas da população do Brasil e das Unidades da Federação, 2017**. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/>> Acesso: 31 ago 2017.

MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia, **Declaração Minom Rio 2013: XV Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia**, Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/files/declaracao-do-rio-minom.pdf>> Acesso em: 20 abr 2016.

NERI, Anita Liberalesso, **Palavras-chave em gerontologia** (2ª Edição). Campinas/SP: Editora Alínea, 2005.

ROBERTSON, Hamish L., (Org.) **The Caring Museum: New models of engagement with ageing**. Cambridge: Museum Etc, 2015.

SANTOS, Geraldine Alves dos, LOPES, Andreia e NERI, Anita Liberalesso. Escolaridade Raça e Etnia: elementos de exclusão social de idosos. NERI, A.L.(organizadora) **Idosos no Brasil: Vivências, Desafios e Expectativas na Terceira Idade**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Edições SESC, 2007.



UNESCO, **Recommendation Concerning the Protection and Promotion of museums and collections, their Diversity and their Role in Society** – Paris, 17 novembro 2015. PARIS: Unesco, 2016.

VARINE, Hugues de. **Museus e Desenvolvimento Social: Balanço Crítico**. BRUNO, M.C., NEVES, K.R. (Org.) **Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento**: propostas reflexões museológicas. Primeira parte, São Cristovão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.



ACESSIBILIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS: BREVE HISTÓRICO

*Patricia Silva Dorneles*¹

*Claudia Reinoso Araújo de Carvalho*²

*Vânia Mefano*³

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar a instituição da pauta da cidadania cultural das pessoas com deficiência junto à política nacional de cultura. Embora a pauta ainda seja frágil, observa-se que as poucas iniciativas até então implementadas através de ações, projetos, programas e políticas culturais acessíveis tem retirado da invisibilidade o direito cultural das pessoas com deficiência. Se propõe um breve esclarecimento sobre acessibilidade cultural e pessoas com deficiência, apresenta-se um histórico da inserção do direito cultural da pessoa com deficiência nas políticas culturais, a contribuição de diferentes atores do campo das políticas culturais e direitos culturais das pessoas com deficiência na inserção qualificada da temática da cultura na atual Lei Brasileira de Inclusão, bem como os desafios atuais da qualificação e fortalecimento da pauta junto as políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: acessibilidade, pessoas com deficiência, cidadania cultural, política cultural, inclusão

INTRODUÇÃO

A pauta da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência é recente junto às políticas, projetos, programas e ações culturais. Como um campo em construção, a acessibilidade cultural deve ser inicialmente compreendida como o direito de vivenciar experiências de fruição cultural com igualdade de oportunidades para diversos públicos, entre eles, pessoas com deficiência e mobilidade reduzida. Apesar da pauta da

1 Doutora em Geografia. Professora Adjunta III do Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ. Coordenadora do Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da UFRJ. Superintendente de Difusão Cultural do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ

2 Doutora em Saúde Pública. Professora Adjunta II do Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ. Vice Coordenadora do Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da UFRJ.

3 Mestre em Saúde Pública. Professora Assistente do Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ.



acessibilidade cultural parecer recente junto às políticas culturais, a legislação brasileira é abrangente na garantia dos direitos culturais da pessoa com deficiência. O tema está presente em diversos dispositivos constitucionais e legais⁴.

A legislação nacional se espelha em tratados internacionais, pois o movimento internacional tem grande papel no curso dos movimentos sociais de temas que não pertencem à agenda de governo. Trazem parâmetros de qualidade e possibilitam a ampliação da discussão (Mefano, 2015). No caso da cultura, os princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos -ONU-, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em outubro de 2005, ratificada pelo Congresso Nacional brasileiro e a Convenção Internacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência (2009) foram determinantes para as conquistas legais.

Não obstante os avanços na legislação, ainda se observa certa disparidade entre o que diz a lei e a prática bem como persistem os desafios atuais da qualificação e fortalecimento da pauta junto as políticas culturais. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é apresentar a instituição da pauta da cidadania cultural das pessoas com deficiência junto à política nacional de cultura. Busca-se discutir a questão da acessibilidade cultural e pessoas com deficiência, por meio de uma breve contextualização sobre deficiência, das políticas culturais e das iniciativas de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência e suas relações com a política nacional de cultura. Por fim, o artigo apresenta o Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural como um dispositivo técnico-político de implementação da pauta de acessibilidade cultural junto às políticas culturais, o fortalecimento da pauta junto a Lei Brasileira de Inclusão e os desafios da implementação da política de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência.

4 A saber: Art. 215 da Constituição da República Federativa do Brasil; no Decreto Federal nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999, que regulamenta a Lei Federal de nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, e que foi alterado pelo Decreto Federal nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004, que regulamenta as Leis Federais de nº 10.098 e 10.048; no Decreto Legislativo nº 186, de 10 de julho de 2008 e no Decreto Federal nº 6.949, de 25 de agosto de 2009, que ratificaram os princípios da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, assinada em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), e seu respectivo protocolo facultativo, de 06 de dezembro de 2006, sobretudo, os Artigos 1º a 9º, 11, 23 e, particularmente, o Art. 30º, que dispõe sobre a participação de pessoas com deficiência na vida cultural de suas comunidades em base de equiparação de oportunidades com as demais pessoas, solicitando aos Estados Partes tomar todas as medidas necessárias nesta direção, como a produção de materiais culturais em formatos acessíveis. O Art. 30, em sua alínea 2, expressa ainda a importância dos Estados Partes executarem “medidas apropriadas para que pessoas com deficiência tenham a oportunidade de desenvolver e utilizar seu potencial criativo, artístico e intelectual, não somente em benefício próprio, mas também para o enriquecimento da sociedade” e ao disposto no Decreto Federal nº 5.761/2006, que regulamenta a Lei Federal nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991; ao inciso III do artigo 10º do Decreto nº. 5.761/2006;



BREVE CONTEXTO DOS DIREITOS SOCIAIS DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

O quantitativo da população mundial em 2011 era de 7 bilhões de habitantes e destes, segundo o Relatório Mundial Sobre a Deficiência (2011) estima-se que aproximadamente 1 bilhão (1.071.000.000) de pessoas apresentavam deficiência moderada ou severa = 15,3% da população mundial e 203 milhões de pessoas com deficiência severa= 2,9%.

O *Washington Group on Disability Statistics -GW*, é um grupo no âmbito da Organização das Nações Unidas que se ocupa de elaborar proposta de padronização das estatísticas das pessoas com deficiência e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE é membro efetivo e ativo desde sua criação em 2001.

Segundo dados do IBGE, em 2010, cerca de 45.606.048 (23,91%) da população brasileira se dizia ter alguma deficiência. No entanto estes dados não são base para o planejamento de políticas públicas para pessoas com deficiência pois neles estão pessoas com perdas funcionais que não caracterizam deficiência. São os sujeitos alvo das políticas, os 15.750.969 habitantes, que correspondem a 8,27% da população brasileira e que apresentam deficiência de moderada à grave, de caráter permanente, mesmo fazendo uso de diferentes recursos de facilitação para promoção de interação e autonomia⁵.

Em todos os países, grupos vulneráveis, como mulheres, pessoas no limiar de pobreza extrema, e idosos apresentaram incidências superiores de deficiência. Para todos esses grupos a taxa é superior nos países em desenvolvimento. A prevalência da deficiência nos países de renda mais baixa entre pessoas com idades de 60 anos ou mais, por exemplo, foi de 43,4%, se comparada a 29,5% nos países com renda mais elevada (RELATÓRIO MUNDIAL SOBRE DEFICIÊNCIA -2011).

No Brasil, a análise dos dados do IBGE 2010 retratam uma estreita relação entre deficiência, pobreza e precárias condições de vida. Na população de 15 anos ou mais de idade com pelo menos uma deficiência investigada, verificou-se que: 61,10 % não tem instrução nenhuma ou possui o ensino fundamental incompleto, 14,20% tem fundamental completo e médio incompleto, 17,70% tem ensino médio completo e superior incompleto, 6,70% tem superior completo e 0,40% indeterminado.

Estudiosos da população com deficiência tem destacado a existência de um círculo vicioso entre a pobreza e a deficiência. As pessoas pobres têm maior risco de adquirir uma deficiência devido à falta de acesso à boa alimentação, aos serviços de saúde, saneamento, etc. A deficiência tem levado a barreiras à educação, ao emprego, e aos serviços públicos que poderiam contribuir a tirar as pessoas com deficiência da pobreza. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) e Organização das Nações

5 Dados por deficiência: 4,45 % deficiência visual, 1,02% deficiência auditiva, 2,33% deficiência motora, 1,3% deficiência mental-intelectual



Unidas (ONU), 87% das crianças com deficiência vivem nos países do Sul e somente 20-30% delas vão à escola. 400 milhões de pessoas com deficiência vivem nos países em vias de desenvolvimento.

Ao se debruçar sobre a relação deficiência e sociedade verifica-se os modelos paradigmáticos desenvolvidos na história da humanidade até então. O modelo de rejeição à pessoa com deficiência ocorreu da antiguidade até o século 19. Para os estudiosos, este modelo é considerado a etapa da exclusão. O modelo assistencialista se inicia a partir de 1910, é o tempo da institucionalização, considerando uma etapa da segregação. Nesta etapa, as pessoas com deficiência foram retiradas de suas casas e comunidades de origem e segregadas em instituições residenciais ou escolares, geralmente por instituições sustentada por ações assistencialistas e casas de caridade e ficavam mantidas em isolamento do resto da sociedade; fosse a título de proteção, tratamento ou processo educacional (Aranha 2001).

A partir dos anos 40, inicia-se o modelo médico da deficiência, é um período considerado como etapa da integração, onde surgem o atendimento nos serviços públicos e particulares de reabilitação física e profissional.

A Declaração dos Direitos Humanos em 1948 – ONU é um marco para se pensar os processos de desinstitucionalização. Alicerçados nos princípios da declaração, o movimento social das pessoas com deficiência se apoia na teoria da normalização e inicia seu processo de reivindicação e conquistas na implementação de programas comunitários que ofertassem atendimento as pessoas com deficiência. A teoria social da deficiência surge no Reino Unido e nos Estados Unidos entre os anos 60 e 70. É estruturante para a etapa da inclusão; conquistada pelo movimento de luta das próprias pessoas com deficiência. Um intelectual importante na constituição desta perspectiva foi o sociólogo e deficiente físico *Paul Hunt*, que baseado nos conceitos de estigma de Goffman, aponta a necessidade de se constituir um olhar sobre a deficiência a partir de uma perspectiva sociológica. Goffman (1982, p.11 e 12) aponta que “a sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias”. Assim, o estranho que se apresenta com atributos que o torna diferente dos outros é incluído em categorias que faz com que este diferente se torne menos desejável e seja desconsiderado como um sujeito comum. É esta desvantagem que, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes ele é também considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem” (GOFFMAN, 1982, p. 12).

A partir de artigos e pautas, Hunt fez grandes provocações na sociedade e os movimentos das pessoas com deficiência se fortalecem. Se fez necessário a constituição de um novo arcabouço teórico. Neste período as pessoas com deficiência, através de suas organizações movem as preocupações para o campo de “direitos”, em especial a



luta pela cidadania e seus protagonismos como sujeitos de sua própria história. A luta pela opressão por meio das barreiras se torna um fator central.

Os movimentos sociais das pessoas com deficiência tiveram uma grande influência na emergência sobre a interpretação sociológica da deficiência e foram denominados de *Disability Rights Movement*, criados a partir da década de 1970 em países da América Latina e da América do Norte, África e Europa. Em 1976 Hunt e seus pares criam a *Union of The Physically Impaired Against Segregation*. Diniz (2007) destaca que a UPIAS se tornou uma grande rede política que questionava o modelo médico da deficiência, deslocando assim a deficiência de uma questão individual para questão social. A opressão vivenciada pela questão da deficiência deveria ser de responsabilidade da sociedade e não mais do indivíduo. É a incapacidade da sociedade de prever e incorporar a diversidade (DINIZ 2007, p.15).

O modelo social caracteriza a deficiência como um fenômeno sociopolítica: as desvantagens não resultam da lesão, mas do cenário social e das incapacidades sociopolíticas de lidar com a deficiência. A resposta, nesse modelo não pode ser exclusivamente médica, demandando ações políticas e intervenção do Estado (LEÃO; LIMA 2011).

Além da UPIAS, outro movimento que teve importante atuação no que tange às questões relacionadas às pessoas com deficiência, foi o *Independent Living Movement* – ILM, nos Estados Unidos da América, também liderado por pessoas com deficiência. Os idealizadores desse movimento criaram em 1972 um espaço denominado *Center of Independent Lives* – CILs com o lema “Nada sobre nós, sem nós”. Esses centros passaram a ser implantados em vários países, inclusive no Brasil. Com uma proposta da oferta de serviços e sistemas de apoio que possibilitassem às pessoas com deficiência serem independentes e viverem como os demais, o ILM não somente prezava pela independência, mas também que esse público pudesse ter a possibilidade de escolher entre as diferentes opções da vida. Para tal, era necessário que essas pessoas conhecessem seus direitos, levando em consideração que, em muitos países, os direitos humanos básicos, muitas vezes eram negados a esse público, pelo acesso limitado aos serviços de saúde, educação, oportunidades de emprego, entre outros (RIBEIRO E SILVA S/D P.354)

O movimento internacional provoca novas transformações. O ano de 1981 torna-se o Ano Internacional da Deficiência. Em 1982, a Resolução no 37/1982, da Assembleia-Geral das Nações Unidas, institui o Programa de Ação Mundial para as Pessoas com Deficiência. No ano de 1999 realiza-se a Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência



(OEA). E em 2001, realiza-se a Assembleia Mundial da Saúde aprovou Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF).

O movimento internacional reverbera no Brasil, e o movimento político das pessoas com deficiência no país atua em prol do direito de sua cidadania e do protagonismo de suas próprias vidas, em igualdade de oportunidade com o restante da população e é a partir de 1979 que se constituem os movimentos das pessoas com deficiência de forma fortalecida em suas pautas.

O movimento nacional desempenhou um papel de importância na inclusão do Brasil na lista de signatários da Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU em 2008, que foi recepcionada com status de equivalente a emenda constitucional

ACESSIBILIDADE CULTURAL E PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

De acordo com Sarraf (2012) para se promover a inclusão de pessoas com deficiência nos espaços culturais é necessário garantir que todos aqueles que tenham o desejo de se beneficiar de tais equipamentos não sejam excluídos por conta de diferentes formas de locomoção, cognição e percepção. Desta forma, continuando o diálogo com a autora, a “acessibilidade nos espaços culturais pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediação, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção sejam envolvidos” (p.68).

O conceito de acessibilidade é um conceito em evolução. Nos documentos legais, como o art.8º do Decreto Federal 5.296/04, a acessibilidade tem sido definida, de forma geral, como a remoção de barreiras atitudinais, físicas, arquitetônicas, de comunicação e informação.

No art.9º da Convenção Internacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência (Nova York 2009), ratificada no Brasil em 2009 através do Decreto Federal 6.949, destaca-se a intenção de implementação de acessibilidade através de medidas de acesso nos serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural.

Nas políticas culturais, até a realização da Oficina de Políticas Públicas de Cultura para Pessoas com Deficiência, em 2008, pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural - SID, do Ministério da Cultura - MinC, a compreensão sobre acessibilidade cultural se limitava à uma perspectiva econômica. Assim, promover a acessibilidade cultural se resumia a ofertar por valores inferiores ou mesmo distribuir gratuitamente, ingressos de espetáculos artísticos, programas e apresentações de projetos vinculados a Lei Rouanet.



POLÍTICAS CULTURAIS E ACESSIBILIDADE CULTURAL PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA: BREVE HISTÓRICO JUNTO À POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA

Grande parte da demanda da sociedade civil em relação à pauta de uma política cultural para a produção estética e artísticas das pessoas com deficiência, incluindo a pauta da acessibilidade cultural junto ao MinC veio do grupo articulado do movimento Artes sem Barreiras. O “Arte sem Barreiras” reúne um grupo de artistas e profissionais com ou sem deficiência, das áreas das artes em geral, que nos anos 90, se constituiu com um trabalho articulado em rede nacional de forma voluntária com o objetivo de mapear iniciativas e produções artísticas para articular fomento, difusão e qualificação profissional dos grupos e indivíduos envolvidos com o direito cultural das pessoas com deficiência.

A rede inicialmente foi fomentada a partir da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE/RJ através de uma figura preciosa ao grupo, senhora Albertina Brasil. Albertina, funcionária de carreira da instituição, sensibilizada por experiências internacionais da associação *Very Special Arts* inicia um trabalho no Brasil, institui o Programa Arte sem Barreiras na FUNARTE/RJ em parceria com diferentes atores do campo da produção cultural e artística junto a pessoas com deficiência.

O programa teve pouco apoio do próprio MinC, mas é junto com as iniciativas do Ministério da Educação – MEC de promoção dos encontros nacionais de arte-educação, coordenados pela Ana Mae Barbosa, que o tema e as experiências encontraram um terreno acolhedor para difusão, articulação e mapeamento das iniciativas nacionais. Albertina, com outros colegas da FUNARTE/RJ e os atores da sociedade civil envolvidos na temática, constituem uma representação institucional, a organização de sociedade civil Arte sem Barreiras, e iniciam um trabalho com representações regionais a partir de indivíduos e de coletivos, instituições parceiras e por segmento artístico.

As representações regionais da associação serviram de base de mobilização e articulação local e nacional de diferentes intercâmbios deste trabalho em rede. Os grandes encontros dos Festivais Artes sem Barreiras eram também acolhidos nos encontros organizados pelo MEC. Como resultados da atuação deste grupo, entre tantos outros, observa-se a visibilidade da produção estética e artística da pessoa com deficiência, a rica troca de experiências e a qualidade do trabalho em rede, o fortalecimento do campo político da cidadania cultural das pessoas com deficiência, a construção da rede nacional Artes sem Barreiras e seus núcleos específicos de dança, teatro, artes visuais entre outros. O legado cultural e artístico para a diversidade da cultura brasileira, identificado na contribuição da produção estética e artística das pessoas com deficiência nas políticas culturais, se deve a este grupo e o seu trabalho.



A separação institucional da ONG Artes sem Barreiras com a FUNARTE/RJ ocorre nos anos 2000. Albertina falece. O grupo Arte sem Barreiras busca novos apoios para dar continuidade as suas ações. A gestão da FUNARTE/RJ do ano de 2006, atendendo as demandas do grupo e de outros militantes da pauta, realiza com o apoio da Caixa Econômica Federal o edital Além dos Limites que apoia iniciativas, indivíduos, promove debates, qualificação e circulação dos projetos artísticos premiados. No fim de 2007, a FUNARTE passa a política de cultura para pessoas com deficiência para SID, cujo secretário era o Sr. Sérgio Mamberti. Uma das razões da transferência da pauta para a SID é que esta secretaria iniciou uma política nacional de cultura dedicada as ações e expressões culturais e artísticas que se encontravam no grupo das pessoas com sofrimento psíquico e ou transtorno mental. A SID em parceria com a FIOCRUZ, realizou em 2007 a Oficina Nacional de Políticas Culturais para pessoas em sofrimento psíquico e vulnerabilidade social, chamada Loucos pela Diversidade. Em 2008, as duas instituições lançam o edital de premiação “Loucos pela Diversidade”, homenageou o autor do livro Bicho de Sete Cabeças – Austregésilo Carrano.

Em agosto de 2008, a SID em parceria com a Fiocruz organiza a Oficina Nacional de Políticas Públicas para Pessoas com Deficiência denominada “Nada sobre nós sem Nós”. O nome é sugerido pelos colaboradores e consultores do projeto e faz referência ao lema de luta do movimento internacional das pessoas com deficiência. A oficina tornou-se um marco importante na pauta da acessibilidade cultural para as pessoas com deficiência.

A oficina, realizada no mesmo ano que o Brasil se torna signatário da Convenção dos Direito das Pessoas com Deficiência, se torna um dos resultados dos compromissos do Ministério da Cultura - MinC à demanda latente da sociedade civil que atuava no campo da produção e difusão artística e cultural das pessoas com deficiência. A iniciativa de estruturar uma política para este segmento cultural refletia também o compromisso do MinC e do estado brasileiro junto a Convenção da Proteção e Promoção das Expressões da Diversidade Cultural, realizada em 2005 pela Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura -UNESCO, e da qual o Brasil se torna signatário no mesmo ano.

A oficina “Nada sobre nós sem nós” foi constituída por um trabalho participativo junto com 60 convidados colaboradores representantes da sociedade civil e instituições que tinham expertise na temática. A oficina foi realizada em três dias. No primeiro dia foi realizado um seminário provocativo que aqueceu as discussões para os grupos de trabalho – GT’s que ocorreram nos dois dias seguintes. O resultado dos GT’s de acessibilidade, difusão, fomento, patrimônio da produção estética, artística e cultural para pessoas com deficiência, estruturaram ações e diretrizes para a política nacional de cultura.



É importante destacar que temática de acessibilidade cultural aparece como uma nova demanda a ser pensada e incorporada nos GT's. No início há um questionamento entre os organizadores se o tema de acessibilidade cultural não deveria ser incorporado junto aos GT's de difusão, patrimônio e fomento de forma transversal. Decidiu-se que o tema de acessibilidade merecia um destaque pela sua importância e fragilidade de seu conhecimento. A inclusão do GT Acessibilidade fez a diferença desta oficina em relação às outras organizadas pela SID para construção de políticas públicas culturais.

No exercício das políticas públicas culturais observa-se pouco conhecimento sobre o tema da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência, reduzindo-o na perspectiva da acessibilidade física do espaço e não do produto ou objeto cultural. Um marco de inclusão da pauta da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência nas políticas culturais foi a Oficina Nacional de Políticas Culturais para pessoas com deficiência – “Nada Sobre nós sem nós”, realizada no ano de 2008 na cidade do Rio de Janeiro, promovida pela antiga Secretaria de Diversidade Cultural - SID do Ministério da Cultura e a Fundação Osvaldo Cruz – Fiocruz. Entre os objetivos da Oficina estavam o escutar, conhecer e sistematizar as experiências no campo da interface de políticas e produção estética, artística e cultural das/e para as pessoas com deficiência. Construir, a partir dos Grupos de Trabalho sobre o fomento, patrimônio, difusão e acessibilidade ações e diretrizes orientadoras para uma política pública cultural para pessoas com deficiência. Entre os resultados, destacam-se ampliação e fortalecimento do debate sobre o tema e o direito da cidadania cultural da pessoa com deficiência nas conferências municipais, estaduais e nacional de cultura. (DORNELES, CARVALHO E SILVA, 2017)

Somando as ações e diretrizes para uma política pública cultural para pessoas com deficiência, registra-se também na publicação dos resultados da Oficina Nada sobre nós sem nós, a nota técnica nº 001/ 2009. A nota técnica foi elaborada pelas funcionárias do MinC envolvidas com a política de acessibilidade no período, a partir das sugestões e resultados dos GT's. Entre as propostas da nota técnica, apresenta-se a incorporação da política de acessibilidade na Lei Rouanet, nos sites e editais do MinC de forma geral, a importância da implementação de uma política de livro acessível, a incorporação da acessibilidade nas produções culturais do órgão e o diálogo com os outros ministérios para ampliar a articulação interinstitucional para a implementação das políticas de fomento, difusão, patrimônio e acessibilidade junto as produções estéticas e artísticas das pessoas com deficiência. Entre os desafios, ficaram registrados no período: ampliar a compreensão do conceito de acessibilidade cultural para além da gratuidade e de valores acessíveis para espetáculos e outros produtos culturais financiados pela Lei Rouanet; e compreender e fomentar a aplicabilidade de acessibilidade cultural nas políticas e gestões públicas culturais, no que diz respeito ao direito de fruição estética, ampliando os formatos de acessibilidade dos diversos produtos culturais.



A partir da oficina realizada em 2008, registram novas iniciativas do MinC em relação a acessibilidade cultural. A saber: Em 2010 a Secretaria do Audiovisual, através da Programadora Brasil incluiu 30 filmes com audiodescrição que fazem parte dos kits distribuídos pelo programa; em 2011 o MinC lança edital Prêmio Arte e Cultura Inclusiva Albertina Brasil para 30 iniciativas culturais voltadas para o setor. Em 2012 o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM lança o Cadernos Museológicos 2 com o tema especial Acessibilidade a Museus.

Em 2013 a pauta da acessibilidade cultural tornou-se mais fortalecida. O MinC publicou a IN – Instrução Normativa da Lei Rouanet prevê medidas de acessibilidade cultural; em parceria com a UFRJ o MinC realiza a primeira turma do Curso de Especialização de Acessibilidade Cultural; ocorre a inclusão da rubrica de acessibilidade cultural nos editais dos Pontos de Cultura, de valor de 2% à 5% do total do projeto cultural do Ponto, e em 19 de setembro lança-se o Dia Nacional do Teatro Acessível Deputado Federal Jean Willys - Projeto de Lei 129/2013 em parceria com a Escola de Gente/ RJ. No mesmo ano ocorre a criação do Grupo de Trabalho Interministerial de Acessibilidade: GTI - SCDC/MinC e Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República SDH/ PR; e lança-se o edital projeto Acessibilidade em Bibliotecas Públicas, parceria MinC e a instituição Mais Diferença.

Em 2015, o Brasil aprovou o Tratado de Marraquexe na forma qualificada prevista no § 3º do artigo 5º da Constituição Federal, conforme o Projeto de Decreto Legislativo 347/2015 do Senado Federal (57/2015, na Câmara dos Deputados). Cabe aqui ainda destacar que a pauta da acessibilidade cultural é destacada no Plano Nacional de Cultura – PNC, através da meta 29, que nos desafia a atingir “100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência”.

O CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ACESSIBILIDADE CULTURAL COMO UM DISPOSITIVO TÉCNICO-POLÍTICO DE IMPLEMENTAÇÃO DA PAUTA DE ACESSIBILIDADE CULTURAL JUNTO ÀS POLÍTICAS CULTURAIS

O Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural desenvolvido pelo Departamento de Terapia Ocupacional da UFRJ em parceria com a Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC) do Ministério da Cultura é uma iniciativa pioneira no que diz respeito à formação na temática.

O Curso de Especialização tem sido um instrumento de fortalecimento da política cultural para pessoas com deficiência. Nas duas edições do projeto em parceria com o MinC, desenvolveu-se uma série de ações culturais como uma contrapartida dos



discentes ao investimento público oferecido pela formação gratuita. Desta forma, a cada edição é apresentada junto ao edital um compromisso de envolvimento com a pauta da acessibilidade cultural, onde se registra a ciência do candidato à formação na carta de intenção do mesmo. O aluno deve estar comprometido em ser multiplicador do tema e da formação antes, durante e após a capacitação oferecida pela pós-graduação.

Na primeira edição do curso, junto à realização do I Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural – ENAC realizou-se a Conferência Livre de Acessibilidade Cultural para pessoas com deficiência. As propostas apresentadas foram qualificadas pelos discentes da turma ao longo da formação finalizando um documento com 90 propostas para III Conferência Nacional de Cultura, sendo a Conferência Livre de Acessibilidade Cultural a que mais apresentou propostas para a Conferência Nacional. Além disso, se mobilizou os discentes para que defendessem as propostas nas conferências municipais e estaduais de cultura. Como resultado, chegamos a oito delegados estaduais e dois nacionais. Na conferência nacional junto a outros pares da luta pela acessibilidade cultural, aprovamos a proposta 3.18, como prioritária do eixo IV Direitos Humanos e Cultura. A proposta trata, entre outros, da garantia dos recursos para promover a acessibilidade em todos os equipamentos culturais, garantir a presença dos itens que contemplem os recursos de tecnologia assistiva e/ou ajudas técnicas nos editais de acesso aos mecanismos de fomento, além de promover a capacitação para a Plena Acessibilidade Cultural e Artística dos agentes culturais.

Na segunda edição do curso, a parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS na realização do Curso de extensão de 40h em formato de ensino a distância em Acessibilidade em Ambientes Culturais, possibilitou a capacitação de 420 interessados na temática. Os discentes da especialização anteriormente capacitados pela equipe da UFRGS tornaram-se multiplicadores de uma edição. Registraram-se 1.600 candidatos em três dias de inscrições. Este número expressa falta de formação no Brasil e o crescente interesse pelo tema.

O Curso tem possibilitado ao MinC que este órgão atenda o item 2.9 do Sistema Nacional de Cultura – SNC que aponta para a implementação de Política Nacional de Formação na área da Cultura. Ao instituir a Rede de Articulação, Fomento e Formação, que a iniciativa tem construído em parceria com a UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN e outros parceiros, observa-se que o curso se insere no 2.9.2 do Sistema Nacional de Cultura que pauta a Criação da Rede de Instituições de Formação na área da cultura, bem como no item 2.9.3. implementação de Programa de Formação na área da cultura.

Destaca-se a produção científica dos discentes. Atualmente 77 trabalhos de conclusão de curso disponíveis no site do mesmo tem colaborado para a produção acadêmica e de referência bibliográfica para área. A formação no Brasil é muito restrita,



não havendo outro curso de pós-graduação específico com o tema da acessibilidade cultural. As pesquisas dos discentes da especialização da UFRJ vêm fazendo a diferença e incluindo a temática nos poucos encontros, seminários e publicações sobre políticas culturais no país. A produção acadêmica, resultante até então da pós-graduação, pode ser categorizados em seis grandes grupos: a) Políticas Culturais- trabalhos que discutem a legislação pertinente ao campo da Cultura, bem como as metas do Plano Nacional de Cultura e o direito; b) Acessibilidade nos Pontos de Cultura - trabalhos cujo tema principal se refere aos Pontos de Cultura; c) Acessibilidade em equipamentos culturais- trabalhos que analisaram e discutiram a acessibilidade em museus, bibliotecas, espetáculos teatrais, feira literária e em um circuito cultural da cidade; d) Formação profissional- trabalhos que versaram sobre as experiências de acessibilidade no contexto de formação, por exemplo a oferta de disciplina específica de acessibilidade cultural, assim como a dificuldade de se acolher deficientes em instituições de ensino superior; e) Recursos de acessibilidade- trabalhos cujo tema central são os recursos de acessibilidade; f) Acessibilidade no contexto da deficiência – trabalhos que têm o contexto da deficiência como tema principal.

DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E DA ACESSIBILIDADE CULTURAL

A lei brasileira de inclusão aprovada no ano de 2016 apresenta conquistas importantes dos trabalhadores da área cultural que militam pela cidadania cultural das pessoas com deficiência. O capítulo VII “Do direito à cultura, ao desporto, ao turismo e ao lazer” se dedica a orientar o tratamento prioritário as pessoas com deficiência, a comunicação adequada, a promoção de acesso aos espaços culturais a criação de incentivos para a participação de atividades criativas a participação das pessoas com deficiência em concursos no campo das artes em geral.

A lei também aponta que cada órgão do poder público que atue com cultura deve criar uma coordenadoria ou gerência de integração das ações voltadas para pessoa com deficiência. Esta é uma demanda fundamental para implementar os recursos de mediação cultural nos ambientes culturais. A lei também apresenta porcentagens de recursos financeiros para desenvolvimento de projetos e programas, destina porcentagens de recursos para inclusão, apresenta formas de incentivo fiscal a pessoas físicas e jurídicas aos apoiadores de tais iniciativas. Ainda na abordagem percentual a lei versa sobre as reservas de lugares para pessoas com deficiência, bem como sobre a qualidade de suas acomodações.

É interessante que a lei acolhe as demandas dos artistas com deficiência, no artigo 81, orientando que coxias e camarins devem ser acessíveis as pessoas com deficiência.



Definições sobre orientações a respeito de sonorização, prazo de aplicabilidade das adaptações nos espaços públicos e privados, orientações sobre as formas de comunicação acessíveis também são apresentadas (BRASIL, 2016).

CONCLUSÕES

Conclui-se que, a pauta apesar de seu avanço, deve ser fortalecida. Os direitos dos deficientes, já garantidos na legislação, necessitam se converter em direitos efetivos, capazes de fato de garantir a acessibilidade e o acesso real dos mesmos à fruição cultural.

A Lei Brasileira de Inclusão é um reforço as conquistas da pauta da acessibilidade cultural. Embora a inclusão da rubrica de acessibilidade nos projetos da Lei Rouanet e nos editais de Pontos de Cultura representam um avanço concreto da implementação da política, elas por si só não bastam. É fundamental ampliar os recursos destinados a implementação da acessibilidade cultural. O pouco conhecimento dos gestores públicos sobre a demanda tem sido representado no baixo orçamento para tal; o que tem dificultado; para o realizador cumprir suas metas de acessibilidade com qualidade nos seus produtos culturais.

Outro desafio urgente é a aproximação dos trabalhadores e gestores culturais ao conhecimento da demanda de acessibilidade cultural, bem como aos serviços a ser contratados, a qualidade dos mesmos, e a aproximação com o público de pessoas com deficiência. Do mesmo modo, é hora também das pessoas com deficiência ampliarem sua visibilidade como público e plateia junto as atividades culturais acessíveis.

A formação e a ampliação do tema nos parecem ainda uma estratégia qualificada para vencermos os desafios da implementação da política de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. Desta forma, apostamos que devem ser inseridas disciplinas obrigatórias de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência nos cursos de produção cultural, de terapia ocupacional e licenciaturas e bacharelados artísticos. Torna-se cada vez mais importante que o futuro artista ou o professor de artes, aplique técnicas e metodologias de democratização cultural no seu produto ou conteúdo estético artístico.

Do mesmo modo, se torna importante a criação de cursos técnicos de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. Estes devem atuar como mediadores nos espaços culturais. A universidade pública brasileira deve incorporar o tema e auxiliar na construção desta política tão importante para a democratização cultural e para a promoção da cidadania cultural das pessoas com deficiência. O Ministério da Cultura, responsável pela implementação desta política, deve ser um dos grandes responsáveis no fomento desta capacitação junto à outros pares institucionais e da sociedade civil.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Maria Salete Fábio. Paradigmas da relação da sociedade com as pessoas com deficiência. Revista do Ministério Público do Trabalho, Brasília/DF, Ano XI, nº 21, p. 160-173. Março, 2001. Disponível em < <http://www.adiron.com.br/arquivos/paradigmas.pdf>>. Acesso em 05/09/2017.

BRASIL, LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. Dispõe sobre a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm >. Acesso em : 04 ago. 2015

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística -IBGE- 2010

DINIZ, D. O que é deficiência? Coleção Primeiros Passos. p. 324. Brasiliense. São Paulo, 2007.

DORNELES, P. S.; CARVALHO, C. R. A. de; SILVA, A. C. C.. O Curso de Pós-Graduação em Acessibilidade Cultural da UFRJ: Breve Estudo Sobre Seu Papel Na Construção De Uma Política De Formação, Perfil Dos Discentes E Suas Contribuições De Pesquisa E Ação Cultural Na Área. In: VIII Seminário Internacional Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, Rio de Janeiro. Anais VIII Seminário Internacional Políticas Culturais FCRB. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2017. v. 1. p. 1084-1094.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

LEÃO, Thiago Marques; LIMA, Isabel Maria Sampaio Oliveira . Direito sanitária e pessoa com deficiência: uma análise da rede de proteção normativa à saúde no Brasil em LIMA, Isabel Maria Sampaio Oliveira; PINTO, Isabela Cardoso de Matos; PEREIRA, Silvia de Oliveira. ORG.Políticas Públicas e Pessoa com Deficiência- Salvador: EDUFBA,2011

MEFANO, V. Política pública para a pessoa com deficiência: Brasil e experiência internacional. Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Rio de Janeiro, 2014

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência. Disponível em:<<http://www.un.org/disabilities/convention/conventionfull.shtml>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

OMS- Relatório Mundial Sobre a Deficiência -2011

RIBEIRO, L.; SILVA, R. Da mistificação à inclusão: influência dos modelos de compreensão de deficiência na educação especial. Revista Educação e Cultura Contemporânea, América do Norte, 1416 08 2017.

SARRAF, V. P. Comunicação dos Cinco Sentidos em Espaços Culturais. Cisc 20 anos, v. 1, p. 107-118, 2012.



O DIREITO DE ACESSO E A PROPOSTA DO VALE-CULTURA

*Camila Corrêa da Costa*¹

RESUMO: O direito de acesso à cultura emerge como fundamental a partir da introdução de conceitos vinculados à diversidade cultural, à democratização da cultura e à democracia cultural. Entende-se que a garantia do acesso é condição determinante para o processo de identificação do indivíduo, essencial para sua constituição como ser pleno e consciente. O Brasil é signatário de diversos tratados internacionais que buscam a proteção, a promoção e a garantia de tal direito. Pelas leis nacionais mais recentes, no entanto, esta garantia parece estar atrelada às possibilidades de consumo cultural e, desta forma, o aumento do poder aquisitivo do indivíduo é considerado fator essencial para se garantir a fruição dos bens culturais. Cabe indagar se isso seria suficiente para a garantia e a promoção do direito de acesso à cultura, tal como preconizado nos documentos internacionais.

PALAVRAS-CHAVES: Direitos culturais. Direito de acesso à cultura. Vale-Cultura.

Falar sobre direitos culturais é falar sobre direitos humanos. Sua fundamentação remonta à Declaração dos Direitos Humanos (DUDH), de 1948, em especial no seu artigo 27², sendo reafirmados em 1966 no Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (Pidesc), no seu artigo 15³.

Com base nesses dois dispositivos, ao longo dos anos, vários outros diplomas legais foram produzidos no âmbito internacional, formando um verdadeiro emaranhado legislativo que, via de regra, apenas tangenciava o tema. Poucos foram os documentos que abordaram os direitos culturais expressamente, nenhum que os tratasse de forma

1 Mestre pelo Programa de Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPFH/ UERJ). Diretora de Produção do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FCC/ UFRJ). E-mail: camilalccosta@gmail.com

2 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios; 2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.

3 Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de: a) Participar da vida cultural; b) Desfrutar do processo científico e suas aplicações; c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor.



exclusiva. Tamanho desprestígio levou alguns estudiosos a considerá-los os como “parentes pobres dos direitos humanos” (DE PEDRO, 2011).

Este quadro, porém, foi paulatinamente transformado na medida em que a cultura foi se impondo como um direito que diz respeito não só à produção de bens simbólicos, mas também como pilar de desenvolvimento humano e econômico. Segundo Donders (2005), esperava-se que a cultura funcionasse de fato como uma categoria separada dos direitos civis, políticos, econômicos e sociais. No entanto, num primeiro momento, na interpretação do art. 15 do Pidesc, usava-se uma noção estreita de cultura, que se restringiria aos produtos, como as artes e a literatura, símbolos de uma identidade nacional, os quais deveriam estar disponíveis para todos. No decorrer dos anos, a partir da reflexão sobre os conceitos de desenvolvimento cultural, do direito à manifestação da própria cultura e sobre o papel do Estado na promoção das identidades culturais, se passou a se interpretar a cultura de forma mais ampla, de modo a abranger a linguagem, a religião e todo o conjunto de saberes e fazeres inerentes a toda e qualquer comunidade (DONDEERS, 2005, pg. 130).

Os direitos culturais, como direitos humanos que são, visam proteger a dignidade da pessoa, especificamente a dimensão da identidade, que é seu objeto comum ou “substância comum” (MEYER-BISCH e BIDAULT, 2014). Assim como a cultura, o entendimento sobre o que é essa identidade também sofreu mudanças de interpretação. Inicialmente, sustentava-se a ideia de uma “identidade nacional”, traço característico de uma nação e, portanto, um elemento essencial na composição e força de um Estado. Segundo Hall (2000), no entanto, esse caráter rígido, imutável, de algo decorrente de tradições antiguíssimas, que deveriam ser perpetuadas pelas gerações, era fruto de um discurso construído para promover a coesão dentro de um Estado, formado essencialmente por populações heterogêneas.

Esse discurso, entretanto, se torna insustentável a partir do final do século XX, quando se inicia o processo de globalização mundial a partir do desenvolvimento estrondoso da tecnologia e de redes de informática, o que gerou, num primeiro momento, um movimento avassalador de uniformização cultural. A reação a ele veio através de frentes de resistência e de reafirmação de identidades, assim como das culturas minoritárias⁴, que acabam por colocar em xeque a ideia de uma única identidade nacional (HALL, 2002, p. 67; ARANGO, 2005, p. 112).

Diante deste cenário, a identidade não poderia mais ser entendida como um bem comum fixo, uma tradição imposta e imutável. Ao contrário, tratava-se de um processo

4 Segundo Donders (2005, p. 124), a luta pela identidade se intensifica em momentos históricos de grande tensão, quando uma cultura minoritária se sente ameaçada frente à outra dominante. Nestas ocasiões, os indivíduos tendem a se tornar mais conscientes e mais aguerridos em relação a seus traços culturais, àquilo que os define, buscando formas de proteção à sua identidade, ou ao seu direito à identidade.



individual, através do qual a pessoa se constrói com as referências culturais que lhe pareçam mais coerentes, dentro das comunidades nas quais se insere. Segundo Meyer-Bisch e Bidault (2014), melhor seria falar em “processo de identificação”, que não possui uma natureza rígida e não pode ser imposto. A identidade é dinâmica e representa o resultado do confronto entre o universal e o particular, entre a unidade e a diversidade, entre a pessoa e as comunidades, entre o passado e o futuro. Trata-se, na verdade, de:
um processo de escolha complexo e permanente que, tocando o mais profundo da intimidade da pessoa e de sua história, bem como aquela das comunidades a que a pessoa se refere, não é um ato trivial que consistiria em simplesmente escolher referências em um supermercado da cultura (MEYER-BISCH; BIDAULT, 2014, p. 48).

Para que este processo de identificação seja possível, é primordial que a pessoa tenha acesso às referências de seu ambiente cultural originário e também às de outras culturas, o que só será possível com a proteção e promoção da diversidade. Como consequência, no campo das políticas públicas, a diversidade cultural passa a ser um valor preponderante, devendo ser promovida e não mais ignorada ou mesmo reprimida. Além disso, cumpriria aos Estados garantir o acesso dos indivíduos aos repositórios simbólicos os mais diversos. Falava-se então do direito de acesso à cultura.

O DIREITO DE ACESSO À CULTURA

Segundo a pesquisadora Annamari Laaksonen (2011), o direito de acesso está intimamente atrelado ao de participação na vida cultural. Inicialmente, pelos documentos oficiais, tratava-se de reconhecer o direito de participar da vida cultural, conforme artigo 27 da DUDH e artigo 15 do Pidesc já mencionados.

Um dos primeiros documentos internacionais a abordar especificamente o direito de acesso à cultura teria sido a Recomendação sobre a Participação e Contribuição Popular na Vida Cultural, de 1976, documento da UNESCO sem força vinculativa (LAAKSONEN, 2011). Conforme seu artigo 5º, o acesso à vida cultural foi definido como:

as oportunidades concretas disponíveis a todos em particular por meio da criação de condições socioeconômicas apropriadas para a livre obtenção de informações, treinamento, conhecimento e compreensão e para usufruto dos valores culturais e da propriedade cultural (UNESCO, 1976).

A partir da década de 80, com base nos conceitos de desenvolvimento cultural, cidadania cultural, diversidade e capital cultural nos documentos oficiais, as políticas



elaboradas para a promoção dos direitos culturais começaram a ressaltar a importância de se garantir o acesso, e conseqüentemente, a participação na vida cultural. Para Laaksonen (2011), “o acesso é uma pré-condição para a participação, e a participação é indispensável para garantir o exercício dos direitos humanos” (LAAKSONEN, 2011), e portanto, para o exercício dos direitos culturais.

Mais recentemente, em 2009, o Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais⁵ (CDESC) lançou o Comentário Geral 21, que se concentrou na interpretação do artigo 15 do Pidesc. Nessa ocasião, foi afirmado que o direito de participar ou tomar parte da vida cultural é composto por três elementos que se relacionam entre si. São eles: a participação propriamente dita, o acesso à vida cultural e a contribuição para a vida cultural.

Assim, a participação na vida cultural deve ser entendida como:

o direito de toda pessoa (sozinha, em associação com outras ou como uma comunidade) de atuar livremente; a escolher sua própria identidade; a identificar-se ou não com uma ou várias comunidades, ou de mudar de ideia; a participar da vida política da sociedade; a exercer suas próprias práticas culturais e a expressar-se na língua de sua escolha. Toda pessoa tem igualmente direito a buscar, desenvolver e compartilhar com os outros seus conhecimentos e expressões culturais, assim como a atuar com criatividade e tomar parte nas atividades criativas (ONU, 2009).⁶

Seguindo, o CDESC definiu o acesso à vida cultural como:

O direito de toda pessoa (sozinha, em associação com outras ou como uma comunidade) a conhecer e compreender sua própria cultura e a dos outros, através da educação e da informação, e a receber educação e capacitação de qualidade com pleno respeito a sua identidade cultural. Toda pessoa tem também direito de conhecer formas de expressão e difusão por qualquer meio tecnológico de informação e comunicação; a seguir um estilo de vida associado ao uso de bens culturais e de recursos como a terra, a água, a biodiversidade, a linguagem ou instituições científicas e a beneficiar-se do patrimônio cultural e das criações de outros indivíduos e comunidades (ONU, 2009).⁷

5 O Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (CDESC) é o órgão que monitora a implementação do Pidesc pelos Estados parte, entre eles o Brasil. Por meio de seus Comentários Gerais, em que pesem não terem força vinculativa, o CDESC lança diretrizes de interpretação dos dispositivos do pacto. O Comentário Geral nº21 se concentrou no seu artigo 15, parágrafo 1º do Pidesc (DONNERS, 2011, pg. 83).

6 Tradução livre.

7 Tradução livre.



Por fim, a contribuição para a vida cultural deveria ser interpretada da seguinte forma:

O direito de toda pessoa contribuir para a criação das manifestações espirituais, materiais, intelectuais e emocionais da comunidade. Também lhe assiste o direito de participar do desenvolvimento da comunidade a que pertence, assim como da definição, formulação e aplicação de políticas e decisões que incidam sobre o exercício de seus direitos culturais (ONU, 2009).⁸

O direito de acesso é, portanto, apresentado como um aspecto do direito de participar da vida cultural. Em que pese ter uma ligação com a capacidade econômica do indivíduo, ele não se restringe a isso, uma vez que a garantia de acesso à cultura e à participação na vida cultural abrangem a possibilidade de o indivíduo se expressar na sua língua materna, a liberdade de exercer uma prática cultural “que seja vivida como expressão de pessoas e de comunidades” (MEYER-BISCH e BIDAULT, 2014), a oportunidade de conhecer outros saberes, inclusive os científicos, entre outros. Assim, falar em acesso à cultura vai além de se ampliar as possibilidades de fruir dos grandes cânones artísticos produzidos pelo humano ou de consumo dos bens culturais. Diz respeito à implementação de direitos para o exercício pleno da cidadania.

Longe de esgotar o tema, eis o quadro geral de como o direito de acesso à cultura surgiu no direito internacional. Considerando-se que o Brasil é signatário de diversos dos documentos oficiais aqui apresentados, cumpre averiguar como esses compromissos foram recepcionados pelo ordenamento jurídico brasileiro e de que forma o direito de acesso à cultura vem sendo assegurado no país.

DIREITOS CULTURAIS NO BRASIL

Segundo Cunha Filho (2000), os direitos culturais não são propriamente uma novidade no ordenamento jurídico brasileiro. Dispositivos legais que versassem sobre liberdades de expressão, de culto, de criação artística, de proteção ao patrimônio histórico, leis de proteção aos trabalhadores da área cultural, leis de incentivo fiscal à produção cultural, todas elas, ainda que não tenham mencionado expressamente as palavras “direitos culturais”, abordaram o assunto (CUNHA FILHO, 2000). Não obstante, há de se reconhecer que a Constituição Federal de 1988 – CRFB/88 – foi pioneira ao utilizar a expressão (CUNHA FILHO, 2000; D’ÁVILA *apud* VARELLA, 2012).

Temos, então, de acordo com o *caput* art. 215, que cabe ao Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultural nacional. No entanto, a Constituição se silencia quanto às formas pelas quais este dever deve ser

8 Tradução livre.



cumprido. Assim como no direito internacional, não existe no Brasil uma definição legal do que são os direitos culturais (SOUZA, 2012; VARELLA, 2014).

Cunha Filho (2011) afirma que a elaboração de um rol taxativo de quais direitos seriam culturais é uma tarefa inócua, tendo em vista a produção legislativa nacional, que cria, extingue e modifica direitos numa dinâmica intensa. Por outro lado, sob uma ótica científica, estabelecer uma lista fechada de direitos representaria uma forma arcaica de se enxergar a realidade: uma tentativa de reger a dinâmica da vida social com apenas dez mandamentos. Nas palavras deste autor,

Por relação exaustiva ou por categorias, conhecer os direitos culturais não é um fim, mas apenas um instrumento para viabilizar sua concretização. Nesse domínio, é conveniente lembrar que no Brasil é relativamente fácil reconhecer normativamente novos direitos; difícil mesmo é dar efetividade a eles, como aos antigos. (CUNHA FILHO, 2011, p. 124)

No que tange essa efetividade, a CRFB/88 indica alguns deveres do Estado. No entanto, pela análise das políticas públicas elaboradas para o cumprimento deste comando constitucional, é possível perceber como a sua interpretação se transformou, por vezes de maneira radical, ao longo dos anos sem que se tenha modificado uma única vírgula de seu texto original⁹.

De uma maneira geral, essas políticas parecem conjugar a garantia de tais direitos à ideia de aumento de recursos financeiros: fomento para a produção, fomento para modernizar a exibição, fomento para garantir a democratização da cultura, enfim, uma destinação vinculado de parcela do orçamento estatal que ajude a alcançar os objetivos almejados. Mas quais seriam esses objetivos? O que se entende pelo exercício pleno de tais direitos? Qual a diferença, se é que existe, entre o seu exercício de direitos culturais e ter garantido o acesso à cultura?

O ACESSO NAS POLÍTICAS CULTURAIS

Durante um longo tempo, as políticas públicas voltadas para o setor cultural tiveram como único instrumento as leis de incentivo. Criado inicialmente na Lei Sarney (lei nº7.505/86) e reativado no Programa Nacional de Apoio à Cultura, instituído pela lei nº8.313/91, mais comumente conhecida como lei Rouanet, o mecanismo de renúncia fiscal buscava estimular o investimento privado no setor a fim de incrementar a produção. Tratava-se de uma tentativa de inculcar no mercado brasileiro o hábito do mecenato, o que acabou acontecendo de uma certa forma.

9 A redação do art. 215 não foi alterada desde a promulgação da CRFB/88, em 5 de outubro de 1988, fato considerável tendo em vista as 99 emendas realizadas até dezembro de 2017.



O engajamento do empresariado foi estimulado numa campanha estatal sacralizada na cartilha “Cultura é um bom negócio” (BRASIL, 1995). Seguindo o caminho sugerido pelo próprio Governo Federal, as empresas adotaram os critérios de *marketing* cultural para guiar sua decisão acerca de quais projetos seriam ou não financiados, de modo que o negócio cultural se sobrepôs aos direitos culturais (MENDES, 2015).

Com o passar dos anos, a Lei Rouanet alavancou a produção cultural e conseguiu atrair para o setor investimentos vultosos. No entanto, do ponto de vista de políticas públicas, o uso sistemático desses incentivos acarretou problemas conceituais graves, sendo talvez o mais desconcertante a delegação ao setor privado da decisão de como e onde recursos públicos deveriam ser aplicados, representando uma verdadeira “privatização do poder decisório” (PORTO, 2007).

No que tange ao compromisso de democratização da cultura, a Lei Rouanet pode ser analisada sob dois enfoques: pela concessão dos recursos aos projetos e pelo acesso proporcionado à produção incentivada. Em ambos os aspectos, ela falhou. Os dados levantados ao longo dos anos demonstram que esta lei não logrou realizar uma distribuição mais equânime dos recursos disponibilizados, os quais ficaram concentrados na região sudeste, em especial nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CALABRE, 2009; PORTO, 2007; SALGADO et al., 2010). Neste aspecto, a lei reproduziu a desigualdade social do país.

Do ponto de vista do acesso aos bens produzidos junto ao público, as ações ficaram restritas a algumas práticas como a concessão ou venda de ingressos a preços populares, a distribuição de livros a bibliotecas e a entrada franca em exposições de artes, entre outras. Fora dessas opções, o acesso às produções e aos bens culturais incentivados, via de regra, obedecia aos padrões do mercado e, desta forma, permanecia restrito às camadas socioeconômicas mais abastadas (SALGADO et al., 2010). Diante disto, a ideia de ampliar o acesso por meio de um fomento ao consumo desses bens e serviços produzidos, em grande parte através dos incentivos fiscais, ganhou força.

A PROPOSTA DO VALE-CULTURA

A questão do acesso foi finalmente abordada de forma expressa e objetiva no Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído através da lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Segundo Varella (2014), a função primordial do PNC foi regulamentar o §3^o10 do art. 215 da CRFB/88, estabelecendo os objetivos, as prioridades, os meios e o tempo para a elaboração das políticas públicas voltadas ao desenvolvimento cultural. Nesse

10 Inserido na Constituição de 1988 através da Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005.



sentido, ele lança diretrizes para a integração das ações do poder público voltadas para a implementação dos direitos culturais até o ano de 2020. Segundo o autor,

Como garantia institucional – ou, como se denominou, “garantia cultural” – o Plano Nacional de Cultura, ao invés de estabelecer novos direitos culturais, já presentes na ordenação constitucional da cultura, exerce a função de instrumento assecuratório de efetivação dos direitos existentes. (VARELLA, 2014, p. 101)

No capítulo III do seu anexo de diretrizes, estratégias e ações, o acesso é reafirmado como “um direito constitucional e condição fundamental para o exercício pleno da cidadania e para a formação da subjetividade e dos valores sociais” (BRASIL, 2010). A fim de “ultrapassar o estado de carência e falta de contato com os bens simbólicos e conteúdos culturais”, afirmou-se que:

É necessário ampliar o horizonte do contato de nossa população com os bens simbólicos e os valores culturais do passado e do presente, diversificando as fontes de informação. Isso requer a qualificação dos ambientes e equipamentos culturais em patamares contemporâneos, aumento e diversificação da oferta de programações e exposições, atualização das fontes e canais de conexão com os produtos culturais e ampliação das opções de consumo cultural doméstico. (BRASIL, 2010, Lei nº 12.343).

Para a consecução desses objetivos, foram estabelecidas seis linhas de atuação, que ao todo somaram 56 propostas de ações. Entre estas, destacamos a de número 3.1.6, que propunha:

Implantar, em parceria com as empresas empregadoras, programas de acesso à cultura para o trabalhador brasileiro, que permitam a expansão do consumo e o estímulo à formalização do mercado de bens, serviços e conteúdos culturais. (BRASIL, 2010, Lei nº 12.343)

Nascia assim o Vale-Cultura, que acabou por integrar o rol das 53 metas iniciais que deveriam guiar a atuação do Ministério da Cultura ao longo de dez anos. Apresentado como um novo benefício para o trabalhador, o acesso à cultura foi equiparado a outros direitos sociais, como o direito à moradia, à saúde e aos direitos trabalhistas em geral. O objetivo proposto era alcançar 12 milhões de trabalhadores brasileiros até 2020 e, ao mesmo tempo, “fomentar a cadeia produtiva da cultura com investimentos que podem chegar a 7,2 bilhões de reais por ano” (BRASIL, 2012).



Finalmente, em 27 de dezembro de 2012, foi promulgado o Programa de Cultura do Trabalhador (PCT), através da Lei nº 12.761¹¹, que institui o Vale-Cultura. Nos termos de seu artigo 1º, o propósito do PCT era fornecer aos trabalhadores meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura. Seus objetivos, descritos no artigo 2º, seriam possibilitar o acesso e a fruição dos produtos e serviços culturais, estimular a visitação a estabelecimentos culturais e artísticos e incentivar o acesso a eventos e espetáculos culturais e artísticos.

O desenho proposto pelo programa se baseou em três atores principais: a empresa beneficiária, a empresa operadora e a empresa recebedora. A primeira delas, a beneficiária, tem grande importância na implementação do PCT, uma vez que é sua prerrogativa aderir ou não ao programa. Conforme salientado na cartilha oficial “A cultura emociona e transforma”¹², o Vale-Cultura não é uma bolsa oferecida pelo Governo Federal, mas sim um novo benefício trabalhista, tal qual o auxílio-alimentação ou o auxílio-transporte. Em outras palavras, é o próprio empregador quem arcará com as despesas inerentes a sua oferta.

Assim, como um estímulo para a adesão ao PCT, a empresa empregadora terá a possibilidade de abater as despesas realizadas na concessão do Vale-Cultura do imposto de renda devido até o limite de 1% (um por cento), desde que seja tributada com base no lucro real.¹³ O valor das despesas também poderá ser deduzido como despesa operacional para fins de apuração da base de cálculo da Contribuição Social sobre o Lucro Líquido – CSLL¹⁴. Além disso, este valor não assume uma natureza salarial, e portanto, não se soma à base de cálculo da contribuição previdenciária ou para o recolhimento do FGTS devido¹⁵.

Na outra ponta, encontra-se a empresa recebedora. É ela que vai oferecer o bem ou serviço cultural a ser consumido pelo trabalhador através do Vale-Cultura. Para tanto, é necessário efetuar a habilitação junto a uma ou mais empresa operadora (analisada

11 Esta lei foi regulamentada pelo Decreto nº 8.084, de 26 de agosto de 2013, e conta também com a complementação de regras através da Instrução Normativa nº 2, de 4 de setembro de 2013, expedida pelo Ministério da Cultura.

12 Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1399423/vale-cultura-cartilha-2017.pdf/073aa4a4-66f6-452b-aa56-384f6b60547e>. Acesso em: nov/ 2016.

13 É a base de cálculo do imposto sobre a renda apurada segundo registros contábeis e fiscais efetuados sistematicamente de acordo com as leis comerciais e fiscais. A apuração do lucro real é feita na parte A do Livro de Apuração do Lucro Real, mediante adições e exclusões ao lucro líquido do período de apuração (trimestral ou anual) do imposto e compensações de prejuízos fiscais autorizadas pela legislação do imposto de renda, de acordo com as determinações contidas na Instrução Normativa SRF nº 28, de 1978, e demais atos legais e infralegais posteriores. Disponível em: <http://www.receita.fazenda.gov.br/pessoajuridica/dipj/2000/orientacoes/lucroreal.htm#Conceito>. Acesso em: nov. 2016.

14 Art. 10, §3º da Lei nº 12.761/ 2012.

15 Art. 11, inc. I e II, da Lei nº 12.761/ 2012.



mais adiante). Isso será realizado com base no registro da atividade econômica exercida pela recebedora, nos termos da Classificação Nacional das Atividades Econômicas – CNAE¹⁶. Seus deveres se resumiriam a receber o Vale-Cultura como pagamento pelos bens e serviços culturais que oferecer e a pagar a taxa de administração contratada com a(s) operada(s).

Entre a beneficiária e a recebedora, está a empresa operadora. Para atuar dentro do PCT, ela deverá se cadastrar na Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC) do Ministério da Cultura e será a responsável pela confecção e comercialização do cartão magnético no qual o crédito do Vale-Cultura será disponibilizado para o trabalhador. Ao ser contratada pela empresa beneficiária, a operadora poderá cobrar uma taxa de administração que seja maior do que zero e de no máximo 6% (seis por cento) sobre o montante total movimentado¹⁷. Da mesma forma, para realizar o cadastro das empresas recebedoras, a operadora também poderá cobrar uma taxa nos mesmos limites legais.

Fora deste tripé de empresas, está o trabalhador, destinatário final de todo o PCT, também chamado de usuário. Uma vez que lhe seja concedido este benefício, ele receberá mensalmente o valor de R\$ 50,00 (cinquenta reais) que só poderá ser gasto com bens e serviços culturais. Entre as opções de uso estão ingressos para cinema, teatro, exposições de arte e shows, aquisição de livros, revistas, jornais, CDs e DVDs, pagamento de mensalidades de cursos de fotografia, de dança, de audiovisual, entre outros¹⁸. Como este valor é cumulativo e sem prazo de validade¹⁹, caso seja de seu interesse, o trabalhador poderá juntar os créditos para fazer compras de maior valor, como um instrumento musical, por exemplo.

Por fim, é preciso ressaltar que, nos termos do artigo 10 da Lei nº 12.761/12, a isenção fiscal apresentada como incentivo para a adesão ao PCT vigoraria até o ano-calendário de 2016. Segundo informação do site do MinC²⁰, em que pese a isenção fiscal estar suspensa, o PCT em si não teria previsão de término e seguiria em vigor indefinidamente.

Diante dessa formatação, cabe indagar: um benefício trabalhista, cuja concessão dependeria da decisão de um empregador, seria um instrumento hábil para se garantir a promoção do direito de acesso à cultura, tal como preconizado nos documentos internacionais? Ter mais disponibilidade financeira assegura o acesso às fontes (no plural!) da cultura nacional? Afinal, de que acesso estamos falando?

16 Art. 10 da Instrução Normativa nº 2/2013 do Ministério da Cultura.

17 Art. 4º da Instrução Normativa nº 2/2013 do Ministério da Cultura.

18 Anexo I, Instrução Normativa nº 2/2013 do Ministério da Cultura.

19 Art. 19, Decreto nº 8.084/2013

20 Até a conclusão deste trabalho, em agosto de 2017, a isenção não havia sido renovada, conforme noticiado no link: <http://www.cultura.gov.br/valecultura>. Acessado em 16/08/2017.



ENTÃO, O VALE-CULTURA GARANTE O DIREITO DE ACESSO À CULTURA?

Antes de tudo, é preciso reconhecer que o Vale-Cultura representa um novo paradigma nas políticas públicas brasileiras, uma vez que o aporte do dinheiro é feito diretamente na outra ponta da cadeia, ou seja, no momento de fruição, do consumo da produção, tenha esta sido incentivada ou não. Dar a possibilidade ao indivíduo de decidir onde e como realizar seu consumo representa um fortalecimento de sua cidadania cultural.

Por outro lado, na estrutura do Vale-Cultura, essa possibilidade de escolha é condicionada a diversos fatores. O primeiro deles é o pressuposto de ser um empregado no sentido estrito da palavra, ou seja, a pessoa deve estar dentro de uma relação formal de emprego. Trata-se de um requisito flutuante que pode, em tempos de crise, excluir parcela considerável da população economicamente ativa, além de restringir o benefício a uma única categoria de trabalhadores. Os autônomos, por exemplo, não se enquadram no público alvo.

Em segundo lugar, uma vez dentro de uma relação de trabalho formal, ainda há a necessidade de que o empregador faça sua adesão ao PCT. Cumpre lembrar que esta adesão é um ato voluntário da empresa, sem qualquer determinação legal que imponha a participação do empregado no processo decisório. Como se trata de um benefício trabalhista, sem caráter compulsório, a sugestão para a obtenção do benefício, apresentada no *site* oficial do programa²¹, é que ele seja objeto de negociação direta entre empregados e empregadores ou que seja inserido na pauta de discussão de um eventual dissídio coletivo.

Por fim, quando finalmente de posse do seu Vale-Cultura, o trabalhador poderá usufruir do crédito disponibilizado somente nos estabelecimentos credenciados pela bandeira da operadora do seu cartão magnético. Neste sentido, o acesso fica limitado às ofertas disponibilizadas pela operadora - o chamado “parque recebedor”. Em que pesem as diretrizes apresentadas na legislação, que indicam que o credenciamento das recebedoras seja feito tomando por base apenas o CNAE, não existe óbice para que as operadoras estabeleçam seus próprios critérios de credenciamento. Para evitar eventuais distorções e uma nova forma de controle enviesado do privado sobre as políticas públicas, tal como ocorrido no caso da Lei Rouanet, seria desejável que houvesse uma fiscalização constante do MinC, a fim de que fosse assegurada a maior diversidade possível de recebedoras, sob pena de descredenciamento da empresa operadora.

A garantia do acesso deve ser proporcionada na medida em que os óbices se apresentam e as disparidades no consumo cultural é um deles. No entendimento de Rubim, o consumo, em seu sentido mais amplo, é essencial para o fechamento do

21 Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/valecultura>>. Acesso em: nov. 2016.



sistema cultural²², posto que a cultura sem fruição não se realiza. Para este autor, “todos os indivíduos estão imersos em ambientes culturais ainda que em modalidades muito desiguais de acesso pleno aos seus estoques e fluxos” (RUBIM, 2007).

Mesmo não se restringindo o consumo cultural àquele realizado somente através da troca de dinheiro, “subordinado a uma lógica mercantil” (RUBIM, 2007), este consumo estaria sujeito às condições econômicas, sociais e educacionais, as quais poderiam, eventualmente, obstruir o acesso das pessoas a bens e serviços culturais.

O aumento do poder de consumo proporcionado pelo Vale-Cultura às classes menos favorecidas que, conseqüentemente, teriam menos acesso aos bens e serviços culturais é uma medida a ser celebrada. No entanto, é possível supor que ele sozinho não necessariamente implicará na ampla difusão das fontes da cultura nacional, tal como preconizado no artigo 215 da CRFB/88.

Neste sentido, o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira alertava para a seguinte questão:

a cultura não consiste apenas em produtos materiais para serem consumidos, e sim em atos sociais dos quais as pessoas participam. Ter direito à cultura é ter o direito de participar dessa socialização. (...) Não adianta aumentar o poder aquisitivo das pessoas sem desenvolver o seu poder inquisitivo – a sua curiosidade de inventar coisas novas ou redescobrir coisas antigas, a sua disposição de questionar, de perguntar, de contradizer, de produzir inovações (ALMEIDA et al., 2013, p. 571).

Para o desenvolvimento deste “poder inquisitivo” é primordial entender o acesso de forma mais ampla. Tal como apresentado e interpretado atualmente nos documentos internacionais, o direito de acesso é um dos aspectos do direito à participação na vida cultural e a participação também acontece pela produção.

Em outras palavras, não se trata apenas de garantir o acesso pela ampliação de consumo dos bens consagrados (por quem?) e criados por poucos (predestinados?). Trata-se também de ampliar as oportunidades de acesso aos meios de produção de modo a possibilitar a construção de novos bens simbólicos, os quais poderão, por sua vez, ser acessados, consumidos, assimilados ou não por outros indivíduos na constituição de

22 Dentro desse sistema cultural proposto por Rubim (2007), haveria ainda os seguintes momentos: 1) criação, invenção e inovação; 2) difusão, divulgação e transmissão; 3) circulação, intercâmbios, trocas, cooperação; 4) análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5) fruição, consumo e público; 6) conservação e preservação; e 7) organização, legislação, gestão e produção da cultura.



suas identidades. Trata-se, por fim, de se garantir, promover e proteger a diversidade das linguagens²³, dos saberes, dos fazeres, da diversidade cultural como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Maurício (org.). *Cultura pela palavra. Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003 – 2010*. Versal: Rio de Janeiro, 2013, 596 p.

ARANGO, Juan Luis Mejía. Comentários sobre os direitos culturais na América Latina. In: SERRA, Monica Allende (org.). *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p.105-121.

BARBOSA, Frederico; FREITAS FILHO, Roberto. *Texto para Discussão 2083*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Rio de Janeiro, 2015.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2009, 128 p.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília Jurídica: Brasília, 2000, 140 p.

DE PEDRO, Jesús Prietro. Direitos Culturais, o filho pródigo dos direitos humanos. In: *Revista do Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, jan./abr. 2011, n. 11, p. 43-49.

DONDERS, Yvonne. Para um direito à identidade cultural na legislação internacional dos direitos humanos. In: SERRA, Monica Allende (org.). *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. Editora Iluminuras: São Paulo, 2005, p. 123-142.

DONDERS, Yvonne. Cinderela encontra seu príncipe: a especialista independente no campo dos direitos culturais. In: *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo, SP: jan/abr. 2011, n. 11, p. 73-88.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Trad.: SILVA, Tomaz Tadeu da; COUTO, Guaracira Lopes. DP&A: Rio de Janeiro, 2002, 102 p.

23 O próprio PNC traz em seu anexo de metas várias ações através das quais o acesso deverá ser garantido pelo Estado. O Vale-Cultura era apenas uma dentre mais de cinquenta elencadas para esse propósito. Além dele, uma das iniciativas mais emblemáticas promovidas pelo governo federal que mais se aproximou de estimular a produção da cultura de modo a garantir a construção do discurso e preservar os modos de fazer e de pensar peculiares de pequenas comunidades foram os Pontos de Cultura.



LAAKSONEN, Annamari. O direito de ter acesso à cultura e dela participar como características fundamentais dos direitos culturais. *Revista do Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, jan./abr. 2011, n. 11, p. 49-60.

MEYER-BISCH, Patrice; BIDAULT, Mylène. Afirmar os direitos culturais – Comentários à Declaração de Friburgo. Editora Iluminuras: São Paulo, 2014, 157 p.

MENDES, Helen Miranda. O Palco de Collor: a precarização da política cultural no governo de Fernando Collor. Editora Multifoco:, 2015, 239 p.

PORTO, Marta. Cultura para Política Cultural. In: RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. EDUFBA: Salvador, 2007, p. 157-179.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In.: Nussbaumer, Gisele Marchiori (org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. EDUFBA: Salvador, 2007, p. 139-158.

SALGADO, Gabriel Melo et al. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: Rubim, Antonio A. C. (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. EDUFBA: Salvador, 2010, p. 87-110.

SOUZA, Allan Rocha de. Direitos Culturais no Brasil. Beco do Azougue: Rio de Janeiro, 2012, p. 194.

VARELLA, Guilherme. Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil. Azougue: Rio de Janeiro, 2014, p. 207.



VALE CULTURA: UMA POLÍTICA CULTURAL PARA INCLUSÃO DOS TRABALHADORES

*Judite Sanson de Bem*¹

*Moisés Waismann*²

*Margarete Panerai Araújo*³

RESUMO: A cultura prevista na Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, tornou-se complexa com suas dimensões simbólica, cidadã e econômica. As formas de criação, fruição, difusão, circulação e consumo através do Plano Nacional de Cultura (PNC) permitiram garantir aos indivíduos do país o acesso às fontes da cultura nacionais ou locais, entre estes o Vale Cultura. O objetivo desse artigo é destacar os indicadores do Vale Cultura que embasam o objetivo de difusão e acesso. Metodologicamente desenvolveu-se uma pesquisa do tipo descritiva com análises quanti-qualitativas. Os resultados permitem refletir sobre as desigualdades existentes entre os trabalhadores no que diz respeito ao acesso aos bens e serviços culturais nas diferentes unidades da Federação.

PALAVRAS-CHAVE: Plano Nacional de Cultura, Políticas Culturais, Vale Cultura

1. INTRODUÇÃO

A partir dos anos de 2000 há uma maior preocupação com as ações de políticas buscassem uma maior participação da sociedade na produção e, sobretudo, no consumo de bens culturais. Exemplo de Política de produção é a Lei Rouanet e a do Áudio visual

1 Doutora em História Íbero Americana PUCRS (2001); Professora e pesquisadora da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural vinculada ao Programa em Memória Social e Bens Culturais da Universidade LaSalle, UNILASALLE, Canoas, RS. E-mail: jsanson@terra.com.br

2 Doutor em Educação pela UNISINOS (2013). Professor e pesquisador da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural vinculado ao Programa em Memória Social e Bens Culturais da Universidade LaSalle, UNILASALLE, Canoas, RS. Coordenador do Observatório UNILASALLE; Trabalho, Gestão e Políticas Públicas). E-mail: moises.waismann@gmail.com

3 Pós Doutora em Administração Pública e de Empresas em Políticas e Estratégias pela FGV/ EBAPE/RJ (2013); e Pós Doutora em Comunicação Social, Cidadania e Região pelas Cátedras UNESCO e Gestão de Cidades na UESP (2010); Doutorado em Comunicação Social pela PUCRS (2004); Professora e pesquisadora da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural, vinculada ao Programa em Memória Social e Bens Culturais da Universidade LaSalle, UNILASALLE, Canoas, RS. E-mail: mpanerai@terra.com.br



enquanto do lado da demanda o Vale-Cultura, sendo uma parceria entre o Governo Federal e empresas à medida que os trabalhadores podem dispor de um cartão para comprar bens e serviços culturais. O benefício é concedido pelo empregador mediante um cartão magnético pré-pago com crédito de R\$ 50,00 mensais, cujo “[...] valor, que é cumulativo, pode ser consumido para comprar ingressos de teatro, cinema, museus, espetáculos, shows, circos, além de CDs, DVDs, livros, revistas e jornais, ou ainda para pagar mensalidades de cursos artístico-culturais. (MINC, 2017a)

Os efeitos, teoricamente, devem ser verificados sob três óticas: aumento da demanda destes bens e serviços, aumento da oferta e a descentralização destas demandas no território nacional. “De forma indireta, o Vale Cultura, ao incentivar a participação das pessoas na vida cultural, estimula o crescimento e a autonomia da economia da cultura no país, numa nova perspectiva de política cultural no Brasil.” (MINC, 2017a)

No entanto, os dados do Ministério Cultura (MINC), até 31 de dezembro de 2015, mostram uma realidade que não necessariamente vai ao encontro destas óticas acima. Assim, o objetivo deste artigo é explorar os dados disponíveis no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), acerca dos trabalhadores beneficiados.

Como política cultural, o Vale Cultura é um ato prático com o propósito de estimular, difundir e dar acesso à produção cultural, o qual pode ser realizado tanto por instituições de caráter público como privado, onde critérios e diretrizes definem o que, como e para quem fazer (BARBALHO, 2008).

O Vale cultura, como

[...] política cultural significa atuar na criação, circulação e fruição de bens simbólicos. Esta atuação implica reconhecer que esse sistema processual, que é a cultura, se organiza como um campo, o campo cultural, que possui valores, capital e poder específicos (BARBALHO, 2008, p.124).

No entendimento de Chauí (2006), as políticas culturais têm que promover a cidadania cultural, garantindo ao cidadão o direito à cultura, com programas que visem à sua formação escolar, à informação, à reflexão crítica, ao lazer e a solidariedade social. Desta forma, entende-se que o Vale Cultura além de objetivar a garantia de acesso aos bens culturais e a criação cultural é uma política de inclusão social.

De forma indireta, o Vale Cultura, ao incentivar a participação das pessoas na vida cultural, estimula o crescimento e a autonomia da economia da cultura no país, numa nova perspectiva de política cultural no Brasil (MINC, 2018).



O Vale Cultura também é um exemplo de parceria entre o Governo Federal e empresas, à medida que estas devem estar cadastradas para que os trabalhadores possam ter os benefícios do cartão magnético.

No entanto, os dados do MINC, até 31 de dezembro de 2015, demonstraram uma realidade que não necessariamente vai ao encontro destas 03 óticas acima. Assim, o objetivo deste artigo é descrever e analisar os dados disponíveis no SNIIC, acerca dos trabalhadores beneficiados e sua dispersão pelo território nacional em 2014 e 2015.

Esse trabalho está dividido na presente introdução, seguindo para a revisão de literatura acerca da categoria do estudo, a metodologia e a descrição dos dados pesquisados. Por fim as considerações, limitações e sugestões para futuras pesquisas.

2. BREVE HISTÓRICO SOBRE O PLANO NACIONAL DE CULTURA (PNC) E O PROGRAMA VALE CULTURA

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, garantiu aos indivíduos o acesso à cultura, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão (divulgação, distribuição) das manifestações culturais, segundo Lisboa Filho et al (2015). Neste sentido, o Art. 215 dispõe: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 2017c). Desta forma, a partir do final da década de 1980 os Estados brasileiros vêm organizando todo um aparato para propiciar aos cidadãos acessarem diferentes ofertas de bens culturais, como cinemas, teatros, espetáculos de dança, música entre outros.

Com o intuito de dar prosseguimento à institucionalização da cultura como direito e sua regulação, surgiu o Plano Nacional de Cultura. Previsto no Art. 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. O mesmo, de acordo com o MINC (2017c)

[...] é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. Seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil.

Assim, o Ministério da Cultura, incumbido de implementar a Política Nacional de Cultura e a proteção do patrimônio histórico e cultural, desenvolveu o Plano Nacional da Cultura (PNC), uma articulação em três dimensões – simbólica, cidadã e econômica.



A dimensão simbólica vai tratar dos programas e ações, da cultura que está em constante transformação, como expressão do povo – o idioma (e suas variações regionais), os costumes, a culinária, o modo de vestir, as crenças, as criações tecnológicas e arquitetônicas, além da linguagem do teatro, da música, das artes visuais, da dança, da literatura, do circo, etc. A dimensão cidadã considera a cultura como direito básico do cidadão, preocupando-se com a acessibilidade (possibilidade de acesso para qualquer indivíduo sem discriminação) de todos os brasileiros à leitura (produção de livros, leitura de obras regionais e locais), às artes cênicas, às artes audiovisuais e às artes plásticas (possibilidade de ida aos teatros, cinemas, shows e museus; oportunidade de levar o teatro, os show musicais, os filmes e as exposições às comunidades, ou também oferecer cursos na área). E a dimensão econômica se preocupa com o crescimento financeiro do setor, através de todos os envolvidos, buscando a inovação e expressão da criatividade para o desenvolvimento justo e sustentável dos indivíduos e das comunidades (LISBOA FILHO et al, 2015, p. 23-24).

Com vistas à universalização do acesso à cultura, por parte da sociedade, a Política Nacional de Cultura apresenta programas e ações tais como: Capacitação em Projetos Culturais; Cine Mais Cultura; Programa de Fomento; Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC); Sistema Nacional de Informação e Indicadores Culturais (SNIIC); Usinas Culturais e Ordem do Mérito Cultural; Cultura Digital; Educação e Cultura; Comunicação e Cultura; Cultura Viva; Pontos de Cultura; Direitos Autorais; Editais de Fomento a Produção Audiovisual Brasileira; Intercâmbio e Difusão Cultural; Mais Cultura; Núcleos de Produção Digital; Plano Nacional de Cultura (PNC); Praça dos Esportes e da Cultura (PAC 2).

A prática destes programas e seus produtos viabilizam-se mediante as leis de incentivo à cultura, oportunizando as pessoas físicas e jurídicas investirem em diferentes áreas e, simultaneamente, deduzirem parte do pagamento de seus impostos aos governos federal, estadual e municipal. Assim, os governos abdicam de parte da sua arrecadação anual em prol da aplicação destes recursos na cultura. Estes investimentos são viabilizados mediante a publicação de editais de patrocínio ou fomento cultural, tanto publicado pelo Ministério da Cultura, como por empresas como a Petrobras, o Banco do Brasil, a Caixa Econômica Federal, entre outros.

Internacionalmente, também existe oportunidades de pessoas ou empresas concorrerem a recursos para aplicação em cultura, vide oportunidades do Banco Mundial, UNESCO, Fundação Ford entre outros. Assim, o conjunto de regras as quais as empresas públicas, privadas e ONG's se submetem para patrocinar e fomentar a produção cultural são decorrentes das orientações do Plano Nacional de Cultura (PNC).



O PNC - Lei nº 12.343/2010, intenta orientar o poder público nas políticas públicas na área da cultura com objetivos, diretrizes, estratégias e metas de programas, projetos e ações. Mediante o Sistema Nacional de Cultura (SNC) o PNC faz a interface com as cidades e os estados. Ao integrar o SNC o estado e o município receberão recursos federais para o setor cultural e assistência técnica para a elaboração do seu plano de cultura previsto para 10 anos. Para tanto, os Estados ou municípios deverão constituir seu sistema de cultura mediante uma Secretaria de Cultura ou órgão equivalente, Conselho de Política Cultural, Conferência de Cultura, Plano de Cultura e Sistema de Financiamento à Cultura e criação de um Fundo de Cultura (LISBOA FILHO, 2015)

O PNC em vigor, com validade até dezembro de 2020, é composto por 36 estratégias, 274 ações e 53 metas a serem implementadas pelo MINC em parceria com os governos estaduais e municipais. No entanto, as maiores intervenções, ou fomento à cultura, provém do programa de fomento - Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) instituído pela Lei Rouanet (Lei 8.313/91) que, no sentido de angariar recursos às atividades artísticas e culturais, possibilita às pessoas físicas e jurídicas, por meio de doações e patrocínios, viabilizarem projetos culturais. O Fundo Nacional de Cultura (FNC) ou Incentivo Fiscal (LIC) também chamado de Mecenato ou renúncia fiscal, objetiva estimular o patrocínio da iniciativa privada ao setor cultural. Também foi instituído, o Programa de Cultura do Trabalhador, destinado a fornecer aos trabalhadores meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura.

Na esteira da busca por maior acesso à cultura, por parte da Política Nacional de Cultura, surgiu o Programa Vale Cultura, como um benefício de caráter pessoal e intransferível no âmbito do Programa de Cultura do Trabalhador. As empresas operadoras deverão estar cadastradas no Ministério da Cultura, possuindo Certificado de Inscrição no Programa de Cultura do Trabalhador. Conforme o Ministério da Cultura (2017c) o valor é cumulativo e permite adquirir ingressos de teatro, cinema, museus, espetáculos, shows, circos, além de CDs, DVDs, livros, revistas e jornais, ou ainda para pagar mensalidades de cursos artístico-culturais.

Tem direito de acesso ao Vale Cultura,

§ 2o Os trabalhadores que percebem mais de 5 (cinco) salários mínimos poderão ter descontados de sua remuneração, em percentuais entre 20% (vinte por cento) e 90% (noventa por cento) do valor do vale-cultura, de acordo com a respectiva faixa salarial, obedecido o disposto no parágrafo único do art. 7o e na forma que dispuser o regulamento. (BRASIL, 2017e)

De acordo com Vitoriano e Salvati (2010, p.5)



Pode-se dizer que o Vale Cultura é uma primeira política pública voltada para o consumo cultural, caracterizando uma política de inclusão social. A cultura e o consumo cultural estão literalmente articulados, mas ambos possuem significados diferenciados, sendo que a cultura é própria de cada sujeito, cada um possui uma cultura própria e o consumo cultural depende das condições socioeconômicas de cada indivíduo.

São consideradas, para efeito de concessão do vale cultura as seguintes áreas culturais: artes visuais, artes cênicas, audiovisual, literatura e humanidades, música e patrimônio cultural, mas o Poder Executivo poderá ampliar as áreas previstas em Lei.

Com o objetivo de analisar os dados de acesso ao Vale Cultura, pelo território nacional, a sessão seguinte faz uma interpretação destes.

3. METODOLOGIA E ANÁLISE DOS DADOS

O objetivo metodológico, segundo Lakatos e Marconi (1992, p.22) “[...] não é somente aumentar o conhecimento, mas o de aumentar as nossas possibilidades de continuar aumentando o conhecimento”. Nesse sentido, a pesquisa do tipo quantitativo-descritivo “[...] consiste em investigação empírica, cuja principal finalidade é o delineamento ou análise das características do fato ou fenômeno” (LAKATOS; MARCONI, 1992, p.76). Tendo um caráter de levantamento intencional, segundo Gil (2010), a investigação se caracterizou pela interrogação direta daqueles, cujo comportamento se desejou conhecer.

O universo da pesquisa está representado pelos dados do Vale Cultura no que se refere aos trabalhadores beneficiados e o universo de trabalhadores formais do país, obtidos do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e do Ministério do Trabalho e Emprego, para os anos de 2014 e 2015.

A partir da análise dos dados a tabela 1 e a figura 1 apresentam a distribuição de trabalhadores beneficiados pelo Vale Cultura comparada à distribuição do total de empregados no Brasil, por Região.

Tabela 1 – Quantidade de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura e quantidade total de trabalhadores no mercado formal de trabalho por região natural do Brasil nos anos de 2014 e 2015.

Região	Beneficiários Vale Cultura		Total	
	2014	2015	2014	2015
Norte	23.918	4.686	2.801.469	2.724.584



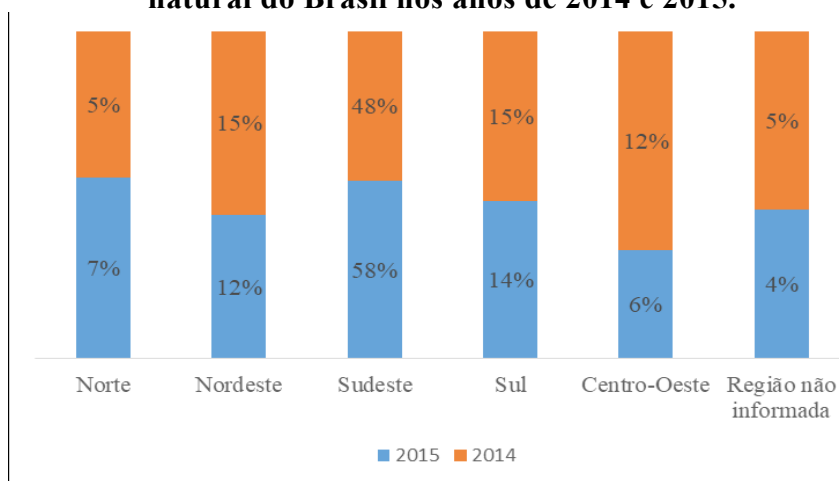
Nordeste	43.152	13.363	9.132.863	8.899.279
Sudeste	211.087	43.054	24.792.464	23.892.188
Sul	52.683	13.709	8.550.246	8.333.045
Centro-Oeste	21.199	10.369	4.294.468	4.211.711
Região não informada	14.926	4.311		
	366.965	89.492	49.571.510	48.060.807

Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

Primeiramente, a Região Sudeste apresenta a maior parte dos trabalhadores beneficiados pelo vale cultura, o que já demonstra uma distorção deste, seguindo a lógica da concentração do capital no país, pois é nesta região que estão as maiores empresas e/ou aglomerados industriais do país. Isto pode ser visto na figura 1, onde estão as proporções de trabalhadores beneficiados por região/total do número de trabalhadores formais do mercado no período em estudo.

Em segundo lugar, há um movimento cíclico entre a proporção de trabalhadores beneficiados: no ano de 2014 foram 366.965 enquanto em 2015 este valor se reduziu em quase 76%, ao passo que a redução do número total de trabalhadores, neste mesmo período, foi de 3,0%.

Figura 1 – Proporção de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura por região natural do Brasil nos anos de 2014 e 2015.



Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

A tabela 1 ainda aponta a proporção de trabalhadores formais nas regiões do Brasil. Enquanto, por exemplo, a Região Nordeste possuía 18% do número de trabalhadores



formais, em 2015, a proporção de trabalhadores com acesso ao vale cultura foi de 15% sobre o total.

A tabela 2 e a figura 2 retratam o número de trabalhadores beneficiados pelo vale cultura e a quantidade total de trabalhadores no mercado formal de trabalho. Tanto a tabela quanto a figura expõem uma realidade discriminatória ou concentradora: nos mesmos estados que concentram a maior produção nacional está o maior número de trabalhadores beneficiados pelo Vale Cultura em 2014 e 2015. Este fato corrobora para a desigualdade de acesso cultural e também para o aumento das desigualdades socioculturais. Diferentes fatores podem propiciar estas disparidades, como a legislação, o desconhecimento de seus benefícios ou outros. Mas o resultado final se traduz em desigualdades.

Tabela 2– Quantidade de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura e quantidade total de trabalhadores no mercado formal de trabalho por estado brasileiro nos anos de 2014 e 2015.

Estado	Beneficiários Vale Cultura		Total	
	2014	2015	2014	2015
Rondônia	1.245	363	374.101	358.661
Acre	486	168	133.161	136.011
Amazonas	2.467	756	642.920	611.161
Roraima	404	129	94.320	96.564
Pará	17.482	2.720	1.148.221	1.125.629
Amapá	509	149	132.833	121.913
Tocantins	1.325	401	275.913	274.645
Maranhão	7.587	1.236	738.826	722.866
Piauí	1.982	746	457.730	460.776
Ceará	5.314	1.674	1.552.447	1.542.759
Rio Grande do Norte	2.539	752	632.140	608.866
Paraíba	2.548	715	679.180	667.030
Pernambuco	7.004	2.921	1.768.543	1.670.335
Alagoas	1.815	638	514.391	509.275



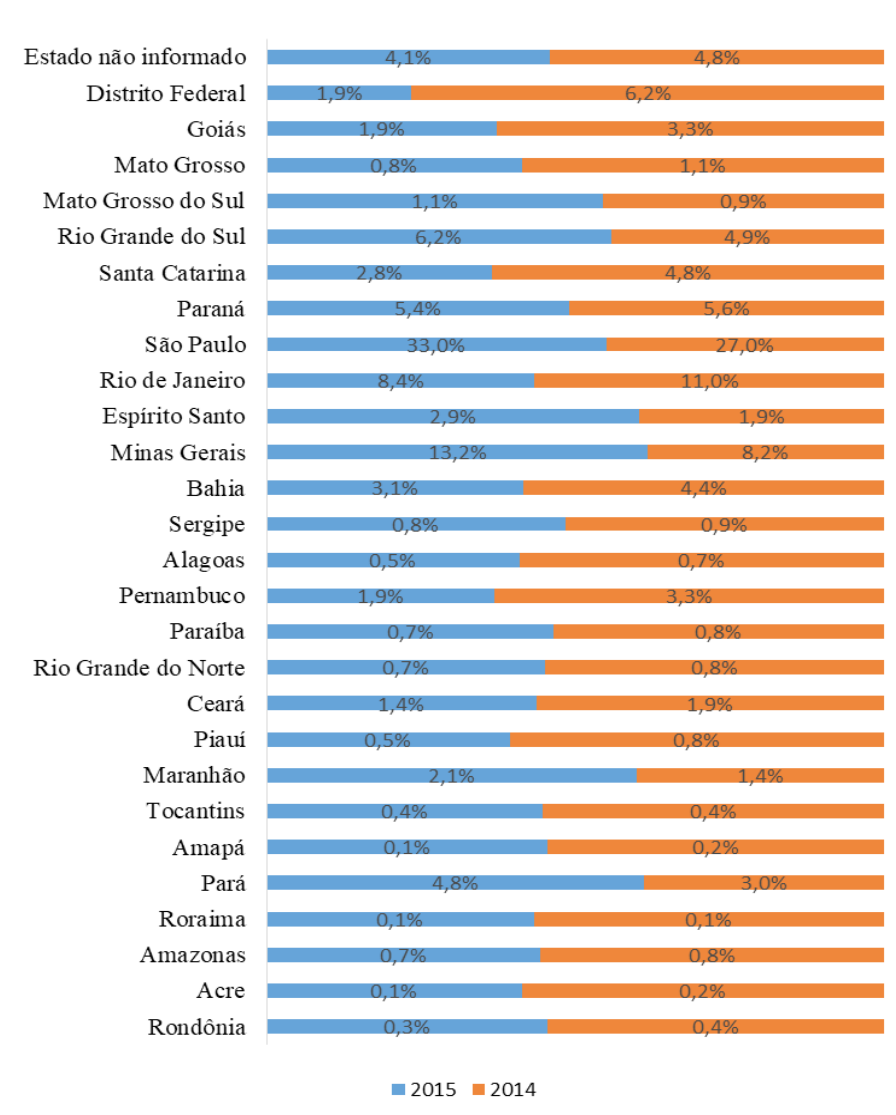
	Beneficiários Vale Cultura		Total	
Sergipe	2.932	765	417.023	404.968
Bahia	11.431	3.916	2.372.583	2.312.404
Minas Gerais	48.342	7.308	5.071.906	4.821.116
Espírito Santo	10.559	1.701	967.728	924.742
Rio de Janeiro	30.952	9.840	4.641.380	4.448.859
São Paulo	121.234	24.205	14.111.450	13.697.471
Paraná	19.656	4.979	3.167.134	3.113.204
Santa Catarina	10.137	4.308	2.273.933	2.214.292
Rio Grande do Sul	22.890	4.422	3.109.179	3.005.549
Mato Grosso do Sul	4.104	836	653.578	645.620
Mato Grosso	2.931	1.013	804.530	800.822
Goiás	7.139	2.931	1.514.532	1.501.397
Distrito Federal	7.025	5.589	1.321.828	1.263.872
Estado não informado	14.926	4.311		
Total Geral	366.965	89.492	49.571.510	48.060.807

Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

Quanto às proporções, por estado, estas podem ser resultado, também, do momento que se avizinhava ao país, ou seja, ao final de 2014 e em 2015 o país já apresentava sinais de crise em suas finanças e desajustes na condução dos negócios por parte de algumas empresas o que prejudicava o emprego e, conseqüentemente, a manutenção da política para com seus empregados.



Figura 2 – Proporção de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura por estado brasileiro nos anos de 2014 e 2015.

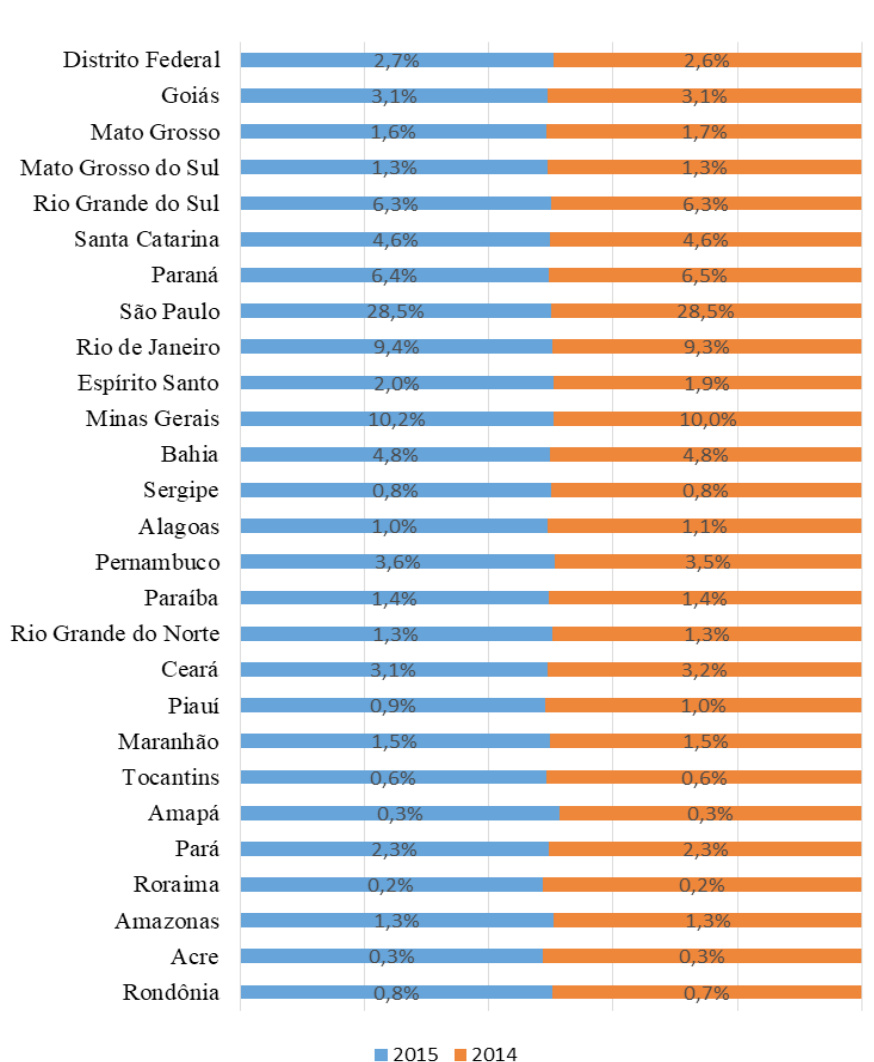


Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

Quanto à proporção dos trabalhadores formais no mercado de trabalho, por estados, nos anos de 2014 e 2015, a figura 3, mostra que São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, somavam mais de 52%. Este fato, por si só, já revela as análises anteriores.



Figura 3 – Proporção de trabalhadores no mercado formal de trabalho por região natural do Brasil nos anos de 2014 e 2015.



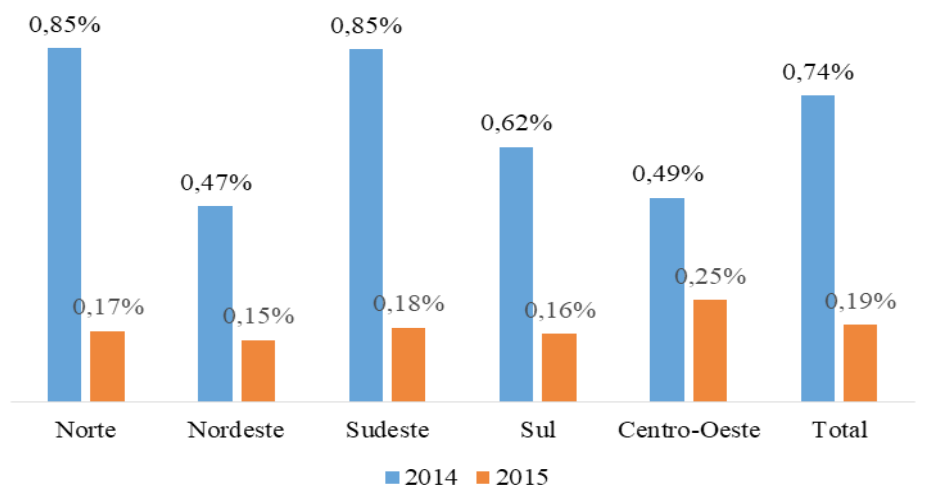
Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

A figura 4 é muito representativa dentre todas: a proporção do número de trabalhadores beneficiados em relação ao número de trabalhadores do mercado formal de trabalho. Em nenhuma das cinco regiões estudadas chega a 1,0%, mesmo na Região Sudeste, que somava 54% do PIB brasileiro, em 2015.⁴

4 IBGE – Contas Regionais.



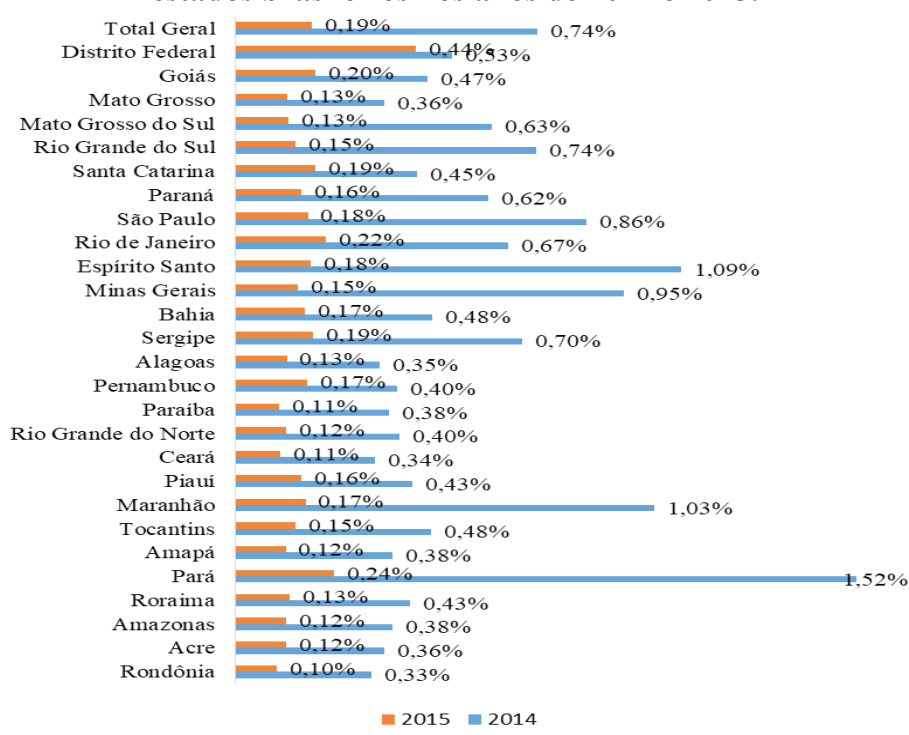
Figura 4 – Proporção da quantidade de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura em relação e quantidade total de trabalhadores no mercado formal de trabalho por região natural do Brasil nos anos de 2014 e 2015.



Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br

Isoladamente, somente Espírito Santo, Maranhão e Pará apresentam uma proporção maior que a unidade, em 2014, e nenhum estado em 2015 (figura 5). Os motivos podem ser alguns dos anteriormente enumerados.

Figura 5 – Proporção da quantidade de trabalhadores beneficiários pelo vale cultura em relação e quantidade total de trabalhadores no mercado formal de trabalho por estados brasileiros nos anos de 2014 e 2015.



Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em <http://dados.gov.br/dataset/agregados-do-vale-cultura> e www.mte.gov.br



Outra peculiaridade é o consumo de produtos culturais instituídos pela Lei – produtos de massa, ao passo que os bens/serviços mais próximos à realidade de algumas localidades, como artesanato, festas e outros estão excluídos da lei e do acesso popular. A isto também se soma que o valor de R\$ 50,00 estipulado em dezembro de 2012 deveria ser de R\$ 68,78 em janeiro de 2018, mantida a correção pelo IPCA no período. Porque este fato é relevante? Porque a análise do consumo parte da renda disponível e do gosto e preferência, mas no caso do Vale Cultura, o interesse é capitaneado pelas empresas.

É importante ressaltar que o cartão Vale Cultura não é eficaz no caso das pessoas não terem acesso ao consumo cultural que sejam próximos da sua realidade, ou seja, é necessário levar o cinema, a biblioteca, a livraria, o teatro, a música, as artes, entre outras culturas, até o bairro, a cidade, as ruas onde o trabalhador assalariado vive (VITORIANO; SALVATI, 2010, p.7) .

Finalmente, como política pública a “[...] quase a totalidade delas – especialmente as que tenham cunho econômico (geração de trabalho e renda) – dependem do espaço da empresa para a promoção da inclusão social. ” (BENEDITO; MENEZES, 2013, p. 59)

No Vale-Cultura o pagamento é feito ao trabalhador pela empresa que, por sua vez, realizará compensação tributária com a União. Caso a empresa não perceba vantagem tributária ela não fará adesão ao Programa. Outra constatação, junto ao MINC, em eventos que discutem a temática é a reclamação periódica “[...] sobre as bandeiras adotadas pelas empresas para administrar o Vale Cultura[...]”. Estas, além de serem reduzidas, em algumas regiões podem inexistir: “[...] ou as opções de estabelecimentos que aceitam a bandeira são pouquíssimas ou inexistem [...]”, esta sensação provoca um conflito, pois há o benefício assegurado por Lei, de um lado, e problemas de operacionalização na prática de outro. (MINC, 2018). Estes podem ser alguns fatores que contribuem para o reduzido número de trabalhadores beneficiados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto pretendeu realizar breves considerações sobre a legislação na área cultural que desencadearam no plano nacional de cultura e, por sua vez, no Vale Cultura, um dos únicos manifestos que objetivam claramente o aumento da demanda de bens e serviços culturais por parte dos trabalhadores formais. A principal reflexão é que ao mesmo tempo em que as leis de incentivo fiscal disponibilizam verbas para o financiamento de um grande número de projetos culturais (lado da oferta) elas apresentam problemas do lado da demanda de bens e serviços culturais, quando da ótica de acesso dos trabalhadores.

A sistemática de demanda de bens culturais pelos trabalhadores permanecerá apresentando disparidades, entre as diferentes regiões do país, se para sua execução as



empresas públicas, privadas ou ONG's considerem como vantagem apenas a isenção fiscal. O vale cultura deve ser visto, além de uma política cultural ou de inclusão social, como uma forma de geração de renda, emprego ou de produtividade. Ela representa uma mão dupla aos cofres públicos: ao mesmo tempo em que há isenção de recursos para os cofres públicos federais, o consumo pode ampliar a arrecadação através de impostos municipais ou estaduais.

Além disso, o texto não objetivou responder a totalidade dos questionamentos nem os problemas decorrentes das desigualdades de acesso entre os trabalhadores beneficiados, mas percebeu-se que a mesma sistemática que envolve a desigual distribuição de trabalhadores formais envolve a análise da política do vale cultura em si. Estas desigualdades não se solucionam no curto prazo.

Os autores sugerem, como futuras pesquisas, análises entre os diferentes bens consumidos, dados disponíveis no SNIIC e a escolaridade dos trabalhadores, pois um dos dois fatores primordiais no consumo é a escolaridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. *Textos nômades: política, cultura e mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BENEDITO, Alessandra; Menezes, Daniel F. N. Políticas públicas de inclusão social: o papel das empresas. *Revista Ética e Filosofia Política* – Nº 16 – Volume 1 – junho de 201. Disponível em: http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/08/16_1_benedito.pdf. Acesso em 18 de dezembro de 2017.

BRASIL. **Constituição** (1988). Disponível em: <<http://www.tse.jus.br/legislacao/codigo-eleitoral/constituicao-federal/constituicao-da-republica-federativa-do-brasil>>. Acesso em: 21 dez. 2017a.

BRASIL. **Lei Nº 8.685**. 1993. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8685-20-julho-1993-349838-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Disponível em: https://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/con1988_04.10.2017/art_215_.asp. Acesso em: 10 dezembro 2017c.



BRASIL. **Fundo Nacional da Cultura – FNC**. (1986). Disponível em: <<http://vix.sebraees.com.br/arquivos/fnc.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2017d.

BRASIL. **Lei nº 12.761, de 27 de dezembro de 2012**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12761.htm. Acesso em 26 de outubro de 2017e.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

FREIRE, A. **Fomento à Cultura**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 5ªed. São Paulo: Atlas, 2010.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LISBOA FILHO, F. F. et al. **Birô de empreendedorismo cultural: gestão e produção cultural** Santa Maria: Santa Maria: UFSM; Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, 2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2017a.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Institucional**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/institucional>. Acesso em: 21 dez. 2017b.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc>. Acesso em 16 de dezembro de 2017c

MINISTÉRIO DA CULTURA (MINC/SNIIC). **Indicadores do Vale Cultura**. Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/indicadores/indicadores-do-vale-cultura>. Acesso em: 05 de janeiro de 2018.

MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO (MTE). **Relação Anual de Informações Sociais**. <<http://portal.mte.gov.br/portal-pdet/>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.



VITORIANO, Lenilce; SALVATI, Marilena Lemes M. **Breve análise da política pública do Vale Cultura como inserção social**. II Simpósio Nacional de Educação. Cascavel, Outubro 2010. Disponível em: <http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisimposioeducacao/anais/trabalhos/133.pdf>. Acesso em: dezembro de 2017.





Mesa XIV

**Conjuntura, política,
plano e sistema**

POLÍTICA CULTURAL EM TEMPO DE CRISE: O MINISTÉRIO DA CULTURA NO GOVERNO TEMER

*Alexandre Barbalho*¹

RESUMO: O presente artigo se insere no esforço mais amplo de análise da crise da política cultural brasileira que se inicia desde a gestão Ana de Hollanda no Ministério da Cultura. No recorte proposto para este trabalho, se investiga o desdobramento desse fenômeno no governo Temer, na gestão do ministro Sergio Sá Leitão. Como aporte teórico-metodológico, recorre-se aos conceitos de campo e Estado em Pierre Bourdieu. Como conclusão, constata-se a conformação da política cultural à política de reforma neoliberal em curso no atual governo.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural; Crise; Neoliberalismo

1. INTRODUÇÃO

O governo Temer, diante da crise política generalizada, procura estruturar-se, entre outros meios, pela implementação de uma pauta reformista de viés liberal, em vez de criar condições para um papel mais ativo do Estado. Trata-se, portanto, de outro projeto político que se contrapõe àquele vigente nos governos Lula e Dilma pautado pelo neodesenvolvimentismo com participação estatal.

Outro recurso do atual governo para demarcar seu projeto em relação ao imediatamente anterior é o da não valorização e conseqüente enfraquecimento das instâncias participativas de políticas públicas. É sintomático que no “III Encontro Internacional Participação, Democracia e Políticas Públicas”, realizado em meados de 2017 na Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, se debatesse questões relativas aos desafios à participação na conjuntura do pós-impedimento, bem como os limites que o momento político impunha às instituições participativas e os efeitos desses constrangimentos.

O embate entre os dois projetos políticos diferenciados (governos petistas e governo Temer) e sua relação com a cultura, tema deste artigo, remete à discussão de

1 Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC. E-mail: alexandrealmeidabarbalho@gmail.com.



Evelina Dagnino em relação às três dimensões principais de uma “nova cidadania” que emerge após o Regime Militar. A primeira destas dimensões é a sua ligação concreta com os movimentos sociais e suas lutas por direitos coletivos. A segunda, a experiência e a prática de tais movimentos na construção da democracia e, ao mesmo tempo, de sua ampliação e aprofundamento. Por fim, o nexos constitutivo entre a cultura e a política ao reivindicar determinadas características da sociedade contemporânea, como o papel da subjetividade e a conseqüente emergência de novos sujeitos e direitos sociais. Ampliando o espaço do político, a terceira dimensão da nova cidadania estrategicamente “reconhece e enfatiza o caráter intrínseco e constitutivo da transformação cultural para a construção democrática” (DAGNINO, 1994, p. 104).

No entanto, o fortalecimento do projeto liberal ao longo dos anos 1990 favoreceu ao estabelecimento daquilo que Dagnino (2005) denomina de “confluência perversa” entre dois projetos políticos: o democrático e aquele defendido pelo neoliberalismo. O primeiro investe na ampliação da democracia com a constituição de novos espaços públicos e a participação da sociedade civil na definição, execução e controle das políticas públicas. O segundo defende o Estado mínimo, não apenas no setor produtivo, mas inclusive na promoção de direitos coletivos, nas responsabilidades sociais e na transparência de suas ações. Apesar dos meios e dos fins de ambos os projetos serem distintos e até antagônicos, o projeto neoliberal escamoteia seu ideário ao apropriar-se e re-significar alguns ideais democráticos, mais especificamente as noções de sociedade civil, de participação e de cidadania. Este contexto impregna inclusive as políticas culturais e o desafio que se coloca à sua elaboração é justamente o de confrontar os dois projetos políticos, deixando claro suas distinções, diferenças e conflitos. A exposição do conflito demonstra exatamente o que está em jogo: “uma disputa político-cultural entre distintos desenhos de sociedade e os respectivos setores sociais neles empenhados (DAGNINO, 2005, p. 61).

Contudo, em artigo recente, Dagnino (2016) observa como o neodesenvolvimentismo, implementado pelos governos Lula e Dilma, e avaliado como “alternativa poderosa” ao projeto neoliberal, não conseguiu romper com a lógica centralizadora própria ao Estado forte e protagonista do “velho desenvolvimentismo”, o que limitou as experiências participativas nestes governos. Isto resultou em mudanças na própria concepção de participação, que perdeu o sentido de “compartilhamento de poder” e assumiu o formato mais consultivo e dialógico, aproximando-se dos procedimentos neoliberais. Nesse contexto é que se situa o projeto do governo Temer, elaborado inicialmente no “manifesto” “Uma ponte para o futuro” de outubro de 2015 e depois mais sistematizado no documento “A travessia social”, já em 2016, ambos produzidos e publicizados pela fundação Ulysses Guimarães do PMDB. Nestes documentos, vale salientar, a cultura e as políticas culturais não são contempladas em momento algum – o



que, longe de significar o resguardo da área das políticas liberais e reformistas, sinaliza o desconhecimento ou o não reconhecimento de seu papel estratégico para o país.

Contudo, esse processo não se dá sem resistência por parte de partidos e políticos da oposição, bem como por amplos setores da sociedade civil. O caso da cultura é emblemático da atual polarização e da disputa de projetos políticos distintos, pois remonta ainda ao primeiro governo Dilma, com a gestão de Ana de Hollanda no Ministério da Cultura (MinC), e atinge seu ponto mais crítico quando o “governo interino” de Temer decide extinguir o MinC. Em ambos os momentos, com distintos valores em disputa, ocorre uma forte reação do campo cultural que se encontra politizado pelo processo participativo implantado e fomentado pelo Ministério desde a gestão de Gilberto Gil (2003-2008) a partir de parâmetros estabelecidos pelos governos Lula, que tinham na participação popular um de seus valores fundantes (MARTINS, 2003), ainda que, como vimos acima, sofrendo mudanças no seu significado.

Por politização, me refiro ao fortalecimento de valores próprios ao campo político (representação, participação, deliberação, produção ideológica etc.) no campo cultural e que passam a guiar as disposições e tomadas de posição de seus agentes. Certamente, não se trata de momento único na história do país, como revela, por exemplo, a forte ligação entre política e cultura nos anos 1960. Contudo, o que diferencia o momento em análise é que se trata de uma politização do campo cultural em estreita conexão com a atuação da política federal de cultura, em seu desdobramento nos âmbitos estadual e municipal, em um período democrático. Este é o elemento novo: a conjunção de democracia e de presença do Estado na cultura por meio de políticas públicas, conjunção esta ausente nos governos anteriores (Collor/Itamar e Fernando Henrique Cardoso), posto que abdicaram, em grande parte, do papel do governo na condução de tais políticas, delegando-as para o jogo do mercado, via leis de incentivo (CASTELLO, 2002; MENDES, 2015).

Não é o caso aqui, por falta de espaço, de identificar e desenvolver todo o conjunto de políticas implementadas pelo MinC nos governos Lula e Dilma, mas faz-se necessário pontuar aquelas que mais favoreceram ao que estou denominando de politização que são exatamente as que visaram a institucionalização das políticas culturais. Assim, a realização de três Conferências Nacionais de Cultura (CNC), da elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), a implantação do Sistema Nacional de Cultural (SNC), a instalação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e o Programa Cultura Viva ocupam uma posição central na constituição de uma nova doxa para o campo cultural. Isso porque as CNCs, o PNC, o SNC e o CNPC exigiram, para se efetivar, a participação de milhares de agentes em todos as regiões e estados e em grande parte dos municípios brasileiros. Já o Programa Cultura Viva, por meio de suas ações, em especial a dos Pontos de Cultura, implica na associação colaborativa do poder público



com os movimentos e instituições culturais existentes na sociedade (SOTO et al, 2010; REIS, 2010; LACERDA et al, 2010).

Esse processo crescente de envolvimento de agentes, não apenas do campo cultural, mas também de outros campos, bem como de diversos setores da sociedade historicamente excluídos dos processos decisórios - e em especial na cultura, que, ao contrário de outros setores mais bem estabelecidos no âmbito das políticas públicas, como a saúde e a educação, não dispunha até então de conferências, câmaras setoriais, conselhos deliberativos, entre outros instrumentos de democracia direta e/ou deliberativa -, na definição das políticas públicas levou-os a se tornarem também agentes político-culturais.

Partindo do pressuposto de que o momento de crise é privilegiado para análise do campo cultural brasileiro, o que se propõe nesse artigo é investigar o desdobramento desse fenômeno no governo Temer. A primeira hipótese é que diante de um campo politizado o presidente acaba por não ceder o MinC a acordos políticos e encontra no atual ministro, Sérgio Sá Leitão, um agente que procura articular as pautas do campo cultural, com a agenda reformista do governo. A segunda hipótese, relacionada à primeira, é a de que esta articulação não provoca uma mudança radical na agenda cultural, mas o fortalecimento da dimensão econômica da cultura por ser mais adequada à lógica reformista-liberal vigente no atual governo.

2. NA CULTURA, A CRISE VEM DE ANTES: A GESTÃO ANA DE HOLLANDA

Como já foi dito, os governos Lula imprimiram um novo patamar nas relações entre o governo federal e a cultura, ampliando e, principalmente, transformando a atuação do MinC, sob a gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira (2008-2010). Este projeto se revela, por exemplo, na reestruturação do Ministério e do Conselho Nacional de Cultura, na realização das conferências nacionais, estaduais e municipais de cultura, na elaboração do Plano Nacional e na implantação do Sistema Nacional de Cultura, entre outros programas e ações que visam superar a descontinuidade das políticas culturais, transformando-as, minimamente, em políticas de Estado (BARBALHO; RUBIM, 2015; RUBIM, 2010; 2011).

Contudo, o primeiro governo Dilma (2011-2014), ainda que representando uma continuidade do projeto político capitaneado pelo PT, trouxe mudanças significativas no que se refere às políticas culturais. Não cedendo à pressão de vários setores, inclusive de seu próprio partido, pela permanência de Juca Ferreira no Ministério, a presidenta nomeou, em janeiro de 2011, a artista Ana de Hollanda como ministra da Cultura. Reconfigurando a composição das forças políticas no interior do MinC, propondo novas pautas, dando continuidade a programas anteriores e enfraquecendo ou mesmo



extinguindo outros, Hollanda provocou um forte movimento de oposição, inclusive interna, à sua gestão que terminou por afastá-la do cargo em setembro de 2012.

O que se observa entre 2011 e 2012 é um acúmulo de mobilizações e confrontos (MCADAM; TARROW; TILLY, 2009) no e em torno do MinC, relativos a interesses distintos e que se estendem para além do campo cultural, envolvendo outros agentes e reverberando fortemente na mídia nacional e nas redes sociais. Em outras palavras, a gestão Ana de Hollanda configurou-se como uma situação-limite que resultou em rupturas. É, em geral, o nível da relação entre governo e sociedade o elemento determinante da crise do primeiro, o que resulta da sua falta de representatividade e de sua legitimidade, posto que é rejeitado por fortes setores sociais; e da ineficácia em responder a esse contexto de perda, levando ao imobilismo (PASQUINO, 2000). A ministra gerou um déficit de representatividade e legitimidade, ao contrário do que ocorreu nas gestões anteriores, e não teve a capacidade de dar respostas eficazes, gerando uma insatisfação que se generalizou, configurando-se, portanto, como uma “crise governamental”, um vez que, restrita a um setor, foi sentida em outros subcampos do Estado.

Em outras palavras, ainda que detentora de meta-capital e do poder de nomeação, a ministra não soube avaliar o que estava em jogo e as disputas internas ao Estado e ao campo cultural e suas relações daí decorrentes. Dessa forma, não pôde exercer o papel de mediadora dos dissensos. Pelo contrário, suas jogadas só fizeram acirrar os conflitos e as mobilizações de oposição, muitas vezes tornando adversários certos agentes que, em um primeiro momento, não possuíam tal posição (BARBALHO, 2017a).

3. O ACIRRAMENTO DA CRISE: O GOVERNO INTERINO E A CULTURA

Quatro anos depois, ocorre a crise provocada com a extinção e a recriação do MinC pelo governo interino de Michel Temer – crise esta inserida naquela mais ampla que engloba todo o campo político brasileiro, pelo menos desde o início do segundo governo Dilma (MELO, 2016). De acordo com hipótese desenvolvida em outro artigo (BARBALHO, 2017b), o presidente interino recuou da decisão de extinguir o Ministério por conta do fortalecimento do campo cultural, com a maior presença das políticas federais a partir da gestão Gil, acompanhado de sua politização – fenômeno exposto na parte introdutória desse texto. Temer acabou cedendo aos diversos movimentos e mobilizações e anunciou, por meio do ministro da Educação Mendonça Filho, pasta que iria absorver o setor cultural, a recriação do MinC. De acordo com o depoimento do ministro, tratou-se de um “gesto do presidente Temer no sentido de serenar os ânimos”,



uma vez que o Ministério teria sido recriado por seu “caráter emblemático” e pelas reações contrárias à sua extinção².

Acontece que, ao contrário do que era esperado pelo governo interino, o retorno do MinC e a nomeação de Marcelo Calero provocaram o acirramento das posições dos agentes. Entre os grupos que ocupavam os prédios públicos nas capitais brasileiras, a medida não influenciou na ocupação, pois o motivo também era se opor e resistir ao governo avaliado como ilegítimo. Essa foi uma posição generalizada nas ocupações. Além disso, as primeiras indicações do ministro foram recebidas com críticas.

Entre os artistas mais consagrados, ou entre as instituições que lhe representavam, porém, não havia a mesma unidade em torno da pauta “Fora Temer”. Enquanto alguns negavam a legitimidade do governo interino³, outros sinalizavam que, uma vez recriado o MinC, era hora de negociar com o novo Ministro. Para estes, independente de ser oposição ou não ao governo, o contexto era de retomada das políticas culturais. Um dos argumentos principais utilizados em defesa do diálogo era o papel econômico da cultura e a necessidade de funcionamento dos instrumentos públicos voltados à sua promoção.

O movimento agora autodenominado “Ocupa MinC” (em clara referência ao Occupy) reagiu de forma contrária aos artistas e, principalmente, entidades que retomaram os canais de ligação com o Ministério, lançando nota onde afirmava sua posição de resistência e qualificava a iniciativa de “oportunista e corporativista”⁴. A análise de Francisco Bosco, ex-presidente da Funarte na gestão Dilma, é elucidativa do grupo alinhado em torno do “Ocupa MinC”: “Há um esforço por parte desses produtores e artistas que estão legitimando o [ministro da Cultura] Calero de isolar a cultura do resto da sociedade brasileira”. Os setores que passaram a apoiar Calero, segundo Bosco, não se importariam com um “ministério de orientação liberal porque vão saber fazer pressão e ganhar os dividendos. Não é à toa que são, também, os que são contra a reforma da lei Rouanet” – *italico meu*⁵.

2 “Temer decide recriar Ministério da Cultura, anuncia Mendonça Filho”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773764-temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncia-mendonca-filho.shtml>. Acesso em 23.jun.2016; “Temer recua e decide recriar o Ministério da Cultura, com Marcelo Calero”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/temer-recua-decide-recriar-ministerio-da-cultura-com-marcelo-calero-19351863>. Acesso em 29.jun.2016.

3 “Marieta Severo, Patrícia Pillar e artistas do Ocupa MinC prometem manter atos contra Temer”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/marieta-severo-patricia-pillar-artistas-do-ocupa-minc-prometem-manter-atos-contra-temer-19360319#ixzz4CzZ6eNp3>. Acessado em 29.jun.2016.

4 “Restituição do MinC e diálogo com novo ministro dividem classe artística”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1774682-restituicao-do-ministerio-da-cultura-divide-classe-artistica.shtml>. Acesso em 23.jun.2016

5 “Gestor da Funarte se nega a dialogar com novo ministro da Cultura”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773939-gestor-da-funarte-se-negou-a-dialogar-com-novo-ministro-da-cultura.shtml>. Acesso em 23.jun.2016



O momento de crise pelo qual passou o MinC durante o chamado “governo interino” é fecunda ao possibilitar o acesso aos posicionamentos de diversos agentes do campo cultural brasileiro e fora dele, bem como os valores que motivaram tais posições. A par da pluralidade das tomadas de posição (a favor ou contra o MinC; contra ou a favor de Temer; a favor ou contra a volta de Dilma), constatou-se como o debate foi politizado, a ponto de ser uma fala recorrente entre os que se opunham ao impedimento da presidenta a de que a cultura era o locus privilegiado, e talvez o mais visível, de resistência àquele processo político.

A partir das considerações desenvolvidas acima pode-se conjecturar que o contexto atual, pós-impedimento, seja resultado da tentativa de desmobilização dos agentes por parte do governo. Assim se entende o discurso assumido por dois ministros da Cultura do presidente Temer [Calero e Freire], bem como por outros setores de seu governo e do poder Legislativo, com ampla ressonância midiática, de que o MinC teria sido “aparelhado” pelo PT – discurso esse que reduz toda a riqueza de experiência de democracia cultural à mera estratégia política. É à análise do momento atual da política do MinC que iremos nos deter na parte que segue.

4. EM BUSCA DA CONFORMAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NO GOV. TEMER

Se na breve passagem de Calero ocorreu a desocupação dos prédios do Ministério, sinalizando um certo arrefecimento do movimento, isso não significa a complacência de parte considerável dos agentes culturais com a gestão do MinC, em especial após a saída de Calero, que era visto como alguém do campo⁶, e a nomeação de Roberto Freire, uma indicação política do PPS⁷. O atual ministro Sérgio Sá Leitão, por sua vez, vem de uma trajetória baseada no projeto de política cultural inaugurado com Gilberto Gil. Jornalista de formação e profissão, Leitão assumiu, em maio de 2003, a Representação Regional do MinC no Rio de Janeiro. No mesmo ano tornou-se chefe-de-gabinete do Ministro. Nesse cargo, Leitão é constantemente chamado a falar na imprensa quando o assunto se refere às leis de incentivo ou temas relativos à economia da cultura.

Em 2004, foi nomeado secretário de Políticas Culturais do MinC. Responsável por conduzir o debate sobre economia criativa, defende que “o crescimento das pequenas e médias empresas culturais e o aumento da exportação de bens e serviços nessa área

6 Calero é advogado e diplomata de carreira. Concorreu a deputado federal pelo PSDB em 2010. Foi presidente do Comitê “Rio 450”, criado pela prefeitura para organizar a celebração do 450º aniversário da cidade, cargo que deixou para assumir a Secretaria de Cultura do município em 2015.

7 Freire é advogado e deputado pelo PPS, partido do qual foi um dos fundadores e é seu atual presidente.



são vitais para o desenvolvimento de países emergentes que, como o Brasil, apresentam evidente vocação para esse setor”⁸. Em abril de 2006, Leitão tornou-se assessor especial da presidência do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e, em outubro de 2007, foi nomeado para a assessoria da presidência da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Em 2009, foi nomeado presidente da RioFilme, ligada à prefeitura do Rio de Janeiro. Leitão defendeu que a instituição se tornasse autossustentável, o que significou o “reposicionamento” da empresa e o investimento em filmes com potencial mercadológico. Isto fez com que, na sua avaliação, a RioFilme saísse “da mais absoluta irrelevância” e se tornasse líder em incentivo ao cinema no Rio de Janeiro⁹. Sá anunciou, em 2010, que até 2014, a empresa deverá investir R\$ 90 milhões na área, dos quais R\$ 40 milhões viriam da Prefeitura e o restante seria de receita própria e em parcerias com a iniciativa privada¹⁰. Leitão defendeu ainda a produção de continuações de sucessos de bilheteria, ou de blockbusters (pelo menos oito produções nesse modelo começariam a filmar a partir de 2012). Para o gesto, “esse boom é um sintoma de que o cinema brasileiro está finalmente deixando de ser apenas um ‘cinema de diretor’ para se tornar também um ‘cinema de produtor’”. A RioFilmes, inclusive, seria coprodutora e codistribuidora de pelo menos dois desses projetos (“De Pernas Pro Ar 2” e “Muita Calma Nessa Hora 2”) posto que, na sua concepção, o objetivo de investimentos de verbas públicas em filmes seria gerar lucro¹¹.

No entanto, essa política sofreu oposição por parte dos realizadores “autorais”, ou seja, que não produzem visando primordialmente o mercado. Os agentes do setor do audiovisual reuniram-se em um movimento intitulado “Rio: Mais Cinema, Menos Cenário” que se contrapôs à opção da empresa estatal em investir apenas em filmes lucrativos. A cineasta Julia Murat, integrante do movimento, denunciou que entre 2009 e 2014, 30% do investimento foi destinado para apenas dez produtoras. Os 70% restantes

8 “ECONOMIA CRIATIVA. Setor, que movimentou US\$ 1,3 tri ao ano, terá centro de estudos em Salvador . Holofotes realçam indústria cultural”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn2711200501.htm>. Acesso em 13.dez.2017

9 “Projeto de agência de fomento faz aflorar divergências no cinema paulista”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1286236-projeto-de-agencia-de-fomento-faz-aflorar-divergencias-no-cinema-paulista.shtml>. Acesso em 13.dez.2017

10 “RioFilme quer se tornar empresa lucrativa”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/09/806213-riofilme-quer-se-tornar-empresa-lucrativa.shtml>. Acesso em 12.dez.2017

11 “Rebobine, por favor. Após o sucesso de ‘Tropa 2’, cinema nacional aposta na continuação de blockbusters”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/17436-rebobine-por-favor.shtml>. Acesso em 22.11.2017



foram divididos entre outras 147. Para Murat, essa concentração de dinheiro público seria uma “política de Estado equivocada”¹².

Em novembro de 2012, Sá assumiu a Secretaria de Cultura do município do Rio de Janeiro, acumulando com a presidência da RioFilme. Conforme anunciou na imprensa, sua atuação seria centrada em três eixos: a valorização da zona portuária como região estratégica, o investimento na economia criativa e o fomento à criação e à produção cultural, expandindo o programa de editais. Como modelo de sua futura gestão, recorre à experiência de Gil no MinC, da qual foi partícipe, como visto: “A filosofia de atuação, a visão do que é cultura, os programas e as ações. Pretendo implementar no Rio um projeto como o Cultura Viva, dos Pontos de Cultura, em grande escala”¹³.

Em janeiro de 2015, Leitão deixou o comando da Secretaria de Cultura e da RioFilmes. Segundo anunciou na imprensa, tratava-se de decisão pessoal, motivada pelo desejo de trabalhar na iniciativa privada depois de 12 anos na administração pública¹⁴. Contudo, continuou sendo um agente bastante ouvido pela imprensa, em especial quando se tratava de questões relativas à economia do audiovisual. Não é de estranhar que, com essa trajetória ligada ao MinC e à gestão municipal de cultura de uma cidade administrada pelo PMDB, Leitão apareça como um dos possíveis nomes a assumir a anunciada Secretaria de Cultura, que deveria substituir o MinC, ainda no governo interino de Temer.

No período em que está atuando como produtor no setor do audiovisual, Leitão escreve um artigo na *Folha de São Paulo* em defesa da Lei Rouanet, naquele momento alvo de investigação da Polícia Federal intitulada “Operação Boca Livre”. A seu favor, O argumenta que aquele instrumento de renúncia fiscal seria “um dos instrumentos pelos quais o governo federal estimula o desenvolvimento da indústria criativa”, setor que “apresenta elevado impacto social e econômico, contribuindo decisivamente para a geração de emprego e renda, para a qualificação do capital humano e para a formação da identidade da sociedade brasileira” (LEITÃO, 2016, s/p).

Na gestão de Freire no MinC, Leitão foi convidado para assumir um dos quatro cargos da diretoria da Ancine, órgão do qual foi assessor, como visto. À imprensa, afirma que pretende atuar em três linhas: desburocratização, transparência e mediação. Em

12 “RioFilme reage a protestos e anuncia editais que somam R\$ 10 milhões”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/10/1525447-riofilme-reage-a-protestos-e-anuncia-editais-que-somam-r-10-milhoes.shtml>. Acesso em 13.dez.2017

13 “Ex-presidente da Riofilme é o novo secretário municipal de cultura do Rio”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1179259-ex-presidente-da-riofilme-e-o-novo-secretario-municipal-de-cultura-do-rio.shtml>. Acesso em 13.dez.2017

14 “Secretário de Cultura do Rio deixa seu cargo no governo e na RioFilme”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1574921-secretario-de-cultura-do-rio-deixa-seu-cargo-no-governo-e-na-riofilme.shtml>. Acesso em 13.dez.2017



relação à última, defende que a agência atue como mediadora dos aspectos regulatórios e não como parte, pois não cabe a ela “ter uma visão sobre como o mercado deve se organizar”¹⁵. Contudo, o ministro interino da Cultura, o cineasta João Batista de Andrade, indicou a também cineasta Débora Ivanov, que teve o apoio de nomes importantes do setor, como Walter Salles, Fernando Meirelles, Bruno Barreto, Luiz Carlos Barreto, Rodrigo Santoro, Bruna Lombardi, Paulo Betti, entre outros, o que descontentou a Presidência da República, defensora do nome de Leitão.

O atrito, bem como o anúncio do corte de 43% do Orçamento do MinC, levou a Andrade pedir demissão do cargo. Na sua avaliação, o ambiente não era propício a uma boa política cultural e, com o corte orçamentário, o ministério teria ficado “inviável”¹⁶. Tido pelo governo como alguém com “ampla e reconhecida experiência na área cultural”, “alguém que conhece a fundo as manifestações culturais do nosso povo”¹⁷, Temer indica Leitão para assumir o MinC. Na realidade, havia uma pressão para que a nomeação fosse política, mas diante do receio de mais reações contrárias do campo cultural, optou-se por uma indicação técnica e com trânsito no meio político. Ou seja, tratava-se de um agente que reunia a capacidade de defesa do governo a partir do lugar institucional da cultura e a de propor uma política cultural adequada à política governamental.

Em adequação ao posicionamento esperado, o ministro, logo após assumir o cargo, se propôs a criar consensos entre os agentes do campo ao se colocar como ministro “de toda a cultura brasileira” e a favor do “bom senso e da contemporaneidade”. Ao mesmo tempo, em seu discurso de posse, defendeu as reformas do governo ao afirmar que “precisamos sair logo da crise, em todas as áreas (...) E isso se faz com reformas estruturais, não com a fácil omissão”. Os resultados destas reformas já seriam visíveis, pois “estamos começando a sair da maior recessão de nossa história”¹⁸. A sua proposta é reconstruir o Ministério, reduzindo custos e aumentando receitas por meio do “choque

15 “Sérgio Sá Leitão é aprovado em sabatina e será novo diretor da Ancine”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1875008-sergio-sa-leitao-e-aprovado-em-sabatina-e-sera-novo-diretor-da-ancine.shtml>. Acesso em 13.dez.2017

16 “Ministro da Cultura pede demissão e diz que a pasta se tornou ‘inviável’”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1893432-ministro-da-cultura-pede-demissao-e-diz-que-a-pasta-se-tornou-inviavel.shtml>. Acesso em 13.dez.2017.

17 “Jornalista Sá Leitão toma posse no Ministério da Cultura”. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-07/jornalista-sergio-sa-leitao-toma-posse-no-ministerio-da-cultura>. Acesso em 13.dez.2017.

18 “Novo ministro da Cultura critica ‘clima de radicalização’ e pede união”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904138-novo-ministro-da-cultura-toma-posse-defendendo-governo-temer.shtml>. Acesso em 13.dez.2017.



de gestão” e da “desburocratização”¹⁹, valores que já tinha mobilizado em sua passagem pela gestão pública. Para Leitão, a pasta não diferiria do resto do Estado brasileiro, hipertrofiado e sem a devida qualidade nos serviços prestados aos cidadãos. Então, seria preciso avaliar se Ministério não estaria, historicamente, se dedicando a fazer coisas que “não sejam prioritárias do ponto de vista da sociedade e da cultura brasileira”²⁰.

Antes mesmo de ser ministro, quando da recriação do MinC por Temer, Leitão escreveu um artigo para a *Folha de São Paulo* onde avaliou a medida “necessária para diminuir a temperatura da crise que se instalou”, apesar de não representar “em si um fato necessariamente positivo ou negativo”, pois não se trata de uma “questão institucional” e sim “apontar claramente, por meio de ações, qual é o papel da cultura para a gestão Temer”. E para isso seria necessário retomar o ideário de Gil no MinC e “levar em conta a dimensão simbólica, econômica e cidadã”. Assim, a “cultura pode ser um antídoto contra a recessão, por sua capacidade de gerar renda, emprego, inclusão e felicidade” (LEITÃO, 2016, s/p).

Como ministro, sua definição do papel da cultura está no foco sobre o vetor econômico, o que se ajusta tanto à sua trajetória, quanto ao ideário do governo. O plano de ações, que o ministro apresentou ao presidente Temer, se estrutura em “cinco pilares”. O primeiro é o “choque de gestão” em busca da eficiência; o segundo é um conjunto de reformas, que inclui a Lei Rouanet, mas também os modelos de gestão dos equipamentos culturais sob responsabilidade do governo federal, uma vez que o padrão de gerenciamento integralmente estatal não seria mais viável, o que exigiria “ceder a administração desses espaços culturais a organizações sociais e à iniciativa privada”; o terceiro é a entrega de programas que estão sendo executados pelo Ministério e por suas vinculadas; o quarto pilar é a construção do plano de diretrizes e metas do MinC para a área cultural, que deverá orientar, inclusive, as futuras gestões do Ministério; por

19 “Novo ministro da Cultura critica ‘clima de radicalização’ e pede união”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904138-novo-ministro-da-cultura-toma-posse-defendendo-governo-temer.shtml>. Acesso em 13.dez.2017

20 “Novo ministro quer mudar Rouanet e diz que pode encerrar programas”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904637-novo-ministro-quer-mudar-rouanet-e-diz-que-pode-encerrar-programas.shtml>. Acesso em 13.dez.2017



fim, o quinto pilar é a economia da cultura, “uma bela contribuição nesse momento em que o Brasil começa a sair da crise”²¹.

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Leitão esclarece que a transformação da Secretaria de Economia Criativa, criada no início da gestão Ana de Hollanda, em Secretaria da Economia da Cultura, na passagem de Calero pelo MinC, é apenas uma mudança de cunho acadêmico, mas que o essencial permanecia: o entendimento que as atividades culturais e criativas têm valor simbólico e econômico. A Secretaria da Economia Criativa teria falhado na elaboração e implementação de sua política, ao não “sensibilizar o conjunto da sociedade, os políticos e o governo” e em não “formular um conjunto de políticas mais eficientes”²². Haveria, portanto, urgência em desenvolver maneiras de aproveitar melhor a vocação do país para as atividades culturais-criativas por seu peso econômico e seu potencial de crescimento. Para tanto, o poder público deveria estimular esses setores por meio de instrumentos de crédito de modo a aumentar o investimento privado e sua participação no PIB. Nesse contexto, a meta do MinC até o fim do governo (2018) seria “deixar o ministério dotado de um conjunto de diretrizes, políticas e ações voltadas à economia criativa”. O que requer articulação com o Ministério da Indústria, do Comércio Exterior e Serviços, o BNDES e o Sistema S, além de definir, junto com o IBGE, a conta satélite de cultura, que vem sendo discutida desde dezembro de 2010, quando se formalizou o convênio interinstitucional entre os Ministérios da Cultura, da Fazenda e do Planejamento, Orçamento e Gestão (LINS, 2015).

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, onde volta a defender a Lei Rouanet, Leitão retoma os mesmos argumentos do artigo anterior onde ressalta o papel deste instrumento de incentivo como principal mecanismo de fomento à cultura no Brasil e que traz um “equilíbrio saudável entre mercado e Estado” (LEITÃO, 2017a, s/p). Em artigo posterior, o ministro reafirma a necessidade “de transformar o modo como a

21 “Ministro apresenta plano de ações do MinC ao presidente Temer”. Disponível em http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3x1R9iTn/content/ministro-apresenta-plano-de-acoes-do-minc-ao-presidente-temer/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fnoticias-destaques%3Fp_id%3D101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn_keywords%3D%26_101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn_delta%3D15%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn_cur%3D20%26_101_INSTANCE_OiKX3x1R9iTn_andOperator%3Dtrue. Acesso em 13.dez.2017.

22 “Desenvolver a economia criativa será prioridade, diz ministro da Cultura”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912651-desenvolver-a-economia-criativa-sera-prioridade-diz-ministro-da-cultura.shtml>. Acesso em 13.dez.2017



cultura, a política cultural e a Lei Federal de Incentivo à Cultura são encaradas no Brasil”. Isso implica no entendimento da política cultural governamental como um “cardápio de ações de promoção de desenvolvimento econômico, com o objetivo de estimular o crescimento de um setor que contribui imensamente ao país”. Nesta lógica, a Lei Rouanet seria um “instrumento de política econômica, visando ampliar o financiamento de projetos culturais realizados por empresas pequenas, médias e grandes de todas as regiões do país e de todos os segmentos da economia criativa” (LEITÃO, 2017b, s/p), cujos benefícios não seriam apenas dos agentes do campo cultural, mas de toda sociedade. Mais uma vez recorrendo às ideias basilares da gestão Gil, Leitão afirma “a cultura como setor estratégico da economia, sem esquecer a dimensão simbólica e o impacto na constituição da identidade nacional, na formação do capital humano e no estímulo à diversidade e à tolerância”. A Rouanet, portanto, não seria apenas um “meio de promoção do crescimento” do setor, mas uma “maneira vencedora de promover o desenvolvimento do país e o bem-estar da sociedade” (LEITÃO, 2017b, s/p).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda análise sobre as políticas públicas do governo Temer tem que levar em conta o momento de crise generalizada (política, econômica, social e cultural) que o país vive e a instabilidade daí decorrente, o que limita o alcance de suas conclusões e muito mais ainda de suas previsões. Contudo, a partir do referencial teórico mobilizado e dos indícios empíricos recolhidos, é possível dizer as duas hipóteses levantadas na introdução do artigo são pertinentes. No que diz respeito à primeira hipótese, diante de um campo cultural politizado e de agentes político-culturais mobilizados, o governo Temer, ainda no período da interinidade, não só desistiu de extinguir o MinC, como nomeou um ministro com ligações com o campo. Quando, com a saída de Calero, é nomeado Freire, uma indicação política, este sofre forte oposição por parte dos agentes. A sua demissão do cargo configurou-se como uma janela para que o Ministério voltasse a ser comando por um nome respaldado pelo setor, apesar da forte pressão dos partidos da base do governo pela indicação política. A nomeação de Leitão, como revela a sua trajetória, atendeu aos quesitos político-cultural (agente oriundo do campo) e político-partidário (ligações com o PMDB), reunindo, assim a capacidade de fazer tanto a defesa do governo, quanto a conformação da política cultural.

Quanto à segunda hipótese, por conta da relação de Leitão com a gestão Gil, constantemente evocada em suas falas públicas – gestão que teve forte aprovação por parte considerável da sociedade civil –, o ministro não rompe com os aspectos básicos daquela gestão, mas foca em uma de suas dimensões, a econômica, de acordo, mais



uma vez, com a sua trajetória, mas também em conformação com a política liberal do governo vigente, voltada para os valores do mercado. Valores estes que não eram de todo hostilizados por setores do campo cultural, como demonstram os posicionamentos de determinados agentes ainda durante o “Fica MinC” que defenderam o diálogo com o Ministério recém-criado por conta do papel econômico da cultura e dos instrumentos de incentivo fiscal. Compreende-se, assim, que a política do ministro se volte para a economia criativa e/ou da cultura e para o fortalecimento da Lei Rouanet.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. “Acho que o que eu peguei foi uma coisa meio fora do normal”: mobilização e crise na gestão Ana de Hollanda. In: CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. (Org.). *Políticas culturais: conjunturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2017a. p. 33-48.

_____. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas culturais em revista*, Salvador, v. 10, n. 1, 2017b.

_____; RUBIM, Albino. Política cultural y cultura política en el Brasil contemporáneo. In: ALCAYAGA, Mauricio Rojas. (Org.). *La gestión cultural en 3D*. Debates, desafíos y disyuntivas. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 261-282.

DAGNINO, Evelina. States, Markets and Society – New Relationships for a New Development Era. *IDS Bulletin*, Vol. 47 No. 2A November 2016: 157–168

_____. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. *Revista Rio de Janeiro*, nº 15, 2005, pp. 45-66.

_____. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova cidadania. In *Anos 90: Política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103-118.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, B.; FIGUEIREDO, R. (org). *A era FHC: um balanço*. São Paulo: Cultura, 2002. p. 627-656.

FUNDAÇÃO ULYSSES GUIMARÃES. *Ponte para o futuro*. Brasília, 2015.

_____. *A travessia social*. Brasília, 2016.



LACERDA, Alice. Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura. In: RUBIM, Albino (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010. p. 133-154.

LEITÃO, Sergio Sá. Um novo olhar sobre a cultura. *Folha de São Paulo*, Opinião, 07/12/2017a. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2017/12/1941270-um-novo-olhar-sobre-a-cultura.shtml>. Acesso em 12.dez.2017.

_____. Não há risco de censura ou análise de conteúdo na Lei Rouanet. *Folha de São Paulo*, Opinião, 16/10/2017b. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1927333-nao-ha-risco-de-censura-ou-analise-de-conteudo-na-lei-rouanet.shtml>. Acesso em 12.dez.2017.

_____. Menos discurso, mais ação. *Folha de São Paulo*, Opinião, 24/05/2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2016/05/1774354-menos-discurso-mais-acao.shtml>. Acesso em 22.nov.2017.

_____. Há distorções, mas o Brasil é melhor com a lei do que sem ela. *Folha de São Paulo*, Opinião, 29/06/2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1786765-ha-distorcoes-mas-o-brasil-e-melhor-com-a-lei-do-que-sem-ela.shtml>. Acesso em 22.nov.2017.

MARTINS, Humberto Falcão. O plano Gestão Pública para um Brasil de Todos::em busca de uma nova geração de transformações da gestão pública. In: VIII CONGRESO INTERNACIONAL DEL CLAD SOBRE LA REFORMA DEL ESTADO Y DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA, 2003, Panamá. *Anais...* Disponível em https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=%22gest%C3%A3o+p%C3%BAblica+para+um+brasil+de+todos%22&*>. Acesso em 15.mar.2017

LINS, Cristina. Levantamento da ação institucional entre o MinC e o IBGE: desde as gestões Gil/Juca. *Políticas Culturais em Revista*, 2(8), p. 1-27, 2015.

MCADAM, Doug; TARROW, Sidney; TILLY, Charles. Para mapear o confronto político. *Lua Nova*, São Paulo, 76: 11-48, 2009.

MELO, Marcus André. Crisis and integrity in Brazil. *Journal of Democracy*, abril, 2016, v. 27.

MENDES, Helen Miranda. *O palco de Collor*. A precarização da política cultural no governo de Fernando Collor. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.



PASQUINO, Gianfranco. Crise. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. (org.). *Dicionário de Política*. Vol I. Brasília: UNB, 2000.

REIS, Paula. Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos. In: RUBIM, Albino (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010. p. 49-66.

RUBIM, Albino. *As Políticas Culturais e o Governo Lula*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011

_____ (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SOTO, Cecília et al. Políticas públicas de cultura: os mecanismos de participação social. In: RUBIM, Albino (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: UFBA, 2010. p. 25-48.



POLÍTICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO: A REVISÃO DAS METAS DO PNC E OS PROCESSOS DE ELABORAÇÃO DOS PLANOS DE CULTURA DE BH E MG

*José Márcio Barros*¹
*Giordanna Santos*²
*Caroline Craveiro*³
*José de Oliveira Júnior*⁴
*Renata Nunes Melo*⁵

RESUMO: Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa “Participação social, processos de consulta e deliberação públicas nas interfaces da cultura e da comunicação: uma aproximação comparativa a processos no nível nacional, estadual e municipal”, realizada, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq – Brasil, pelo Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. A pesquisa analisa o processo de participação social na área das políticas culturais no contexto da revisão das Metas do Plano Nacional de Cultura, realizado pelo Ministério da Cultura, bem como a análise da construção do Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte e do Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, participação social, e-participação, planos de cultura, diversidade cultural.

CONTEXTUALIZAÇÃO

1 Professor do PPG em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, coordenador do Observatório da Diversidade Cultural (ODC). josemarciobarros@gmail.com

2 Professora do PPG Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso. Bolsista Pós-Doutorado do Projeto Artes Visuais em Mato Grosso, do PPG-ECCO/UFMT. Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. giosants@gmail.com

3 Mestre em Geografia no Programa de Pós-Graduação em Geografia/Tratamento da Informação Espacial da PUC-MG. Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. carolinecraveiro@yahoo.com.br

4 Pós-Graduado em Novas Tecnologias em Comunicação. Pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural. juniorbh1@uol.com.br

5 Doutoranda em Cultura e Sociedade, na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. renatanpmelo@gmail.com



A participação nas políticas públicas vem sendo amplamente praticada e analisada nos anos 1990 e 2000, e sua relevância reside no fato de que quanto mais essas instituições são vistas pela sociedade como instrumentos reais de intervenção social, maior sua legitimidade na estrutura de governo democrático no país (COELHO, 2007; WAMPLER, 2012; SILVA, 2018, p.26).

Se por um lado, há expressiva produção analítica sobre experiências de participação social na área das políticas públicas de saúde, educação, meio ambiente, desenvolvimento urbano etc., o mesmo não se pode afirmar sobre as políticas culturais, pois as análises da participação eram (e ainda são) mais escassas. Por isso, arguir os resultados da participação social institucionalizada nos processos e produtos de instâncias de consulta e deliberação – como na revisão das Metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), na elaboração dos Planos de Cultura de Minas Gerais (PEC-MG) e de Belo Horizonte (PMC-BH) – significa a possibilidade de contribuir para a compreensão crítica dos efetivos avanços do modelo participativo na gestão pública, inaugurado a partir da Constituição de 1988.

A pesquisa⁶, que dá origem a este texto, tem como objetivo principal analisar as proposições e articulações que emanam do campo da participação social na área da cultura, buscando compreender sua lógica e efetividade. Temos como objeto o processo de revisão das Metas do Plano Nacional de Cultura e da construção dos Planos Estadual de Cultura de Minas Gerais e Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Para tal feito, desenvolvemos uma metodologia exploratória e qualitativa.

A revisão bibliográfica teve como objetivo construir uma moldura teórica sobre as temáticas da participação e as políticas públicas, de forma a permitir o enquadramento de nosso objeto e a posterior análise de sua efetividade. Por meio de uma descrição detalhada, foram traçados os antecedentes e os desdobramentos processuais que geraram a revisão das metas do PNC. Foi construída uma matriz de análise, um banco de dados, no qual todas as participações nesse processo foram arquivadas para posterior análise de conteúdo.

Ademais, a revisão bibliográfica aborda conceitos de democracia, participação, instituições participativas (AVRITZER, 2009). Também tomamos por base conceitos de participação online ou e-participação, entre outros correlatos, considerando que o processo de revisão das metas do PNC, e algumas etapas da construção dos Planos de

6 Participação social, processos de consulta e deliberação públicas nas interfaces da cultura e da comunicação: uma aproximação comparativa a processos no nível nacional, estadual e municipal, realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq – Brasil, pelo Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural.



Belo Horizonte e Minas Gerais, deu-se por meio de consultas públicas virtuais, usando-se as tecnologias de informação e comunicação (TICs).

Nesse sentido, este texto é tão somente uma aproximação descritiva e problematizadora de como se deu a participação social nos três acontecimentos que compõem nosso objeto empírico.

PARTICIPAÇÃO, E-PARTICIPAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS

Com o avanço das experiências da sociedade civil nas instituições participativas brasileiras, a partir da década de 1990, a participação vem sendo amplamente analisada. Porém, não existe conformidade em torno de conceitos e de diversas tipologias para denominar as práticas participativas nas políticas públicas. Participação social (ROCHA, 2008; CICONELLO, 2008), participação popular (ALBUQUERQUE, 2006), participação cidadã (UGARTE, 2004), participação civil (GOMES, 2005), participação política (MAIA, R.; GOMES, W.; MARQUES, F., 2011; GOMES e MAIA, R., 2008; BORBA, 2011; AVRITZER, 2011). Esses são alguns dos termos usados para denominar a experiência participativa e, muitas vezes, são utilizados como sinônimo. A escolha entre uma dessas terminologias pode variar de acordo com o contexto da pesquisa, a área de atuação do pesquisador e da pesquisa, o objeto a ser analisado, referências teóricas adotadas para a investigação, modelo democrático a que está vinculada, entre outros fatores.

Difícilmente haverá uma convergência em direção a um “modelo ideal” de participação social no sistema político, uma vez que os arranjos mais adequados estarão sujeitos a um conjunto de fatores, tais como os objetivos almejados com a própria participação, a natureza institucional de cada política, a forma de representação dos interesses coletivos, entre outros (SILVA, 2018, p.08).

Há alguns autores e autoras que utilizam “participação social” ao se referir a participação da sociedade civil em órgãos conselhistas ou outros tipos de experiências participativas institucionalizadas no âmbito das políticas públicas, como é o caso de Rocha (2008, p.131, grifo nosso).

A expressão “participação social” está atualmente em toda parte. Com sentidos e projetos diferentes, é encontrada nas práticas de instituições públicas das várias instâncias governamentais, nos arranjos institucionais de, praticamente, todas as políticas sociais e nos programas de governo de partidos de todos os matizes. A intensificação da **participação social, entendida aqui como a participação da sociedade em espaços públicos**



de interlocução com o Estado, reflete a configuração de um tecido social que foi se tornando mais denso e diversificado desde meados dos anos 70, período de surgimento dos novos movimentos sociais. A Constituição Federal de 1988, por sua vez, coroou esse processo atribuindo relevância à participação da sociedade na vida do Estado, ao instituir vários dispositivos nas esferas públicas de âmbitos federal e local.

Nesse contexto amplo de terminologias para as experiências participativas, Pogrebinschi e Ventura (2017, p.9) apontam a falta de diálogo entre a literatura de teoria democrática e a de política comparada, sendo tão problemática quanto o descompasso entre os conceitos de participação e as avaliações concretas que buscam mensurar a democracia.

Em outro trabalho, Pogrebinschi & Santos (2011) alertam também para o fato de que o aumento e a qualificação da participação social não devem substituir a atenção à dimensão da representação em instituições políticas tradicionais. A relação se mostra delicada e complexa.

Se as novas práticas democráticas ampliam a participação direta dos cidadãos, isso não significa que as instituições políticas tradicionais tenham se tornado menos aptas a representá-los. As práticas participativas fortalecem a democracia ao ampliar o papel dos cidadãos na mesma. Mas isso não se dá em detrimento da representação política e de suas instituições. (POGREBINSCHI E SANTOS, 2011, p. 261)

Diante desses vários termos e dessa tensão conceitual, optamos por denominar como “participação institucionalizada” (ABERS, SERAFIM, TATAGIBA, 2014), ou “participação social institucionalizada” (SILVA, 2018), a participação social em espaços públicos institucionalizados ou nas chamadas instituições participativas (AVRITZER, 2009). Desta maneira, em sentido amplo, compreendemos por participação social o diálogo entre o governo e a sociedade, no intuito de fortalecer o exercício da cidadania, garantir a execução de políticas públicas que atendam a coletividade e melhorar os níveis de oferta, a qualidade de serviços e o controle dos recursos públicos.

Para realizar tais ações e atividades, o Governo pode-se valer de vários recursos. Nesse sentido, com o avanço tecnológico e dos meios de comunicação de massa nas últimas três décadas, as políticas públicas no Brasil vêm contando com as ferramentas das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) para ampliar e facilitar o relacionamento com seus diferentes públicos, bem como para possibilitar a participação por meio digital.



Observamos, contudo, que há instituições ou instrumentos participativos que apenas empregam os recursos da internet como meios para sua existência – esse é o caso do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e da construção do PNC. Por outro lado, existem aqueles que somente ocorrem em meio virtual – esse é o caso da participação da sociedade civil na revisão das metas do PNC. A esses dois tipos, compreendemo-los, respectivamente, como *instrumental* e *essencial*. (GOMES, 2011, p.20, grifo do autor). Neste trabalho, valendo-nos do conceito de Gomes (2011), a e-participação é do tipo instrumental.

Nesse sentido, consideramos participação *online* como aquela realizada em complemento a participação social e que se dá por meio do uso das TICs, em plataformas ou sites institucionais, possibilitando a interação entre os diferentes atores sociais e políticos participantes, nos processos de consulta pública, orçamento participativo, fóruns e outros instrumentos institucionais de participação ocorridos na internet.

A seguir, apresentamos uma primeira aproximação descritiva e analítica de nosso objeto empírico de análise.

REVISÃO DAS METAS DO PNC

O processo de revisão das metas teve início em 2014 quando a Portaria 309/2014 definiu a tarefa do Grupo de Trabalho intitulado “GT MinC-PNC”, de reunir, consolidar, validar e disponibilizar as informações necessárias à revisão do Plano Nacional de Cultura, conforme previsto nos artigos 11 e 12 da Lei nº 12.343/2010, que instituiu o PNC.

O GT foi constituído por representantes das Secretarias do Ministério da Cultura e de representantes de suas Vinculadas. O processo, liderado pela Coordenação Executiva do PNC, resultou em um conjunto de propostas de revisão das metas que posteriormente foram levadas à consulta pública. O GT, segundo informações do MinC, entre 2014 e 2015 se reuniu 11 vezes para consolidar, validar e disponibilizar as informações necessárias à revisão. Em 24 de novembro de 2014, o GT apresentou a proposta preliminar ao CNPC.

Já a etapa que envolveu a participação social estava prevista para ficar disponível por três meses, até dezembro de 2015, mas o processo de consulta acabou sendo prorrogado até o dia 15 de fevereiro de 2016. A participação poderia se dar de duas formas: opinando sobre a proposta de alteração das metas apresentadas pelo MinC, ou apresentando novas propostas. E como se deu efetivamente o processo?



Além da plataforma virtual disponível⁷, os interessados podiam encaminhar críticas, comentários e sugestões utilizando de diferentes meios (vídeos, áudios, imagens, artigos e resenhas), que poderiam ser enviados por e-mail (revisaopnc@cultura.gov.br) ou pelos Correios. Entretanto, de acordo com o Relatório Final da Consulta, não ocorreu nenhuma participação pelos meios alternativos à plataforma.

A consulta na plataforma virtual foi organizada de forma a disponibilizar o texto da meta em sua redação original, o texto da meta com a proposta de revisão apresentada pelo GT MINC PNC, incluindo alteração em sua redação e em seus indicadores, além de sua subdivisão, aglutinação a outra meta, manutenção, exclusão. Ao participante era possível participar concordando ou não com a revisão, bem como apresentar seus comentários e argumentos.

Para análise da participação online na revisão das Metas do PNC, consideramos as informações oficiais disponibilizadas. De acordo com esses dados, até 2 de fevereiro de 2016 a plataforma da consulta havia recebido 3,5 mil visitas, e dessas foram contabilizados 114 comentários e 816 participações com concordância ou discordância das propostas de reformulação das Metas.

De acordo com o Relatório Final (MINC, 2016), em 15 de fevereiro, a plataforma contabilizava um total de 20.323 visitas, 4.624 visitantes oriundas de 101 pessoas cadastradas. Essa participação resultou em 1.956 votos sendo 1.796 (91,82%) favoráveis à revisão e 160 (8,18%) contrárias, além de 306 comentários. Importa dizer que desses 306 comentários, 18 tiveram como autoria o próprio Ministério da Cultura, respondendo a perguntas dos participantes. Efetivamente tivemos 288 comentários provenientes de 51 pessoas, o que corresponde à metade dos cadastrados.

Das 288 interações dos participantes da consulta, encontramos uma relação entre número de interações e número de participantes muito singular: 34 participantes (67% do total) foram responsáveis por 47 (16%) das interações. Por outro lado, cinco participantes (99,8% do total) postaram 152 vezes (53% do total). Estes são apenas alguns dos dados e informações que fazem parte da análise da efetividade da participação online no processo de revisão das Metas do PNC.

Considerando as interações com comentários da sociedade civil, pode-se afirmar que, 192 das 288 (67%) participações da sociedade civil ocorreram entre os dias 2 e 15 de fevereiro, e que destas 136 (69%) ocorreram no último dia da consulta.

O número total de participantes cadastrados (101) e o não recebimento de qualquer manifestação por meio de e-mails e correios, indicam uma baixa adesão ao processo.

Como o PNC possui 53 Metas, o processo indica uma média de 37 votos e 5,8 comentários por meta. Se considerarmos a variável temporal, temos 121 visitas, 12

7 <http://pnc.culturadigital.br/revisaodasmetas>



votos e 1,8 comentários por dia durante os 168 dias em que esteve aberta a consulta. Ainda segundo o MinC, todas as propostas tiveram mais votos favoráveis que contrários, sendo a revisão da meta 37, que trata do percentual de governos estaduais e municipais que devem ter secretarias exclusivas de cultura, a que obteve menos apoio, mas ainda assim registrou 70% das manifestações favoráveis.

Simultaneamente a esse processo de consulta pública, o MinC abriu outro, de cunho político mais complexo, que tinha como objetivo renovar os Colegiados Setoriais e representantes da sociedade civil das áreas técnico-artísticas e do Patrimônio Cultural no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) referente ao período de 2015 a 2017. Para tanto organizou Fóruns Nacionais Setoriais, que foram realizados de maneira descentralizada e presencial em todos os estados e no Distrito Federal. A revisão das metas do PNC foi incluída também como pauta destes fóruns e considerada pela então Secretaria de Políticas Culturais (SPC) como um meio eficaz de debate e mobilização para a participação em seu processo de revisão.

Na prática, a renovação do CNPC parece ter tornado a difusão da consulta de revisão das Metas, assunto secundário. Na primeira reunião do novo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) (Mandato 2015 a 2017), foram apresentados os resultados da consulta do processo de revisão das metas do PNC.

Importa ressaltar que somente o futuro Comitê Executivo poderá deliberar sobre o resultado das propostas de revisão do PNC, pois tem prerrogativas de propor novas mudanças e que uma segunda consulta pública deve ser realizada para referendar a nova versão com as alterações nas metas do PNC.

Por fim, notamos que não há uma relação positiva entre aprovação ou reprovação da revisão das metas e número de comentários. O pequeno número de comentários tanto se faz presente nas metas com maior índice de aprovação quanto nas de menor índice de aprovação.

PARTICIPAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO PLANO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS

Podemos dizer que o processo de construção do Plano Estadual de Cultura em Minas Gerais (Lei nº 22.627, de 31/07/2017) teve quatro etapas, incluindo os processos preliminares. O processo histórico, porém, remonta aos movimentos do início da década de 2000, por meio dos quais a sociedade civil se mobilizava para poder atuar mais diretamente na formulação de políticas públicas para o setor cultural.

Neste sentido, é possível apontar três momentos chave do período que denominamos antecedentes a construção do Plano. São eles: 1) a realização do Fórum Técnico da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG) sobre o financiamento público da



Cultura, que aconteceu entre 2004 e 2005; 2) a aprovação da Emenda à constituição do estado (EC nº 81/2009), a qual estabelecia a obrigatoriedade de elaboração de um plano estadual de cultura por meio de processo de tramitação de lei ordinária e 3) a implantação do Conselho Estadual de Política Cultural, em 2011.

O Fórum Técnico da ALMG foi importante neste processo porque possibilitou o encontro regular de um conjunto de pessoas de instituições representativas da classe artística para preparar o fórum. Durante os 14 meses de trabalho a comissão organizadora do Fórum Técnico pode discutir não só o financiamento da política pública de cultura, mas a própria organização das instâncias representativas do estado. Um dos resultados diretos do processo do fórum foi a criação do Fundo Estadual de Cultura, em 2006, e que consolidava um conjunto de demandas objetivas da sociedade civil. Outro ponto importante é que a mobilização para o Fórum Técnico aconteceu pouco antes de o país entrar na grande discussão sobre o Sistema Nacional de Cultura e toda a articulação entorno do Fórum contribuiu para a realização da I Conferência Estadual de Cultura em Minas Gerais.

O segundo momento chave foi a aprovação da emenda constitucional 81/2009. Ela foi importante porque definiu que o estado deveria elaborar o plano estadual por meio de lei ordinária. Assim, mesmo que houvesse rumores que a Secretaria de Cultura quisesse utilizar-se da lei nº 11.726/1994, a qual estabelecia a política cultural do estado, realizando apenas uma atualização, agora passava a ser necessária toda a tramitação de um Projeto de Lei para implantar o Plano Estadual de Cultura.

O terceiro momento chave foi a implantação do Conselho Estadual de Política Cultural (CONSEC), ocorrida em 2011. Sem entrar em considerações e discussões sobre o formato do Conselho, que tinha apenas representações setoriais, ou sobre o fato de ter sido instituído por meio de lei delegada, pontos sobre os quais poderemos nos debruçar em outra oportunidade, o que importa aqui é que o conselho foi instituído e sem a participação direta dos conselheiros o Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais talvez não ainda tivesse saído do papel.

A participação da sociedade civil esteve garantida em todas as etapas do Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais, seja pela atuação dos representantes eleitos pelo Consec (Fase 1 - Caracterização), seja pela participação da Câmara Regional Consultiva, composta pelos 39 delegados (26 da sociedade civil) eleitos para representar Minas Gerais na 3ª Conferência Nacional de Cultura, ocorrida em Brasília, em novembro de 2013, e do Consec (Fase 2 – Prognóstico).

Assim como ocorreu com o PNC, o qual contou com recursos de TICs em sua construção e na revisão das metas, o Documento Final do PEC-MG (Fase 3) será submetido à consulta pública virtual, para otimizar participação do interior do estado, antes de ser submetido à ALMG, que também conta com amplo processo de consulta



pública antes da aprovação da Lei que institui o Plano Estadual de Cultura de Minas Gerais.

No processo de tramitação, entre o PL original e o substitutivo final, foram gastos dezesseis meses com a realização de um Fórum Técnico da Assembleia Legislativa de Minas Gerais e, posteriormente, um processo de discussão regionalizada, de modo a subsidiar o CONSEC no documento final a ser entregue à comissão de cultura da ALMG. Enquanto no PL original havia a divisão das metas e ações em quatro capítulos (Cultura e Desenvolvimento com Participação; Política Para as Artes; Patrimônio Cultural; Sistema de Financiamento) no substitutivo houve a reorganização das metas e ações em dois eixos (garantia de direitos culturais e Sistema Estadual de Cultura), seguindo a recomendação da comissão de acompanhamento do Fórum Técnico, além da inserção de um quadro de monitoramento periódico.

PARTICIPAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO PLANO MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE

A exemplo do que ocorreu no âmbito federal com o PNC e SNC, em Belo Horizonte, o Plano Municipal de Cultura (Lei nº 10.854, de 16/10/ 2015), foi aprovado antes mesmo da instituição do Sistema Municipal de Cultura pela lei nº 10.901 de 11 de janeiro de 2016, a qual integra. Belo Horizonte assinou o protocolo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura em 2005 e veio empreendendo, com períodos de menor e maior comprometimento a depender da gestão, processos voltados para a implantação dos elementos que integram o Sistema Municipal de Cultura.

A elaboração do PMC estava dentre as propostas aprovadas na 1ª Conferência Municipal de Cultura, realizada em 2005, como item 21 do tema IV, Gestão Pública da Cultura. A proposta aprovada em 2005 dispunha sobre elaborar o Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte e submetê-lo à apreciação e aprovação do Conselho Municipal de Cultura, após ser referendado pela Conferência Municipal de Cultura, com periodicidade bienal. Na mesma conferência, foram aprovadas proposta de criação do Sistema Municipal de Cultura e a realização, bienalmente, das conferências municipais e proposta de criação e implantação do Conselho Municipal de Cultura.

Em 2008, pela Lei nº 9.577 é criado o Conselho Municipal de Cultura (o nome foi alterado em 2015) com competências deliberativas sobre diretrizes gerais da política cultural. A regulamentação desta lei foi reforçada na 2ª Conferência Municipal de Cultura, realizada em 2009, com a aprovação da proposta de regulamentar e instalar o Conselho Municipal de Cultura de Belo Horizonte em seis meses, a partir da data da conferência. Assim, a partir de apelo popular pela regulamentação, foi instituído o decreto nº 13.825, de 28 de dezembro de 2009. Este decreto, no entanto, foi questionado



por grupos da sociedade civil por aspectos da composição e pela forma de indicação e eleição dos membros.

Houve novo debate para reformular esse decreto que regulamentava a composição do colegiado e a forma de eleição dos membros, que foi submetido à consulta pública e, em maio de 2011, foi substituído pelo decreto nº 14.424. A partir daí, foi realizado o processo eleitoral e em dezembro de 2011, houve a posse do primeiro mandato do Conselho Municipal de Cultura de Belo Horizonte. De modo similar ao que aconteceu no caso estadual, com Minas Gerais, o Conselho teve um papel importante nos encaminhamentos de elaboração do Plano Municipal de Cultura e da instituição do Sistema Municipal de Cultura por colocar em pauta a realização de seminários, reuniões abertas e cobrar encaminhamentos efetivos sobre a questão.

Entre 2011 e 2012, o tema do Plano Municipal de Cultura foi apresentado e debatido em encontros promovidos pelo projeto de seminários intitulado Diálogos Culturais. No entanto, a Fundação Municipal de Cultura não dispõe de registros sobre estes encontros que, em sua maioria, correspondiam a palestras e mesas redondas com especialistas e pesquisadores da área de política pública de cultura, representantes do MinC e artistas e referências do setor. Durante este período, o Conselho Municipal de Cultura (que em 2013 foi renomeado Conselho Municipal de Política Cultural), realizou reuniões específicas para instaurar o processo de elaboração do plano municipal de cultura, partindo da leitura dos materiais das conferências municipais de 2005 e 2009 e deliberando sobre a inclusão do tema na 3ª Conferência Municipal, realizada em 2013.

Ainda em 2012, foram criados grupos temáticos no âmbito do Conselho, com membros do poder público e da sociedade civil para análise das propostas das conferências anteriores e preparação de um material para embasar a minuta do plano municipal. Além dessas atividades e ações, a Fundação Municipal de Cultura, entre 2011 e 2012, recebeu consultoria técnica do MinC-UFBA para elaboração do plano municipal e participou de fóruns com outros municípios promovidos pelo MinC.

Em 2013, a Fundação Municipal de Cultura, com a colaboração do Conselho Municipal de Política Cultural, realizou, em julho, a 3ª Conferência Municipal de Cultura, apresentando como um dos temas o Plano Municipal de Cultura. A conferência foi precedida por nove pré-conferências regionais que levantaram propostas para os temas da conferência. Na plenária final da 3ª Conferência, foi aprovada a realização de uma conferência extraordinária focada apenas no documento do plano municipal, dada a insuficiência de tempo para aprofundamento das questões do plano perante os demais temas definidos pelo MinC. Assim como o PNC e a PEC-MG, a deliberação desse documento apreciado na conferência extraordinária também incluiu a realização de uma consulta pública pela internet.



A Conferência Extraordinária foi realizada, em agosto, tendo como tema a construção do Plano Municipal de Cultura. No entanto, a plenária considerou ainda insuficiente o tempo para deliberar e foi aprovada a realização de 09 (nove) reuniões deliberativas subsequentes e relativas a temas e linhas da política cultural municipal. As reuniões foram realizadas em setembro de 2013. Entre setembro e novembro, o material foi consolidado e feita uma entrega simbólica do documento em reunião do Conselho Municipal de Política Cultural.

Durante os anos 2014 e 2015, o trabalho de sistematização ficou a cargo equipe do Departamento de Articulação e Informação da Diretoria de Planejamento e Projetos Culturais, mais especificamente, ao trabalho da coordenadora da 4ª Conferência Municipal de Cultura e assessores da presidência da instituição. Em 2014, foi realizada por equipe técnica da FMC, outra revisão e adequação textual do documento para envio ao gabinete do então prefeito Márcio Lacerda. Em 2015, a Secretaria de Governo enviou o projeto de lei nº 1501/2015 para a Câmara Municipal de Belo Horizonte (CMBH). O documento enviado para a CMBH pela Secretaria de Governo não incluía as metas, as ações e os prazos dispostos no documento original do Plano Municipal de Cultura.

Segundo informações de técnicos e conselheiros, a decisão da secretaria de governo pressupôs que a lei do plano poderia conter apenas as diretrizes para a política cultural, ficando as metas, as ações e os prazos definidos por decreto. Neste período, a contestação do formato da minuta incompleta do Plano para a Câmara se deu em plenária do COMUC apenas por conselheiros servidores e não houve manifestação contrária por parte de assessores técnicos do presidente e nem de conselheiros da sociedade civil.

Com a chegada do projeto de lei do PMC na Câmara, este encaminhamento incompleto foi questionado por vereadores, servidores e grupos da sociedade civil. O vereador Arnaldo Godoy, em audiência pública convocada na CMBH, anunciou acordo com o executivo para aprovação de emenda aditiva que incorporasse metas, ações e prazos a serem cumpridos pelo município. A emenda foi aprovada e o projeto de lei também, em outubro de 2015.

Observamos que os servidores da FMC tiveram importante papel nessa construção do Plano. Pois também foram inseridos no processo de elaboração do PMC, dada a demanda enviada por conselheiros eleitos pelos servidores. Em 20 de agosto de 2012, consta documento enviado aos servidores. Os servidores realizaram um seminário, com apoio do sindicato para discussão sobre o tema e elaboração de propostas. Estas foram anexadas ao processo.

Além disso, destacamos também a relevância do Conselho, pois todas as propostas levantadas no âmbito do COMUC e da FMC foram consolidadas pela comissão de sistematização num documento intitulado Caderno de Propostas para o PMC que passou a ser objeto de análise e deliberação no COMUC. O Conselho definiu um calendário



específico de reuniões extraordinárias para a elaboração do PMC, a fim de estabelecer como primeiro passo, definir as diretrizes do PMC. Para este processo, o conselho criou Grupos de trabalho direcionados a temas da política: Fomento, Gestão, Formação, etc. Após este processo, o consolidado foi enviado para equipe técnica da FMC. Nas atas das reuniões extraordinárias do COMUC verificam-se os registros das discussões acerca de diretrizes e proposições que constam no plano municipal de cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando-se em conta a importância da participação, apresentamos neste artigo apenas uma primeira problematização, mostrando o contexto dos processos de revisão das metas do PNC e da construção dos Planos de Cultura de Minas Gerais e Belo Horizonte, bem como resultados parciais com a finalidade de analisarmos como ocorreu a participação social e, posteriormente, sua efetividade.

A participação social, por meio dos canais institucionais criados, somada à participação popular não institucionalizada, contribuíram para que os Planos Nacional de Cultura, Estadual de Cultura de Minas Gerais e Municipal de Belo Horizonte, fossem colocados no centro de uma agenda política comum. Por meio da mobilização social de diferentes segmentos culturais, o processo de debate e escuta pública para elaboração desses instrumentos de gestão, manteve-se, a despeito da morosidade e descontinuidade nos três processos.

As instituições participativas, a exemplo dos Conselhos de Política Cultural e/ou das Conferências de Cultura, também tiveram um papel de grande importância no que diz respeito à participação social na construção dos Planos de Cultura de Minas Gerais e Belo Horizonte e na revisão das metas do PNC. Mas para além disso, a pesquisa realizará uma análise de conteúdo das postagens e manifestações dos participantes dos processos de consulta desencadeados em cada um dos acontecimentos objeto de estudos. Analisaremos a efetividade da participação na elaboração desses instrumentos de gestão, a exemplo do que já iniciamos com a revisão das metas do PNC.

Ademais, a utilização de ferramentas comunicacionais e de TICs é outro fator importante nesses processos e que vem ganhando cada vez mais espaço nas políticas públicas. Pois, além das contribuições advindas dos Conselhos, das Conferências e de outras instâncias participativas institucionalizadas, a e-participação também passa a ocorrer no caso do PNC, PEC-MG e PMC-BH, sendo ela do tipo instrumental (GOMES, 2011).

O que se busca na pesquisa é uma compreensão mais qualitativa de participação social, de forma a aferir o diálogo entre o Poder Público e a sociedade, nos espaços



e instituições participativas, de forma a compreender o exercício da cidadania, na construção de políticas públicas que atendam o setor cultural municipal, estadual e nacional. Nas etapas seguintes, a pesquisa vai verificar como essas participações nos processos de construção de Planos de Cultura, construíram ou não um espaço efetivo de debates, sugestões e conversação entre os participantes e a instituição, e de que maneira afetaram os resultados dos planos e da revisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERS, Rebecca; SERAFIM, Lizandra; TATAGIBA, Luciana. Repertórios de interação estado-sociedade em um estado heterogêneo: a experiência na Era Lula. Dados [online]. 2014, vol.57, n.2, pp.325-357.

ALBUQUERQUE, M.C. (Org.) Participação popular em políticas públicas: espaço de construção da democracia brasileira. – São Paulo: Instituto Pólis, 2006, pp. 09-13.

AVRITZER, L. Participatory Institutions in Democratic Brazil. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009.

AVRITZER, L. A qualidade da democracia e a questão da efetividade da participação: mapeando o debate. In: Efetividade das instituições participativas no Brasil: estratégias de avaliação. Org: Roberto Rocha C. Pires. Brasília: Ipea, 2011. v. 7, pp.13-25.

BARROS, José Marcio, BRAGA, Nubia Ribeiro; ASSIS E SILVA, Camila de Alvarenga, Comunicação e Cultura: Um estudo sobre a participação social e as proposições em processos de consulta e deliberação públicas., Relatório Final de Pesquisa, MCTI/CNPq/MEC/CAPES Nº 43/2013, Brasília, 2016

BORBA, J. Participação política como resultado das instituições participativas: oportunidades políticas e o perfil da participação In: Efetividade das instituições participativas no Brasil: estratégias de avaliação. Org: Roberto Rocha C. Pires. Brasília: Ipea, 2011. v. 7, pp.65-76.

CICONELLO, Alexandre. A participação social como processo de consolidação da democracia no Brasil. From Poverty to Power. Oxfam International, 2008. Disponível em <<http://cebes.org.br/site/wp-content/uploads/2014/03/A-Participacao-Social-como-processo-de-consolidacao-da-democracia-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 04/01/2017.

COELHO, V. A democratização dos conselhos de saúde. Revista Novos Estudos, n. 78, 2007.



GOMES, W. Participação política online: Questões e hipóteses de trabalho. MAIA, Rousiley Celi Moreira; MARQUES, Francisco Paulo Jamil A.; GOMES, Wilson S. (Org.). Internet e Participação Política no Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011. pp. 19-45.

MAIA, Rousiley Celi Moreira; MARQUES, Francisco Paulo Jamil A.; GOMES, Wilson S. (Org.). Internet e Participação Política no Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

POGREBINSCHI, T.; VENTURA, T. Mais Participação, Maior Responsividade? As Conferências Nacionais de Políticas Públicas e a Qualidade da Democracia no Brasil. DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 60, no 1, 2017, pp. 7-43.

ROCHA, Enid. A Constituição Cidadã e a institucionalização dos espaços de participação social: avanços e desafios. TONELLI, V.; MUSSE, J. S.; SANTOS, R. F. dos (Coords.). 20 anos da Constituição Cidadã: avaliação e desafios da Seguridade Social. Brasília: ANFIP, 2008.

SILVA, Sandro Pereira da. Democracia, Políticas Públicas e Instituições de Deliberação Participativa: Visões sobre a Experiência Brasileira. Rio de Janeiro: IPEA, 2018. (Texto de Discussão).

UGARTE, Pedro Salazar. Que participação para qual democracia? In: COELHO, Vera Schattan P. NOBRE, Marcos (orgs.). Participação e deliberação: Teoria Democrática e experiências institucionais no Brasil Contemporâneo, São Paulo, Editora 34, 2004.

WAMPLER, B. Que tipos de resultados devemos esperar das instituições participativas? In: Efetividade das instituições participativas no Brasil. Brasília: Ipea, 2012.



SECRETARIA, SISTEMA E PLANO MUNICIPAL DE CULTURA: A EXPERIÊNCIA PARTICIPATIVA DE POÇOS DE CALDAS-MG.

*João Alexandre Moura Oliveira*¹

RESUMO: Neste artigo pretende-se analisar e relatar a experiência de construção coletiva e participação social vivida no município mineiro de Poços de Caldas no campo das políticas públicas de cultura durante a gestão 2013-2016, período este que o município realizou conferências de cultura, fóruns de participação, efetivação do conselho de política cultural culminando com a criação da Secretaria Municipal de Cultura e a implementação do Sistema Municipal de Cultura e do Plano Municipal de Cultura. Os resultados desta análise apontam a importância de espaços de participação social para encaminhamento de soluções e efetivação de políticas públicas. Conclui-se que quando a comunidade participa, a cidadania é exercida e uma política de governo pode torna-se uma política de estado.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Participação, Gestão Pública.

Cada um de nós é responsável pelo que acontece nas questões locais. “Participação é um dos cinco princípios da democracia. Sem ela, não é possível transformar em realidade, em parte da história humana, nenhum dos outros princípios: igualdade, liberdade, diversidade e solidariedade” (SOUZA,2011). “Não existe democracia, igualdade, sustentabilidade, justiça social sem a participação das pessoas nas questões relacionadas às suas vidas e à sociedade em que vivem” (FABRIANI,2011). “O convite à participação, nas últimas décadas tem sido pauta permanente nos mais diversificados segmentos sociais, chegando mesmo a perpassar uma ampla gama de matizes políticas” (SANTOS, 2006).

Por um lado, a participação é identificada com os argumentos da democratização que têm como referência o fortalecimento dos espaços de socialização, de descentralização do poder e de crescente autonomização das decisões, o que acaba, portanto, por enfatizar um papel mais autônomo dos sujeitos sociais. Por outro lado, a participação é vista a partir da criação de espaços

¹ O autor é professor, mestre em desenvolvimento sustentável, gestor cultural com experiência no terceiro setor e como gestor público nos municípios de Poços de Caldas e Machado, ambos no Sul de Minas Gerais. E-mail: joaoalexandremoura@yahoo.com.br



e formas de articulação do Estado com os sujeitos sociais, que assim se configura em um instrumento de socialização da política, reforçando o seu papel como meio para realizar interesses e direitos sociais que demandam uma atuação pública (CUNILL GRAU, 1991).

A palavra participação política nunca foi muito estimulada no município de Poços de Caldas, exceto em períodos eleitorais. Típica cidade do interior de Minas Gerais na divisa com o estado de São Paulo possui aproximadamente 162 mil, importante no turismo termal, centro regional e que apresenta em sua história o ciclo do Casino no Brasil, prefeitos nomeados por alguns períodos e quase em sua totalidade histórica administrada por um mesmo grupo político. A administração eleita para a gestão 2013-2016 foi uma das poucas que rompeu com a continuidade de um mesmo grupo político no poder. No campo da cultura, o administrador eleito, Eloisio do Carmo Lourenço comprometeu-se no ano de 2012 a implementar as políticas culturais através da participação dos artistas, produtores culturais, técnicos, conselheiros e fazedores de cultura no município.

A história dos movimentos culturais de Poços de Caldas sempre foi pautada pela resistência e por uma classe artística questionadora, porém desorganizada e dividida em segmentos e grupos. Desde a década de 30 com artistas locais se apresentando nos casinos, aos grupos teatrais e musicais nos anos 60 e 70, o movimento cultural na cidade sempre foi muito politizado e se destacava em meio ao silêncio de outras organizações sociais em uma cidade conservadora.

A alternativa da participação deve ser vista pela ótica dos níveis de concessão dos espaços de poder e, portanto, pela sua maior ou menor ruptura com estruturas tradicionais, patrimonialistas e autoritárias. Isto configura a possibilidade de os cidadãos assumirem um papel relevante no processo de dinamização da sociedade, e vem reforçar o exercício de um controle mais permanente e consistente dos usuários na gestão da coisa pública, sustentado no acesso à informação sobre o funcionamento do governo da cidade a todos os grupos sociais (JACOBI e TEIXEIRA, 1996).

As classes culturais em Poços de Caldas desde o final da década de 70 e início dos anos 80 solicitava do poder público políticas públicas para o segmento com a criação de um órgão específico para gerenciar a cultura, com dotação orçamentária própria e uma agenda cultural que apontasse caminhos permanentes. O setor cultural historicamente foi fator secundário e renegado as pastas de Educação e Turismo no município de Poços de Caldas até o ano de 2012. O setor foi coordenadoria, divisão, departamento, propõe-se sem participação social a criação de uma autarquia e por último de uma fundação



cultural, iniciativas estas que não tiveram eco da classe artística local e foram impostas de cima para baixo.

Apenas através da garantia da participação das pessoas em sua dimensão histórica, poder-se-á resguardar o espaço do diálogo inconciliável entre os dois planos da racionalidade e da racionalização garantindo a efetiva participação de um sujeito esclarecido com a consciência sobre si e sobre o mundo externo (FABRIANI,2011).

Na primeira década do século XXI assistimos um avanço na formulação de políticas públicas no campo da cultura construídas a partir das Conferências Nacionais de Cultura de 2005 e 2009. Entre estas políticas podemos mencionar, no âmbito federal, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC). O plano e o sistema representam uma nova forma de gestão das políticas culturais, com a atribuição de competências à União, estados e municípios e a pactuação de metas a curto, médio e longo prazo. As gestões dos ministros da cultura, Gilberto Gil e Juca Ferreira durante o governo Lula (2003-2010) incorporou na gestão pública cultural novos instrumentos de participação da sociedade civil no processo de construção das políticas, como os conselhos, conferências, consultas e audiências públicas. Estes instrumentos de participação trouxeram novos desafios ao poder público incluindo a necessidade de contemplar as diferentes demandas provenientes dos segmentos artísticos-culturais. Elas se inserem no quadro de um discurso mais amplo de democratização das políticas públicas. O debate aberto para a construção do SNC e do PNC, por meio de conferências e consultas públicas, mobilizou de forma expressiva o setor cultural do país, e conseqüentemente, estados e municípios. A Emenda Constitucional nº 71/2012 que acrescentou o artigo 216-A à Constituição Federal e instituiu o SNC demonstra em seu texto a necessidade de uma ação conjunta entre União, estados e municípios ao afirmar que o SNC está “organizado em regime de colaboração [entre os entes federados], de forma descentralizada e participativa” (BRASIL, 2012). Assim, estados e municípios têm promovido mudanças na gestão das políticas culturais de forma a integrarem o SNC.

A importância do SNC deve-se ao fato de se tratar de um mecanismo com potencial para garantir “o fomento efetivo, sistemático, democrático e ininterrupto de atividades culturais”. Para o autor, o SNC propicia que Estados e municípios avancem na consolidação dos direitos culturais dos cidadãos e participação (CUNHA FILHO, 2010).

A participação deve ser entendida como um processo continuado de democratização da vida dos cidadãos, cujos objetivos são: 1) promover iniciativas a partir de programas e campanhas especiais visando ao desenvolvimento de objetivos de interesse coletivo;



2) reforçar o tecido associativo e ampliar a capacidade técnica e administrativa das associações e comunidades e 3) desenvolver a participação na definição de programas e projetos de interesse coletivo, nas suas diversas possibilidades (JACOBI,2000).

Em Poços de Caldas no ano de 2012 em meio a emenda constitucional nº 71/2012 e a partir de coletivos culturais, Conselho de Cultura e de servidores do Departamento de Cultura, o prefeito Paulo César Silva assinou no final de seu governo a adesão do município ao Sistema Nacional de Cultura.

Iniciada a gestão 2013-2016, já em março de 2013 o Departamento de Cultura na época promoveu eleições para composição do novo Conselho Municipal de Cultura com representantes da sociedade civil e do poder público focado nos compromissos da gestão de implementar uma política de estado para o setor cultural no município, com participação social.

Recém-eleitos os novos conselheiros de cultura, a gestão 2013-2016 criou espaços de participação e nomeou uma comissão paritária para a organização da Conferência Municipal de Cultura realizada em junho de 2013 que debateu justamente o tema “Uma política de Estado para cultura: Desafios do Sistema Nacional de Cultura”. Nascia naquela conferência o embrião do projeto de lei do Sistema Municipal de Cultura de Poços de Caldas e as primeiras propostas para o Plano Municipal Decenal de Cultura. Além da discussão sobre estas legislações alinhadas a política nacional de cultura, a classe artística apontou ao poder público a possibilidade de criação de um órgão autônomo para o setor no município, neste caso a Secretaria Municipal de Cultura. Naquele momento o Departamento de Cultura estava ligado à Secretaria de Turismo. As reuniões mensais ordinárias do Conselho de Cultura nos anos de 2013 e início de 2014 pautou-se na construção de um Sistema Municipal de Cultura que se contempla: um órgão gestor da cultura, conselho deliberativo, financiamento à cultura, espaços de participação e plano municipal. Cabe lembrar também que no referido ano de 2013, o município de Poços de Caldas elegeu delegados representados pelo poder público e sociedade civil para as conferências estadual e nacional de cultura realizadas respectivamente nas cidades de Belo Horizonte - MG e Brasília - DF.

Em fevereiro de 2014 na Câmara Municipal de Poços de Caldas foi realizado o Fórum Municipal de Cultura que debateu e deliberou através de participação social a minuta do projeto de lei do Sistema Municipal de Cultura. Na oportunidade, vereadores, poder público e sociedade civil aprovaram a minuta amplamente discutida que posteriormente foi encaminhada a Procuradoria Geral do Município para análise e posterior encaminhamento ao legislativo municipal. “Uma efetiva participação cidadã



requer princípios para o desenvolvimento da legitimidade democrática: a igualdade política, o pluralismo político, a deliberação e a solidariedade” (CUNILL GRAU, 1998).

A consolidação de propostas participativas representa a potencialização e a ampliação de práticas comunitárias, através do estabelecimento e ativação de um conjunto de mecanismos institucionais que reconheçam direitos efetivamente exercitáveis e estimulem estratégias de envolvimento e co-responsabilização.

Nesse sentido, um dos maiores desafios de uma proposta participativa ampliada é o de garantir a definição de critérios de representação, de forma a impedir tanto a sua manipulação por grupos guiados por interesses particularizados, como a possibilidade da sua instrumentalização pela administração pública (JACOBI, 2002).

Após encaminhada a Procuradoria do Município e antes de ser encaminhada a Câmara Municipal, os Conselheiros de Cultura, legítimos representantes dos segmentos artísticos do município e suas câmaras setoriais, ratificaram o texto do projeto de lei que propõe a criação do Sistema Municipal de Cultura de Poços de Caldas, juntamente com a criação, através de lei complementar, da Secretaria Municipal de Cultura de Poços de Caldas.

Em 28 de outubro de 2014, a classe artística de Poços de Caldas, o Conselho de Cultura, servidores do Departamento de Cultura lotaram a Câmara Municipal para aplaudir a entrada dos projetos de lei construídos coletivamente durante quase dois anos com a expectativa de aprovação para os próximos meses. Alguns agentes culturais não se fizeram presente, alegando em encontros anteriores excessiva participação e lentidão no processo.

As complexidades da participação também são avaliadas como resultado de um desestímulo da população usuária face aos poucos resultados positivos e à lentidão na resposta da administração frente às demandas dos setores mais carentes, refletindo-se numa dificuldade na hierarquização dos problemas da população (JACOBI, 2002).

Entre outubro de 2014 e março de 2015, a participação social, mais principalmente o controle social dos agentes culturais de Poços de Caldas se voltou para o legislativo municipal e suas comissões permanentes que analisava os projetos de leis protocolados. A princípio compreendido por alguns legisladores e incompreendidos por outros.

A possibilidade de criar as condições para a ruptura com a cultura política dominante e para uma nova proposta de sociabilidade baseada na educação voltada à participação se concretizará, principalmente, pela presença crescente de uma pluralidade de atores. Por meio da ativação do seu potencial



de participação, esses atores terão cada vez mais condições de intervir consistentemente e sem tutela nos processos decisórios de interesse público, legitimando e consolidando propostas de gestão baseadas na garantia do acesso à informação, e na consolidação de canais abertos para a participação, que, por sua vez, são precondições básicas para a institucionalização do controle social (JACOBI, 2002).

Após debates e reuniões entre os atores interessados e os legisladores municipais, na sessão do dia 24 de março de 2015 foi colocado em votação os referidos projetos em uma Câmara lotada de agentes culturais. Por unanimidade foram aprovados os projetos de lei e no dia 09 de abril de 2015, o prefeito municipal Eloisio do Carmo Lourenço em ato público na porta da Prefeitura de Poços de Caldas junto à comunidade cultural de Poços de Caldas sancionou a lei municipal 9.037/2015 criando o Sistema Municipal de Cultura de Poços de Caldas (SMC) e a lei complementar 168/2015 criando a Secretaria Municipal de Cultura de Poços de Caldas (SECULT).

Para participar no processo decisório sobre o seu espaço real de vida é necessário que o indivíduo possa ter consciência das variáveis atuando naquele espaço, naquele momento, quais processos originam estas variáveis e qual o seu provável desenvolvimento (FABRIANI, 2004).

Com a sanção da lei que cria a SECULT o órgão tornou-se autônomo, com dotação orçamentária própria, desvinculou-se da Secretaria de Turismo e estruturou-se de uma maneira que aproveitou todos os cargos existentes do agora extinto Departamento de Cultura, mais o gabinete do Secretário. Do ponto de vista de criação de cargos o impacto financeiro foi irrelevante.

Cabe destacar também que com a lei que criou o SMC o conselho de cultura passou a se chamar conselho de política cultural, de caráter deliberativo com mais câmaras setoriais e com a possibilidade de estimular espaços de participação junto aos movimentos culturais. A legislação do Sistema Municipal de Cultura vinculou o município aos sistemas estadual e nacional de cultura e foi criado o Fundo Municipal de Cultura que poderá receber repasses de fundo a fundo como determina o Sistema Nacional de Cultura. O texto dispõe também sobre uma política de bibliotecas públicas, museus, de formação na área da cultura e de indicadores culturais. Dois grandes saltos construídos coletivamente dentro do processo foi a reforma da lei de incentivo à cultura através da renúncia fiscal do ISSQN (Imposto sobre serviços de qualquer natureza) passando o potencial de captação de 20% para 50%, além da legislação do SMC direcionar para



uma construção participativa do Plano Municipal de Cultura (POÇOS DE CALDAS,2015).

Após a sanção do SMC, eleições para os membros do Conselho de Política Cultural, agora deliberativo, a pauta das reuniões, debates e encontros culturais foi norteada na construção do Plano Municipal de Cultura entre maio de 2015 a abril de 2016, as câmaras setoriais da música, teatro, dança, cultura popular, artes plásticas, artes visuais, audiovisual, circo, artesanato, cultura digital e literatura reuniram-se para traçar metas decenais entre os anos de 2017-2027 para as políticas culturais no âmbito do município de Poços de Caldas.

Em abril de 2016 foi realizada a Conferência Especial de Cultura com representantes do Ministério da Cultura e Secretaria Estadual de Cultura, o objetivo da conferência foi apresentar as propostas do plano municipal, construir uma minuta de lei e deliberar para aprovação da mesma para que posteriormente fosse encaminhada ao legislativo.

Aprovada a minuta de lei em abril de 2016, na reunião deliberativa de maio de 2016, o Conselho de Política Cultural ratificou o texto que foi encaminhado a Procuradoria do Município e protocolado no mês de junho de 2016 na Câmara Municipal de Poços de Caldas.

Mesmo com o processo eleitoral em curso, o projeto tramitou nas comissões legislativas e em 27 de setembro de 2016 foi aprovado por unanimidade pelos vereadores o projeto de lei que cria o Plano Municipal de Cultura de Poços de Caldas (2017-2027). No dia 05 de outubro de 2016 o prefeito municipal, Eloisio do Carmo Lourenço sancionou a lei municipal 9.144/2016.

“A legislação estabelece metas de 5 e 10 anos visando fomento a espaços públicos para a cultura, valorização do artista local, editais públicos, financiamento, infraestrutura, difusão, capacitação e gestão pública para o setor” (POÇOS DE CALDAS,2016).

Durante o período 2013-2016, o município de Poços de Caldas criou todos os componentes dispostos no Sistema Nacional de Cultura com ampla participação social, registrado em atas da Câmara Municipal, do Conselho de Política Cultural e em órgãos de imprensa.

Neste artigo, “considera-se a participação, elemento inerente na compreensão do que a sociedade deseja e na crença que as políticas públicas podem se efetivar. Sendo a participação instrumento provocador para a aquisição da autonomia” (FREIRE,1996).

Diante do exposto, finalizamos ressaltando a importância da participação da sociedade civil no processo de construção, deliberação e controle social das políticas públicas de cultura, uma vez que para que as metas dos planos de cultura – nacional, estaduais e municipais – e os princípios do Sistema Nacional de Cultura tornem-se



realidade na vida cotidiana dos cidadãos é necessário um constante acompanhamento das ações dos governos para que toda legislação construída democraticamente saia do papel, comece a se efetivar e acima de tudo, ultrapasse governos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. As Metas do Plano Nacional de Cultura. Brasília, 2012.

_____. Proposta de Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012 - Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em <<http://cultura.gov.br/snc/files/2012/12/emenda71.pdf>>, acesso em janeiro de 2018.

CUNHA FILHO. Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura: Contribuição ao debate. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

CUNILL GRAU, N. Repensando o Público através da Sociedade: novas formas de gestão pública e representação social. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

_____*e BRESSER PEREIRA, L C. (orgs.). O Público não-estatal na Reforma do Estado. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1991.*

FABRIANI, C B. Cultura de Segurança Versus Cultura de Risco: estudo psicossocial sobre o olhar e a possibilidade de captação de informações ambientais. Tese (doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia Social e do Trabalho. São Paulo: s.n., 2004. – 162p.

_____. Vulnerabilidade como Gênese do Desastre: contribuições a uma política de enfrentamento. Seminário Nacional de Psicologia em Emergências e Desastres. Conselho Federal de Psicologia. Brasília. Nov.2011.

FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



JACOBI, P. Políticas Sociais e Ampliação da Cidadania. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

_____. Políticas Sociais Locais e os Desafios da Participação Cidadã. Ciênc. saúde coletiva. 2002, vol.7, n.3, pp. 443-454.

JACOBI P.; TEIXEIRA, M A. Orçamento Participativo: o caso de São Paulo (1989-1992), à luz das experiências de Porto Alegre e Belo Horizonte. CEDEC, São Paulo, mimeo, 31pp, 1996.

POÇOS DE CALDAS. Lei Complementar n. 168, de 09 de abr. de 2015. **Altera dispositivos da lei complementar nº 100, de 31 de dezembro de 2008, que dispõe sobre a estrutura da administração direta do município de Poços de Caldas e dá outras providências**, Poços de Caldas, MG, abr. 2015.

POÇOS DE CALDAS. Lei n. 9.037, de 09 de abr. de 2015. **Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Poços de Caldas e dá outras providências**, Poços de Caldas, MG, abr. 2015.

_____. Lei n. 9.144, de 05 de out. de 2016. **Institui o Plano Municipal de Cultura de Poços de Caldas**, Poços de Caldas, MG, out. 2016.

SANTOS, B S. O Fórum Social Mundial. São Paulo: Cortez, 2006.

SOUZA, H. Participação. In: www.forumeja.org.br/885. Acesso em nov.2017.



A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA DEFINIÇÃO DO ORÇAMENTO PÚBLICO PARA A CULTURA EM RORAIMA

Selmar de Souza Almeida Levino¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de discutir a participação social na definição do orçamento destinado as ações públicas de cultura pelo Governo de Roraima a partir das matérias jornalísticas veiculadas nos sites das mídias locais. O recorte temporal deste trabalho concentra-se a partir de setembro de 2016 a novembro de 2017. O período escolhido foi marcado por audiências públicas, seminários e fóruns de discussões sobre o orçamento destinado a cultura. As instituições governamentais precisam ser transparentes na elaboração dos planos de investimentos, na formulação de ações que estejam em consonância com os parâmetros legais e os anseios da sociedade. Assim, como em outras áreas de políticas públicas, a cultura também tem sido tema constante de discussão em todas as instâncias do poder público e da sociedade civil.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, orçamento, participação social, Roraima.

1 INTRODUÇÃO

O planejamento e a efetiva execução de políticas públicas no Brasil tem sido um dos principais desafios dos gestores nos três níveis de governo: federal, estadual e municipal. Para garantir a viabilidade técnica e plena aplicabilidade dos projetos, é indispensável cuidar dos arranjos políticos e institucionais, os administradores públicos precisam considerar os fatores característicos de cada região e atender a pluralidade da cultura, as dimensões geográficas, condições estruturais, técnicas e dimensionar capacidade organizacional de cada órgão executor.

Ao mesmo tempo as instituições governamentais precisam ser transparentes na elaboração dos planos de investimentos, na formulação de ações que estejam em consonância com os parâmetros legais e com a efetiva participação da sociedade. E, assim, como em outras áreas de políticas públicas, a cultura também apresenta este desafio para o gestor, até mesmo por sua característica específica de aglutinar setores e concepções tão díspares de diferentes grupos sociais.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras da Universidade Federal de Roraima. E-mail: selmar.01@gmail.com



Dentro deste contexto, este artigo tem o objetivo de discutir a participação social na definição do orçamento destinado as ações públicas de cultura pelo Governo de Roraima a partir das matérias jornalísticas veiculadas nos sites das mídias locais. O recorte temporal deste trabalho concentra-se a partir de setembro de 2016 a novembro de 2017. O período escolhido foi marcado por audiências públicas, seminários e fóruns de discussões sobre o orçamento destinado a cultura.

Ao falar sobre o planejamento e a execução de políticas públicas de cultura nota-se que no Brasil e em Roraima em especial, um cenário de debates marcados por questões relacionadas as temáticas das desigualdades sociais e dificuldades de acesso a recursos financeiros, número reduzido de técnicos capacitados na área de gestão pública, associado a uma quase absoluta indefinição política da cultura como direito e prioridade de governos.

A relevância de pautar a temática da cultura neste artigo é por sabermos pouco acerca da amplitude de nossos acertos e nem como tem sido analisado a forma e os resultados alcançados após a experiência destas políticas em âmbito regional. A partir desta conjuntura, este trabalho apresenta a seguinte problemática: se há diálogo e ou iniciativas de comunicação entre a sociedade civil e o poder público estadual na destinação de recursos e na prestação de contas do orçamento voltado a cultura em Roraima?

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E SUAS ABORDAGENS

Cada sociedade tem suas leis e formas de resolver os assuntos de ordem coletiva e individual, formando um sistema onde os pactos sociais refletem exatamente o modelo de organização do Estado e de sua dinâmica política. A política de cultura é uma expressão da sociedade que através do Estado almeja fomentar o desenvolvimento social ao investir e apoiar toda ação humana que de forma organizada reivindica espaço, valorização e garantia de direitos constitucionais.

Quando estudamos a área de políticas públicas, autores e pesquisadores desta temática são enfáticos em afirmar que não há uma formulação definida em relação ao conceito de políticas públicas, há diversas abordagens e enfoques teóricos. Reforçam ainda, a existência de duas abordagens principais, uma estatocêntrica e a outra multicêntrica ou policêntrica. (SOUZA, 2006; SECCHI, 2013 e AMORIM; BOLLOUSA, 2013).

Na abordagem estatocêntrica, as ações e as decisões são de responsabilidade e centralizadas no governo, no seu absoluto protagonismo na elaboração das políticas, os principais atores são ligados às organizações estatais. Já a abordagem multicêntrica,



tem como base o diálogo e a definição de problemas considerados como públicos, as prioridades sociais são discutidas em um contexto multiatorial, com perspectivas pluralistas. (SECCHI, 2013; AMORIM; BOULLOSA, 2013)

Em contraposição a essa linha de pensamento, a abordagem multicêntrica ou policêntrica envolve uma pluralidade de atores governamentais e não-governamentais. Esta visão permite compreender a política pública como ação pública processual, complexa e multiatorial, “[...] voltada à resolução de um problema percebido como de pública relevância, envolvendo degradação de bens públicos ou a preservação e reconstrução de tais bens públicos”. (AMORIM; BOULLOSA, 2013, p.04)

Nota-se de forma clara a amplitude do grau de envolvimento da participação social na abordagem multicêntrica. Em análise ao processo de organização da política nacional de cultura no Brasil, a institucionalização do SNC orienta para uma visão mais multicêntrica, em que os problemas coletivos e a agenda de prioridades de resolução dos mesmos são estabelecidos em arenas participativas e compartilhadas por diferentes sujeitos, pois, o estado não é o único o protagonista. (SECCHI, 2013)

No caso especial deste artigo, o objeto de análise são as informações divulgadas nas mídias locais relacionadas a definição dos recursos destinados a SECULT-RR que vão possibilitar o conhecimento e a comunicação entre as partes interessadas em relação as demandas e os problemas existentes.

Nos dias atuais a participação da sociedade civil torna-se componente fundamental nas boas práticas de gestão e de legitimidade nos processos de decisões públicas. Há vários espaços do exercício da cidadania, entre os principais, podemos citar as representações por meio dos conselhos de políticas públicas. Há também as câmaras legislativas, fóruns, associações de bairros e entidades profissionais, enfim, a Constituição de 1988 possibilitou vários mecanismos de escuta e gestão participativa.

Além dos mecanismos formais previstos, como por exemplo, os conselhos de políticas públicas, Neves (2008) explica que o processo de democratização a partir dos anos dos 80 possibilitou outros mecanismos de incentivo a participação social, que buscaram não somente democratizar o Estado, mas politizar a sociedade. A autora chama atenção para a discussão do orçamento participativo que se tornou um instrumento eficiente de deliberação de políticas públicas na busca da cidadania em relação a forma de gestão antes da promulgação da Constituição Federal de 1988. “O que verificamos são tipos de participação que se acentuam na sociedade e moldam o associativismo e vão desenhando novas configurações sobre os tipos de participação com caráter bastante plural”. (NEVES, 2008, p. 19)



Essas novas configurações estão cada vez mais se tornando comum na participação de cidadãos na gestão da política local, devido, a necessidade de imediatismo de algumas ações, em que as participações representativas, demandariam mais tempo para serem concebidas. Milani (2008) coloca que uma das razões para este tipo de postura por parte da sociedade seria em razão da crise de credibilidade da democracia representativa, entre os fatores destacam-se a “[...] a apatia política dos eleitores, considerável descaso popular por assuntos públicos, significativas taxas de abstenção eleitoral [...], e níveis elevados de corrupção na administração pública”. (MILANI, 2008, p. 561)

Milani (2008) explica que a participação se desenvolve por relações marcadas por conflitos, em que os atos dos atores políticos podem envolver uma série de interesses. “[...] tais como a autopromoção, a realização da cidadania, a implementação de regras democráticas, o controle do poder burocrático, a negociação ou inclusive a mudança progressiva de cultura política. (MILANI, 2008, p. 560-561).

Afirma ainda que a participação social cidadã pode ser configurada de formas de intervenção individual e coletiva. “[...] que supõem de redes de interação variadas e complexas determinadas (proveniente da ‘qualidade’ da cidadania) por relações entre pessoas, grupos e instituições com o Estado”. (MILANI, 2008, p. 560).

E por fim, esclarece que há uma necessidade de redefinição dos papéis e posturas das relações governo-sociedade. “[...] uma vez que a representação tradicional se encontra cada vez mais distante da vontade dos representados”. (MILANI, 2008, p. 561).

3 METODOLOGIA

A pesquisa será realizada por meio de uma abordagem qualitativa, com o objetivo de obter informações abrangentes e significativas, a partir da análise das matérias jornalísticas veiculadas nos sites das mídias locais do Estado de Roraima. O período pesquisado compreendeu os meses de setembro de 2016 a novembro de 2017, sendo a fonte de acesso, a internet.

Quanto aos procedimentos técnicos foram realizadas pesquisas documentais e bibliográficas. A coleta de dados foi feita em sites do Diário Oficial da União (DOU) e Diário do Estado de Roraima (DOE/RR), em busca de leis e decretos relacionados aos elementos constitutivos do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e em sites dos veículos de comunicações locais, a fim de obter informações referentes às ações de organização da cultura como política pública em Roraima no período delimitado.



Todo material documental e bibliográfico coletado foi minuciosamente estudado e selecionado para responder questões a partir do problema da pesquisa, a proposta é buscar as mais variadas fontes no intuito de analisar os critérios e os parâmetros referenciais disponíveis que possam ser utilizados como subsídios para as interpretações dos dados.

4 SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E SUA PROPOSTA ORGANIZACIONAL

A Constituição Federal de 1988 foi um marco na regulamentação das políticas públicas no Brasil, sobretudo nas garantias de direitos e de mecanismos de participação social. Os artigos nº 215 e 216 tratam especificamente dos direitos à cultura e em 2012, por meio da Emenda Constitucional nº 71 foi acrescentado o artigo 216 - A, que prevê o Sistema Nacional de Cultura (SNC), como instrumento de gestão dessa política vigente.

A formulação do SNC tem como fundamento a institucionalização da política nacional de cultura em um processo democrático que envolve as três esferas da federação e a sociedade civil. O SNC é um instrumento de gestão que abrange a União, estados e municípios onde um conjunto de leis, normas e procedimentos pactuados entre o poder público e a sociedade organizam e viabilizam sua operacionalização. A política nacional de cultura preconiza a busca e formulação de ações e de práticas de planejamento descentralizadas e participativas que estejam em consonância com os parâmetros legais e os anseios sociais. (BRASIL, 2012)

Para o desenvolvimento do Plano Nacional de Cultura (PNC) foram estabelecidas por meio da Portaria nº 123/2011, um total de 53 metas que deverão ser cumpridas até o ano de 2020. Dentre as diretrizes e as ações de incentivo à cultura previstas, a primeira meta prevê a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) em 100% das unidades da Federação e 60% dos municípios. (BRASIL, 2012)

Na última década, o Ministério da Cultura (MinC), passou a discutir com mais intensidade a institucionalização das políticas culturais em todo o território nacional por meio de conferências e outras articulações conduzidas pelas instituições públicas e movimentos envolvidos na área da cultura. Apesar dos parâmetros legais, ainda percebe-se uma disparidade quanto aos estágios de efetivação do SNC, principalmente, nos estados e municípios localizados na região norte.

4.1 A REALIDADE DA ORGANIZAÇÃO DA CULTURA EM RORAIMA

A organização do Estado de Roraima em relação ao SNC inicia-se a partir de 2013, com a criação da Secretaria de Estado da Cultura de Roraima (SECULT/RR), nos



termos da Lei nº 890, de 23 de janeiro de 2013 e da assinatura do Acordo de Cooperação Federativa pelo Governo Estadual, publicado no Diário Oficial da União (DOU), nº 74, seção 03, de 18 de abril de 2013.

Além da adesão ao SNC, até o presente momento, outros componentes constitutivos dos sistemas de cultura já foram institucionalizados em Roraima, tais como: Fundo Estadual de Cultura (FunCultura), pela Lei nº 983, de 26 de novembro de 2014, regulamentada pelo Decreto nº 19.793-E, de 22 de outubro de 2015 e do Sistema Estadual de Cultura do Estado de Roraima (SEC/RR), nos termos da Lei nº. 1033, de 22 de março de 2016. Ressalta-se que o Conselho Estadual de Cultura de Roraima (CEC/RR) já existia antes da adesão ao SNC, foi previsto pela Constituição do Estado de Roraima no artigo nº 161 e regulamentado pela Lei nº 55, de 09 de dezembro de 1993.

De acordo com a Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional (SADI) do MinC, o estado de Roraima e nove municípios (Alto Alegre, Amajari, Boa Vista, Cantá, Caroebe, Iracema, Mucajaí, Normandia e Uiramutã) aderiram ao SNC e estão em estágios diferenciados quanto à implantação e consolidação do mesmo. Os demais municípios (Bonfim, Caracarái, Pacaraima, Rorainópolis, São João da Baliza e São Luiz) até o dia 23 novembro de 2017 não conseguiram concluir as diligências burocráticas do protocolo de adesão ao SNC. Ressalta-se que a adesão ao SNC é voluntária.

Para contemplar a realizações de projetos artístico-culturais de pessoas físicas e jurídicas, o governo estadual dispõe da Lei nº 318, de 31 de dezembro de 2001, que trata da Lei de Incentivo à Cultura, regulamentada pelo Decreto nº 5.024-E, de 21 de outubro de 2002. Essa lei prevê que 0,3% de todo o dinheiro arrecado com o Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) seja investido em prol aos projetos selecionados. A seleção dos projetos é acompanhada por meio do Grupo Técnico de Avaliação de Projetos (GTAP). Trata-se de um órgão independente e com regimento próprio para analisar e avaliar projetos encaminhados pela lei de incentivo. Esse grupo técnico é formado por nove membros titulares e nove suplentes, com representação proporcional de integrantes da SECULT/RR, sociedade civil e CEC/RR.

4.2 A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA POLÍTICA DE CULTURA EM RORAIMA: UM PROCESSO EM CONSTRUÇÃO

O estado de Roraima e os quinze municípios até o final da edição deste artigo não possuíam um plano de cultura aprovado e regulamentado por lei específica, ou seja, estamos lidando com um objeto de trabalho em incipiente processo de organização e formatação coletiva de seus planos e mecanismos de controle. Entretanto, sabemos que as ações públicas de cultura seguem, são dinâmicas e não esperam, mesmo a mercê



de todos os protocolos de organização previstos no SNC não terem ainda se cumprido. Muitas vezes, observamos ações e projetos com grandes somas de recursos e bom retorno social e outras vezes são investimentos sombrios sem nenhum controle ou retorno social. Neste trabalho de análise não abordaremos as possíveis incongruências e decisões governamentais no campo da cultura, tendo em vista o objeto específico de perceber apenas a experiência local de participação nas decisões.

A seguir descrevemos as principais iniciativas de participação social na definição do orçamento destinado as ações públicas de cultura em Roraima a partir das matérias jornalísticas veiculadas nos sites das mídias locais, no período de setembro de 2016 a novembro de 2017.

Em Roraima, destacamos o Coletivo Reagentes Culturais, movimento cultural independente formado por artistas, produtores e empreendedores culturais, criado em 2014. Esse grupo se tornou um dos principais movimentos de interação social em prol de discussões sobre a valorização da arte e da cultura no Estado de Roraima.

Foi criado em 14 de dezembro de 2014, após um “estresse” com uma instituição pública, que contratou os serviços artísticos de vários segmentos (música, cinema, teatro, etc.), mas não pagou no prazo determinado, chegando àquele período a cinco meses de atraso. Os Reagentes tiveram, portanto, como impulso, a intenção de fazer a cultura de Roraima ter unidade, força e união, para lutar pela valorização da nossa cultura e pelo direito de que ela esteja acessível à toda população. (NÓBREGA e PIMENTEL, 2016)

A partir de sua organização, o referido coletivo passou a discutir e buscar de forma democrática a resolução de situações que afligem a classe artística em Roraima. Entre as ações e iniciativas, citamos o pedido para a Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa de Roraima (ALE/RR) para realização de uma audiência pública voltada para a discussão sobre a alocação dos recursos do orçamento para o Fundo Estadual de Cultura (FunCultura) da Secretaria de Estado de Cultura de Roraima (SECULT-RR).

Entre as principais reivindicações, o coletivo destacou a garantia de investimentos orçamentários no FunCultura e a criação de editais públicos para cada segmento e o orçamento da pasta de cultura em 2017. “A proposta é que estes recursos sejam destinados aos segmentos artístico-culturais por meio de editais públicos constituídos pelo poder público estadual, juntamente com a sociedade civil organizada”. (BRÍGLIA, 2016a)



A Audiência Pública foi realizada em 27 de outubro de 2016 e reuniu representantes da Rede Pontos de Cultura, Grupos de Quadrilha Junina, Movimentos de Cultura Popular, Indígenas, Afrodescendentes, Capoeira, Fórum de Dança, Hip Hop, Grafite, Fanfarras, Boi Bumbá, Ciranda, Cangaço, além de representantes dos segmentos de Artes Visuais, Cinema, Música e Teatro e membros do Conselho Estadual de Cultura.

Um dos pontos positivos desta audiência foi a criação de uma comissão para acompanhamento do orçamento. “Os membros da sociedade civil responsáveis pelo acompanhamento da Lei Orçamentária Anual para a Secretaria de Estado da Cultura em 2017 foram escolhidos durante a Audiência Pública”. (BRÍGLIA, 2016a)

É fundamental no processo participativo que o poder público na condição de executor das políticas protagonize por meio dos seus agentes a presença do Estado em fóruns e debates públicos como condição fundamental não apenas na produção de entendimentos com a sociedade, mas para garantir a efetiva implementação das ações e projetos pactuados.

Vivenciamos no referido período pesquisado a dificuldade de relacionamento e de confiança entre os agentes envolvidos nas decisões e organização da política de cultura como um ponto de conflito a ser observado como destacamos na publicação do Blog Reagentes Culturais. “Convidada pela Assembleia Legislativa, a Secretária de Cultura, Selma Mulinari, não participou da audiência pública. Durante o #dialogaculturarr, Mulinari disse ter pedido desculpas [...], por não ter participado da audiência”. (BLOG REAGENTES CULTURAIS, 20 dez. 2016).

Após a realização da audiência pública pela comissão de cultura da Assembleia Legislativa de Roraima em 27 de outubro de 2016, a Secretaria Estadual de Cultura de Roraima (SECULT/RR) realizou no período de 13 a 15 de dezembro de 2016, o evento #dialogaculturarr com o objetivo de discutir com os diversos segmentos culturais as formas de garantir recursos para o FunCultura.

Entre os fatores positivos na realização do #diaogaculturarr destaca-se a realização da transmissão ao vivo pela Universidade Virtual de Roraima (Univirr). A transmissão possibilitou um acesso a públicos que não tinham como comparecer ao evento, bem como, o registro das discussões realizadas.

A realização do evento #dialogaculturarr resultou na produção de um documento intitulada “Carta de Roraima”. De acordo com o site da SECULT/RR a carta é uma prévia das propostas a serem discutidas nas conferências de cultura previstas para o ano 2017. A produção do documento contou com a participação dos seguintes segmentos: Artes



Cênicas; Música; Literatura, Livro, Leitura e Bibliotecas; Museologia e Patrimônio Histórico e Cultural; Cultura Popular; Cultura Indígena; Cultura Afro-brasileira; Comunicação e Audiovisual; Artes Plásticas e Visuais.

No entanto, apesar do site da SECULT-RR informar que a carta iria sofrer ajustes por parte de uma comissão formada por um representante de cada segmento cultural da sociedade civil e posterior publicação de *link* de acesso na *homepage* institucional até o final de novembro de 2017, o referido documento não tinha sido publicado.

Os documentos referentes ao #diálogaculturarr, como as propostas e problemáticas apresentadas, além das Leis do Sistema Estadual de Cultura, do Fundo Estadual de Cultura, do Plano Estadual de Cultura, serão disponibilizadas no site da Secult (Secretaria Estadual de Cultura). (RORAIMA EM FOCO, 16 dez. 2016)

Diante da ausência de publicação por parte da SECULT-RR, o Blog Reagentes Culturais teve acesso a versão final da Carta de Roraima e publicou detalhes documento produzido em 15 de dezembro de 2016 pelos representantes da sociedade civil reunidos no #diálogaculturarr, dando destaque para as seguintes propostas:

Efetivação da Lei do FunCultura e lançamento dos editais do Fundo por segmento cultural; Criação e revitalização de espaços públicos multiculturais para atender adequadamente os diversos segmentos, com gratuidade e/ou contrapartida não financeira para utilização dos equipamentos culturais no Estado pelos grupos e artistas; Oferta gratuita de formação cultural em diferentes níveis (cursos livres, técnico e superior) voltados aos segmentos culturais, inclusive de formatação de projetos, pelo Governo do Estado e/ou por meio de parcerias; Revisão da lei que cria o CEC, mediante consulta pública, a fim de garantir maior representatividade dos segmentos culturais no Conselho; [...]; Efetivação do sistema estadual de informações e indicadores culturais e mapeamento dos grupos, instituições e pessoas que atuam na área; Inclusão de todos os municípios na construção das políticas públicas culturais, com consulta popular dos segmentos e prestação de serviços da área cultural a essas populações; [...]; Nomeação dos próximos gestores públicos, diretores, chefes de departamento e técnicos na Secretaria de Cultura, exclusivamente mediante critérios técnicos, com comprovado conhecimento técnico e experiência em gestão cultural; [...];(BLOG REAGENTES CULTURAIS, 13 de jul. 2017)



3.3 DESDOBRAMENTOS DOS RECURSOS GASTOS EM 2017

O final de 2016 e ao longo de 2017 foi marcado por boas iniciativas de participação social no campo da gestão dos recursos destinados a cultura no Estado de Roraima, a realização da audiência pública na ALE-RR para discussão e destinação de um milhão de reais para a pasta da SECULT-RR e a realização do #dialogaculturarr foram um marco histórico, pois a ação contou com a participação de diversos segmentos culturais de Roraima e possibilitou um levantamento das principais demandas culturais.

Passados mais de sete meses após a aprovação da emenda parlamentar para a pasta da SECULT-RR e sem o lançamento de editais pelas leis de incentivo à cultura, um grupo de artistas resolveram realizar um protesto pelas redes sociais contra o abandono de prédios históricos e pontos de cultura. “Artistas e professores se uniram para denunciar o que eles classificam como descaso com a cultura no Estado”. (G1 RORAIMA, 03 ago. 2017).

Por conta das denúncias realizadas pelos artistas que a SECULT não tinha dado retorno do destino dos recursos de um milhão destinados a editais de incentivo à cultura. A Secretária Estadual de Cultura, Selma Mulinari rebateu as críticas por meio do Jornal Folha de Boa Vista no dia 11 de agosto de 2017, explicando que a emenda parlamentar referente ao milhão precisou ser remanejada para que o recurso não fosse perdido. Relatou que o recurso foi solicitado de volta pelos parlamentares da ALE-RR para ser utilizado na manutenção das estradas dos municípios de Bonfim e Normandia. Explicou ainda que a emenda é abrangente podendo ser usada por qualquer segmento. Confira a seguir a declaração da secretária de cultura dada ao referido jornal.

Para não perder a emenda remanejei dinheiro para pagar cachê artístico de um evento no Parque Anauá no valor que não chega a R\$ 150 mil reais. Mandeí ofício para a Assembleia informando que tinha usado a emenda para não perder o recurso. Tenho todos os documentos comprobatórios e agora a emenda está segura, mas foi uma batalha que travamos para manter o recurso para a cultura. (FOLHA BOA VISTA, 11 ago. 2017)

Além de ter explicado sobre os motivos de ter gastos parte dos recursos da emenda para que a mesma não retornasse para a ALE-RR, garantiu que seriam abertos editais de incentivo à cultura com recursos próprios do governo estadual que totalizariam mais de R\$ 1 milhão. Destacou ainda que não está faltando diálogo com os artistas. Conforme explicação publicada na Folha de Boa Vista:

Eu recebo todos que vêm aqui e o que não podemos é ficar o tempo todo marcando reunião em cima de reunião, pois o que acho que falta é amadurecimento dos artistas para saber que o



Estado não sustenta ninguém. [...] ajudamos quem milita e corre atrás. Os artistas envolvidos nesse movimento de denúncia são funcionários públicos e conselheiros que não podem ter acesso a editais, mas não fui eu que inventei essa lei. O auxílio é para quem vive da arte e não para quem busca interesse pessoal contrariando a Lei. (FOLHA BOA VISTA, 11 ago. 2017).

A secretária da SECULT-RR explicou ainda rebatendo as denúncias dos artistas que tem oito editais para serem publicados em 2017 nas áreas de teatro, dança, moda, literatura, artes visuais, cinema, arte popular e todos voltados para a realidade local. (FOLHA BOA VISTA, 11 ago. 2017).

Em resposta a matéria publicada no Jornal Folha de Boa Vista, os artistas rebateram as declarações da secretária da SECULT-RR por meio do Blog Reagentes Culturais.

[...] esclarecemos que não somos um grupo isolado, formado unicamente de servidores públicos e conselheiros, que protestam por estarem legalmente impedidos de participar de editais públicos. Não somos meia dúzia a buscar interesse pessoal ou pleitear que o Estado os sustente, contrariando a lei. Somos muito, em protesto para que a lei seja cumprida e a população tenha seus direitos culturais garantidos. (BLOG REAGENTES CULTURAIS, 11 ago. 2017)

Destaca-se que na referida nota os artistas chamam atenção da ausência de informações por parte da SECULT-RR.

[...] apesar de solicitar tais informações oficialmente [...] à SECULT-RR, [...] pela imprensa, tomamos ciência de que a conta bancária do Fundo Estadual de Cultura foi criada, o que comprova mais uma vez a falta de transparência da atual gestão”. (BLOG REAGENTES CULTURAIS, 11 ago. 2017)

Ressalta-se que o edital da Lei de incentivo à cultura foi publicado no Diário Oficial do Estado (DOE) do dia 24 de outubro de 2017. As inscrições foram abertas a partir da data de publicação e terminam no dia 20 de dezembro de 2017. “O Governo de Roraima [...] pretende investir R\$ 2.379.580,20”. (PORTAL DO GOVERNO DE RORAIMA, 26 out. 2017).

Conforme matéria publicada pelo Portal do Governo do estado de Roraima, os projetos inscritos serão encaminhados ao Conselho Estadual de Cultura para a emissão



do mérito cultural e posterior enviados ao Grupo Técnico para Avaliação de Projetos (GTAP)

Houve críticas quanto ao atraso de publicação do edital, entre outros questionamentos quanto as inscrições serem somente pela internet, pela dificuldade de alguns artistas e produtores terem dificuldades de acesso a computador e à internet e a falta de divulgação prévia das inscrições. “A edição de 2017 do edital da Lei Estadual de Incentivo à Cultura foi lançada sete meses após prometido”. (REAGENTES CULTURAIS, 16 nov. 2017).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do período analisado, bem como a delimitação da fonte de pesquisa, restrita as mídias impressas e a repercussão dos fatos nas redes sociais, não reflete obviamente a amplitude e profundidade de um estudo analítico capaz de expressar com rigor técnico e científico a singularidade e complexidade do tema proposto. Mas cumpre o papel de retratar sob o aspecto imediato e na linguagem mais acessível e usada no tempo presente, a forma como tem sido levado e reproduzida ao grande público o tema da cultura e as diferentes visões de como estamos lidando (poder público e sociedade civil) como um dos capítulos mais importantes das políticas públicas que é a participação social, como este processo tem se materializado e quais avanços podem ser considerados até então.

A forma como tratamos os interesses coletivos que estão em destaque nas políticas públicas de cultura demonstra nosso grau de clareza sobre o papel do Estado e nossa visão de como praticar o diálogo, construir consensos e dividir espaços com os mais diferentes atores que participam das decisões, sendo fundamental entender a participação não como atrelamento político a grupos e governos e nem como campo de batalhas políticas, ideológicas, eleitorais e pessoais onde as adversidades ocupam espaço precioso na agenda e as vezes inviabilizam a gestão das políticas.

A Política Nacional de Cultura do Brasil prima pela participação social para legitimação das ações públicas. Observa-se que um dos problemas a serem enfrentados nos dias de hoje é verdadeiramente independente de equipe de gestão ou grupo político, a execução de uma política de Estado. Havendo o comprometimento por parte dos gestores de promover de forma democrática e participativa a formulação, implementação, monitoramento e avaliação de políticas públicas, poderemos vivenciar na prática o direito à cultura, garantido pela Constituição Federal de 1988.



O período analisado nesta pesquisa verificou que a sociedade civil tem buscado contribuir com o processo de organização das demandas, como podemos citar a iniciativa de realizar a audiência pública para a cultura por meio da Comissão de Cultura da ALE-RR. Em contrapartida, a realização do evento #dialogaculturarr pelo poder público estadual possibilitou conhecer por segmento cultural quais os principais desafios e necessidades da classe artística.

Conclui-se que diante da conjuntura política que passa o país, de insegurança, de desconfiança nos gestores e parlamentares, corrupção nos processos administrativos, deve ser haver não uma arena de medida de forças, mas a construção de espaços sensíveis para a formulação e consolidação de políticas públicas viáveis e compatíveis para cada realidade local. A elaboração de ações públicas deve reconhecer a diversidade de públicos, com suas demandas, visões e interesses para desta forma possa eleger de forma mais justa o atendimento das prioridades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, S; BOULLOSA, R.F. O estudo dos instrumentos de políticas públicas uma agenda em aberto para experiências de migração de escala. V. 02, nº 01, jan/jun – 2013, p. 59-60. < <http://revistas.unama.br/index.php/aos/article/view/52> > Acesso em 29 mai. 2017.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. As metas do Plano Nacional de Cultura. São Paulo: Instituto Via Pública, 2012.

_____. Emenda Constitucional nº 71, 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Presidência da República - Casa Civil - Subchefia para Assuntos Jurídicos, Brasília, 30 de novembro de 2012. Disponível em < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc71.htm > Acesso em: 29 mai. 2017.



BRÍGLIA, Thiago. Artistas e produtores discutem com a ALE **o orçamento pra cultura em 2017**. A gente não quer só comida, a gente quer políticas públicas de financiamento da cultura já!. Boa Vista. 02 nov. 2016a. Disponível em: <<http://reagentesculturais.blogspot.com.br/2016/08/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

FOLHA DE BOA VISTA. “O Estado não pode sustentar quem não quer viver de sua arte” diz secretária de cultura. Boa Vista. 12 ago 2017. Disponível em: <<http://www.folhabv.com.br/noticia/>> Acesso em: 23 nov. 2017.

G1 RORAIMA. Artistas de RR protestam contra abandono de prédios históricos e pontos de cultura com paródia do hit ‘Despacito’. Boa Vista. 03 ago. 2017. Disponível em: <g1.globo.com> Acesso em: 23 nov. 2017.

GOVERNO DE RORAIMA. Incentivo à cultura – Secult publica edital para selecionar projetos culturais. Boa Vista. 26 out. 2017. Disponível em: <portal.rr.gov.br> Acesso em: 23 nov. 2017.

MILANI, Carlos. O princípio da participação social de políticas públicas locais: uma análise de experiências latino-americanas e européias. Rio de Janeiro, maio/junho.2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema Nacional de Cultura. Situação dos Estados no SNC até 23 de novembro de 2017. Disponível em<<http://www.cultura.gov.br/>





Mesa XV

Cultura Viva

A ERA DO IMPREVISTO NAS POLÍTICAS CULTURAIS: A PRUDÊNCIA DO PONTO DE CULTURA DE DONA ZULENE, CRATO-CEARÁ

Rúbia Aurenívea Ribeiro Lóssio¹
Cesar de Mendonça Pereira²

RESUMO: O artigo reflete as formas de diligência na gestão social das políticas culturais na era do imprevisto em decorrência de uma mudança de paradigma nos modelos emergentes de poder, mediante a visão do Ponto de Cultura de Dona Zulene, Crato, Ceará. Nesse contexto, o artigo propõe uma ponderação nas diversas maneiras de cuidado com os pequenos lugares de reprodução da cultura popular. Não cabe mais uma visão pautada nas hierarquias, nem as políticas de favores que atrapalham no fluxo e no desenrolar de algumas iniciativas governamentais na era de ocorrências efêmeras. A discussão não é a partir de projetos que deram certo em sua eficácia, mas de projetos que tiveram e têm riscos em seu percurso. Não é o desfecho, mas o controle nas iniciativas públicas pela ágora digital que bombeia o imaginário coletivo nas culturas populares.

PALAVRAS-CHAVE: Ponto de Cultura, Política Cultural, multiculturalidade.

INTRODUÇÃO

Para começar, à questão evidenciada no referido artigo não retrata o papel das políticas culturais, mas o caminho que as mesmas devem traçar para tempos mutantes de imprevistos. Não estamos aqui para culpabilizar gestões e formas de agenciamentos nas ações e atitudes das políticas culturais, jamais! Estamos aqui, neste trabalho, a refletir os caminhos que as políticas culturais podem seguir em tempos difíceis e de muitas diferenças. Permanecemos diante de muitas incertezas e como trabalhar com essas incertezas? Avaliando as performances das ações das políticas culturais? Talvez? Será necessário considerarmos as fragilidades das políticas culturais, não como diagnósticos negativos, mas, como um sentido, uma direção aos novos direcionamentos de atitudes

1 Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Professora do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio, rubia@leaosampaio.edu.br

2 Doutor em Ciências da Cultura pela Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro – UTAD, Analista em Ciência e Tecnologia da Fundação Joaquim Nabuco, cesar.pereira@fundaj.gov.br



transformadoras. Ou seja, vestígios que sobrepõem um novo começo na dimensão das políticas públicas culturais.

Isso nos faz pensar, o que leva alguns Pontos de Cultura não conseguirem deslanchar em suas ações financeiras. Nesse sentido, parece que trazemos ranços das gestões anteriores para exemplificar, exteriorizar e criticar modelos, porque fomos preparados para seguir um pensamento de segurança e de futuro. “Estamos na era do portfólio, não do diploma”, indaga o administrador Mathieu Le Roux³. Certamente estamos diante de um novo tempo, que transfere à inovação para o imprevisto. Para isso, devemos compreender o sentido da democracia que passa a ser alvo de discussão na era de descompassos entre o ser e o dever.

A democracia não é só uma questão política, nem principalmente social. É um sistema que se baseia na igualdade política e social dos cidadãos, com diversidade. Isso não significa uma sociedade de pessoas indiferenciadas em seus desejos, preferências e aptidões. Significa apenas que essas são diferenças individuais, nascidas da individualização, da construção autônoma da personalidade de cada um, e não desigualdades socialmente construídas nas relações sociais. (ABRANCHES, 2017, p. 181)⁴

Como podemos pensar há na democracia mecanismos de regulação, de representatividade e da oligarquização que influenciam na excessiva participação popular, mas, que esbarra também na escassa participação. (ABRANCHES, 2017, p.180) Isso é complicado, mas, entendemos que há uma falta de responsabilidade nas atitudes humanas. Uma responsabilidade coletiva que perpassa pelo interesse e ética. Numa sociedade fragmentada, onde o Wi-fi vale mais do que sua existência, novos interesses contemplam os desejos e destinos no imaginário das massas. De negativo temos o aumento da melancolia e de positivo, temos uma conectividade em rede. Um click pode te levar ao insucesso, ou ao sucesso. Em virtude disso, a aposta está nas convenções definidas por um sistema de ocorrências podendo surgir verdade ou pós-verdade. O grande traquejo é que a subjetividade orienta as massas na perda de uma moral coletiva e aumenta a ética individual. Há de se considerar que há uma incompletude nas ocorrências efêmeras afetando as divergências nas ações de programas e projetos de políticas culturais. Com isso, cada vez mais estamos oficializando as inverdades. Nesse aspecto, a relação política com a cultura é regida pela autonomia do poder público pelas

3 Mathieu Le Roux, 39, é administrador de empresas autor do livro – 80 Homens Para Mudar o Mundo do Bootcamp de programação Le Wagon. A esse respeito consultar o site: < <https://projetodraft.com/o-diploma-morreu-viva-o-portfolio-esta-e-outras-reflexoes-sobre-o-que-nos-prepara-de-fato-para-a-vida/> > acesso em 19/01/2018 às 10h34

4 A esse respeito consultar o livro: ABRANCHES, Sérgio. A era do Imprevisto: a grande transição do século XX. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. P. 181



forças expressivas das culturas que são subversivas. Com isso, Albino Rubim salienta que:

A intervenção do novo Ministério, não se deve esquecer, objetivava também a retomada do poderio cultural francês no ocidente e no mundo, bastante abalado no período posterior à Segunda Guerra Mundial, mas subordinava claramente esta perspectiva política a uma finalidade cultural. Se historicamente a relação entre cultura e política era sempre caracterizada pelo predomínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura, agora acontece uma radical guinada nesta história, inaugurando uma nova conexão, na qual a cultura era o fim e a política apenas o recurso para atingir este fim. (RUBIM, 2009, p.95)⁵

Por sua vez, a cultura como um sistema de símbolos e seu uso e interpretação geram uma infinidade de complexidade quando passa para uma esfera de mecanismo de manipulação. Criam-se regras para formas subjetivas. Daí os impasse e polêmicas que reinam nas dinâmicas das ações nos projetos de políticas culturais. A cultura parte de contatos, registros e vivências humanas. E, as verdades são aproximações dessas ocorrências cotidianas. Nesse sentido, há um esgotamento nas tomadas de decisões do poder público que não fazem mais efeito ou que os efeitos não reproduzam significados significantes. “Expande-se o universo da ignorância dos que decidem sobre as possibilidades, desafios e ameaças contidos na ordem emergente. O futuro se torna ainda mais opaco e indecifrável.” (ABRANCHES, 2017, p.42)

Cabe também salientar, que estamos saindo de modelos hedonistas, autoritários, conservadores e limitados para modelos fragmentados, fragilizados e de impressões inevitáveis. São cidades inteligentes, política de urbanização, sociedade dos algoritmos, cultura digital que ajudam e colaboram com novas vertentes de direcionamentos para a discussão do futuro da democracia. E por que isso ocorre? Porque estamos cada vez mais urbanos, cada vez mais conectados, e só nos restam às técnicas, os saberes e as experiências das culturas para nos mostrar vivências transitórias. Investimentos e cortes nas políticas sociais acabam por gerar na sociedade uma nova alternativa de vivências relacionadas ao afeto, ao pensar no outro como ser um humano. Para tanto, iremos dividir nosso estudo entre sociedade e mercados. Os mercados impulsionam a sociedade e que por sua vez a sociedade dribla os mercados. Nesse sentido, o povo manifesta-se em movimentos de ocupação devido ao “poder do atraso”⁶, existentes nos processos de políticas públicas e sociais que são pensados pela via mercadológica. Então, como os espaços públicos podem envolver as culturas sem perder a essência?

5 A esse respeito consultar o artigo disponível: < <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1240/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim%202.pdf>> acesso em 20/01/2018 às 14h32

6 MARTINS, José de Souza. **O Poder do atraso**. São Paulo: HUCITEC, 1994



As cidades do interior no nordeste do Brasil estão em constantes mudanças. A sensação desse descompasso nos grandes interiores do Brasil entre o *wi-fi* e a caderneta de contas, revela o que Emília Mericato chamou de analfabetismo urbanístico⁷.

A ERA DAS POLÍTICAS NO MUNDO DOS ALGORITMOS

O tempo no mundo digital, transmite uma sensação de vazio pela superficialidade a partir de um tsunami de informações. A era digital começa pelas narrativas finalísticas. Certamente, a mídia fornece o “boom” e depois desenrola a história. Fica aqui o questionamento, qual o caminhar das cidades em tempos efêmeros? Esperar o tempo passar? Ainda há muito que fazer diante de tantas inovações. As políticas de urbanização não dão conta em acompanhar as inovações tecnológicas. Perante a tantas indagações, refletiremos entre o significado social do espaço e do tempo. “...A ordem da sequência não é aleatória: ao contrário da maioria das teorias sociais clássicas, que supõem o domínio do espaço pelo tempo, proponho a hipótese de que o espaço organiza o tempo na sociedade em rede...” (CASTELLS, 2001, p. 403)⁸ É, diante desse domínio do espaço que o tempo é organizado pela sociedade em rede para um novo projeto urbano. (CASTELLS, 2001, p.404).

Então, projetar cidades é o grande problema e ao mesmo tempo uma saída para novos paradigmas de gestão e de interesses distintos. A sociedade em rede, onde o percurso é o “boom” das relações sociais, incentiva e esbarra na busca de uma irrigação entre uma estética global diante de atitudes locais. Nesse contexto, os projetos de políticas públicas, ou engrenam, ou estancam. Isto também ocorre nas culturas. O fluxo das tradições permite que o grupo folclórico se adapte às novas tecnologias, caso isso não ocorra, o grupo desaparecerá. A adaptabilidade e a flexibilidade dos serviços revelam uma nova maneira de compreensão da sociedade, por uma nova cultura, a cultura dos aplicativos

7 “Combater o analfabetismo urbanístico significa elucidar a estratégia das forças selvagens que fazem do solo urbano e dos orçamentos públicos pasto para seus interesses. Listar as forças que têm poder sobre a produção das cidades já seria um tema fundamental desse aprendizado. Uma campanha pedagógica dirigida a funcionários públicos interessados (que não constituem a maioria), lideranças sociais, profissionais, sindicais e acadêmicas, estudantes, jornalistas, intelectuais, deveria colocar em oposição a essas forças as mesmas metas definidas durante décadas de militância dos movimentos sociais urbanos. Conhecer a realidade do conjunto das cidades brasileiras e a realidade específica de cada cidade exigiria ainda a incorporação do tema como matéria escolar do Ensino Fundamental, algo a ser definido juntamente com o Ministério da Educação. A ignorância generalizada sobre o espaço geográfico e urbano no Brasil é imensa...” MERICATO, Emília. **O impasse da política urbana no Brasil**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

8 A esse respeito consultar: CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede**. VI 5ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.



através dos meios de inovações.

Pelo que entendo, meio de inovação é um conjunto específico de relações de produção e gerenciamento com base em uma organização social que, de modo geral, compartilha uma cultura de trabalho e metas instrumentais, visando gerar novos conhecimentos, novos processos e novos produtos. (CASTELLS, 2001, p. 414)

Nesse aspecto, são introspectados novos valores na humanidade. Em um futuro próximo a dimensão espacial afetará os interesses. A identificação pela região será o grande fator de impedimento para continuarmos na tradição. Entretanto, os novos componentes ressurgirão como campeonatos entre grandes empresas diminuindo a perspectiva nos interesses regionais. A multiculturalidade⁹ priorizará uma dimensão de uma nova estética nas relações sociais sob uma nova expressão atemporal de interesses individuais. Para Castells, (2001, p. 435) “Na verdade o espaço é tempo cristalizado.”

A riqueza do instante permite que o espaço seja confundido pela sua dimensão. Basta refletirmos diante de como organizar tarefas virtuais e subjetivas numa perspectiva

9 “Nesse sentido, para Walzer (1999, p. 144) O multiculturalismo como ideologia é um programa que visa a uma maior igualdade econômica e social. Nenhum regime de tolerância funcionará por muito tempo numa sociedade imigrante, pluralista, moderna e pós-moderna, sem a combinação destas duas atitudes: uma defesa das diferenças grupais e um ataque contra as diferenças de classe. Com relação à Europa, a partir dos anos 80, emerge o debate acadêmico do multiculturalismo, importado dos Estados Unidos. Este alcançou grande desenvolvimento na Alemanha, vinculado com as temáticas da migração, a natureza da cidadania e a nacionalidade (Vallescar Palanca, 2000, p. 125). A temática do multiculturalismo, na América Latina, está presente no debate entre comunitaristas e liberais, porém a partir da periferia. Tal discurso nasce relacionado à necessidade da afirmação de uma sociedade democrática e igualitária (p. 125). No que diz respeito a sua terminologia, o conceito multiculturalismo é polissêmico e sujeito a diversos campos de força política. Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original”. Em contrapartida, o termo “multiculturalismo” é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais (Hall, 2003, p. 52). O multiculturalismo, segundo Hall (p. 52), “não é uma única doutrina, não caracteriza uma estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançado.” O multiculturalismo “descreve uma série de processos e estratégias políticas sempre inacabados. Assim como há distintas sociedades multiculturais, assim também há ‘multiculturalismos’ bastante diversos.” A esse respeito consultar: DAMÁZIO, Eloise. Multiculturalismo versus Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. Ano 6 • n. 12 • jul./dez. • 2008 <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/160> acesso em 26/08/2017 às 22h49



multicultural. Trata-se aqui de entendermos a o uso de algoritmos.¹⁰ Cada vez mais expurgarmos o que não toleramos em nossas relações. O algoritmo traz uma compreensão da cidadania em tempos de aparências. Uma lógica de equívocos na qual qualquer atitude humana passa a ser aplaudida, como se não pertencesse mais ao nosso contexto de vida. Daí, o aparecimento da intolerância e do discurso do ódio na mídia. O uso da ferramenta *Streaming* ajuda a criar uma nova perspectiva do tempo. Um tempo acessado e acessível, mas do que livre, passa a ser subversivo.

Nesse aspecto, é cabível de registro refletir questão de gênero nos Pontos de Cultura. A interferência feminina nas lideranças da cultura popular pode revelar ainda, um entrave na pulverização de suas cláusulas.

Também não podemos deixar de salientar que a família é a base para conotação e construção dos grupos da cultura popular. É o eixo que contempla a formação e as decisões. Quando a família é menos numerosa o eixo de decisões está na liderança. Nesse sentido, José Graziano Silva já dizia que para entender o rural, temos que ter como base a família.¹¹ A família é a ponte para os negócios na área rural. Pensar a família nas políticas públicas não só em pesquisas, mas, também na dimensão dos benefícios é sempre mais difícil para o Estado.

A família brasileira vem passando por transformações ao longo do tempo. Uma delas refere-se à pessoa de referência da família. Da década passada até 2002 houve um crescimento de 30% da participação da mulher como pessoa de referência da família. Em 1992, elas eram

10 “O termo algoritmo é uma palavra latinizada, derivada do nome de Al Khowarizmi, matemático árabe do século XIX. Na computação, um algoritmo é um “procedimento criado para cumprir uma tarefa específica” (Skiena, 2008: 3). Trata-se de um passo a passo computacional, um código de programação, executado numa dada periodicidade e com um esforço definido. O conceito de algoritmo permite pensá-lo como um procedimento que pode ser executado não apenas por máquinas, mas ainda por homens, ampliando seu potencial de acuidade associada à personalização. Deste modo, desenhar um algoritmo é elaborar uma série de instruções com a finalidade de resolver um problema. No caso da timeline social do Facebook, o algoritmo é utilizado especialmente para ordenar elementos (dados sobre outros usuários) por critério de importância (definida pelo programador da empresa). Para o Google, o algoritmo busca resolver o problema da compreensão dos dados e retorno de ocorrências afins. Para Zite ou Flipboard, o objetivo é produzir uma revista digital apenas com conteúdos relevantes para aquele usuário, e assim por diante. No cenário da comunicação digital, a rigor, o algoritmo trabalha com a missão de expurgar informações indesejáveis, oferecendo apenas o que o usuário julgaria eventualmente o mais relevante para si, conforme um modelo de negócio definido ou de acesso às informações também previamente determinado pelo proprietário do algoritmo.” CORRÊA, Elizabeth Saad; BERTOCCHI, Daniela. **A cena cibercultural do jornalismo contemporâneo: web semântica, algoritmos, aplicativos e curadoria.** Revista matrizes Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 - São Paulo – Brasil < <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/viewFile/8141/7508>> acesso em 26/08/2017 às 23h17

11 A esse respeito consultar o livro: O novo rural brasileiro. GRAZIANO DA SILVA, José.. Campinas: UNICAMP/IE, 1999.



referência para aproximadamente 22% das famílias brasileiras, e em 2002, passaram a ser referência para próximo de 29% das famílias. Esta tendência de crescimento ocorreu de forma diferente entre as regiões do País e foi mais acentuada nas regiões metropolitanas. Em Salvador, 42,2% das famílias tinham na mulher sua referência. Em Belém eram 39,8% e em Recife 37,1%. Entre as grandes regiões, o Norte apresentava a maior proporção de famílias com este perfil, 33,4%, e o Sul, a menor, 25,5%. Entre as Unidades Federadas, em um dos extremos estava o Amapá com 41,1% e, no outro, o Mato Grosso, com 21,9% das famílias cuja pessoa de referência é a mulher. (PNAS, 2004, p.20)

Para tanto, na política a família é vista:

Já no fluxo da política propriamente dita (politics stream) “as coalizões são construídas em um processo de barganha e negociação política” (Capella, 2007, p.93) Para Kington três elementos exercem influência sobre a agenda governamental. O primeiro é o “clima” ou “humor” nacional (national mood) “[...] e é caracterizado por uma situação na qual diversas pessoas compartilham as mesmas questões durante um determinado tempo”. E nas palavras de Capela é o “solo fértil” do qual irá brotar as questões que entram na agenda. O segundo elemento que constitui este fluxo “[...] composto pelas forças políticas organizadas, exercidas principalmente pelos grupos de pressão” (p.93) e o último elemento é a “[...] mudança de pessoas em posições estratégicas no interior da estrutura governamental (turnover); mudança de gestão; mudança na composição do congresso; mudanças na chefia de órgãos e de empresas públicas” (p.94)¹²

Assim, como pensar família na esfera social e buscar saída para os benefícios numa esfera individual? São reflexões que merecem estudos, e quando se trata do Ponto de Cultura da Mestra Dona Zulene do Crato-Ceará que não deixa falecer os ensinamentos do pai por persistência, paciência e prudência, traz para as estâncias de poder que a gestão social está vinculada bem mais na vontade de existir do que na busca por financiamentos.

São essas características encontradas em Dona Zulene que as políticas culturais precisam compreendê-las.

“Nesse roldão, as velhas forças, formas e estruturas desaparecem para dar lugar às novas formações emergentes. As consequências inesperadas e nossas escolhas são mais fortes que nosso limitado poder de controle. Mudar é viver. Há outra ameaça para quem

12 A esse respeito consultar o artigo: <<http://www.ipea.gov.br/code2011/chamada2011/pdf/area2/area2-artigo29.pdf>> A FAMÍLIA COMO CENTRALIDADE NAS POLÍTICAS PÚBLICAS: a Constituição da Agenda Política da Assistência Social no Brasil e as Rotas de Reprodução das Desigualdades de Gênero. AUTORA: Andréa Pacheco de Mesquita aceso em 22/01/2018 às 10h16



queira pensar sobre o futuro: a visão curta. Essa sociedade frenética em que vivemos nos empurra para um cotidiano com ritmo cada vez mais acelerado. Uma sociedade com sobrecarga de informação, descobertas científicas, novos produtos, redes e mídias sociais cada vez mais nervosas, fluxos em tempo real de notícias, opiniões, imagens, sons... Isso cria um falso sentimento de familiaridade com um dia a dia transformado no compasso das horas e cumulativamente mudado ao longo dos meses e dos anos. (ABRANCHES, 2017, p. 42 e 43)

Ou seja, a cultura popular não utiliza o *wi-fi* para detonar ou criticar os políticos ou suas crenças. A cultura popular faz uso das divergências utilizando outras formas de embates públicos. Uma pesquisa feita pelo antropólogo Juliano Spyer diz que “Classe C não usa Facebook para mobilização política, mas a rede motiva o jovem pobre a ler e escrever. Antropólogo Juliano Spyer retrata em livro como um povoado da Bahia usa e incorpora as redes sociais.”¹³

Ampliar o horizonte não é uma tarefa fácil, mas Como dizia o especialista em teoria do caos, Ian Malcom, personagem do longínquo Jurassic Park, de Steven Spielberg - , “ *life finds a way*”, a vida encontra um caminho, para o bem ou para o mal, e sua trajetória é o mais das vezes imprevista e não linear. (ABRANCHES, 2017, p. 44)

Para alongar a reflexão, será que as políticas culturais estão preparadas para o movimento não linear que a cultura desenvolve desde que começamos a pesquisá-la?

Os cibercidadãos usam armas digitais e a cultura popular por sua vez, fazem de internet seu escudo. Há de se considerar, que precisamos entender os laços da intertemporalidades e passar a trabalhar com as incertezas. Talvez uma saída fosse à elaboração de um calendário de traz para frente nos programas e projetos de políticas

13 O antropólogo Juliano Spyer mergulhou no cotidiano de um povoado no norte da Bahia por 15 meses. Instalou-se, criou laços, adicionou e foi adicionado em centenas de contatos no [Facebook](#) e em seus grupos de WhatsApp. Passou a compartilhar os dramas sociais, enredos amorosos e memes da paisagem real e virtual, tanto pública quanto privada, da comunidade de cerca de 15.000 habitantes cujo nome ele preferiu preservar. O resultado da incursão, seu doutorado na University College London (UCL), no Reino Unido, se transformou no recém-lançado *Social Media in Emergent Brazil*, um dos estudos qualitativos mais completos disponíveis ([o download é livre](#) e uma versão em português deve sair em 2018) de como as classes populares no Brasil usam e incorporam a Internet e as redes sociais. A obra faz parte de uma série da universidade britânica [que compara o panorama em nove países](#). Na entrevista abaixo, Spyer aponta um abismo que separa o tipo de uso político das redes nas classes mais abastadas e nos estratos mais pobres do país e fala do impacto dos evangélicos nessas comunidades. O grupo impressionou tanto o autor que ele já prepara novo livro sobre o tema que, por ora, leva o título *Crentes, uma revolução popular brasileira*. A esse respeito consultar: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/20/politica/1511197107_444639.html> acesso em 22/01/2018 às 11h



públicas. Não cabe mais uma visão pautada nas hierarquias, nem as políticas de favores que atrapalham no fluxo e no desenrolar de algumas iniciativas governamentais na era de ocorrências efêmeras. A discussão não é a partir de projetos que deram certo em sua eficácia, mas de projetos que tiveram e têm riscos em seu percurso. Não é o desfecho, mas o controle nas iniciativas públicas pela ágora digital que bombeia o imaginário coletivo nas culturas populares.

Para esse propósito trazemos a perspectiva da pauta do momento a Gestão Social. “[...] a tomada de decisão coletiva, sem coerção, baseada na inteligibilidade da linguagem, na dialogicidade e entendimento esclarecido como processo, na transparência como pressuposto e na emancipação enquanto fim último.” (CANÇADO, 2011.p.99 *apud* Gestão Social - Universidade Aberta do Nordeste – Ensino à Distância)¹⁴ Temos então como centralidade a participação do povo nas tomadas de decisões. Bem, sabemos que expressividade teórica não comporta as exigências fugazes das ocorrências na atualidade digital.

Pensar a política da perspectiva digital e das virtualidades das redes sociais na ciberesfera permite rever possibilidades que, até recentemente, pareciam utópicas ou simples nostalgia do passado, sem abandonar as virtudes dos processos de consulta, recall, desconfiança e impedimento. Nessa altura da grande transição, a comunidade política de cidadãos livres, iguais, diferenciados e politicamente ativos só pode ser imaginada em rede, física e virtual. Existe efetivamente a possibilidade de sonhar com a ágora digital. E por que não? A democracia digital em rede resolveria o principal entrave físico à construção de uma ágora democrática e igualitária, que é de natureza demográfica. (ABRANCHES, 2017, p.232)

Nesse sentido, impossível ouvirmos a voz de todas as minorias se não for pela esfera virtual.

“A BRINCADEIRA É QUE ACABA COM A TRISTEZA”: DONA ZULENE E O SEU REFÚGIO

Sem medo e com vontade de brincar é Dona Zulene Galdino Souza, intitulada guardiã da tradição¹⁵ popular do Cariri. Com sua alegria e simplicidade, Dona Zulene exala simplicidade, ternura e coragem em seu cotidiano. Nascida e criada no “pé da

14 Este fascículo é parte integrante do Curso Gestão Social composto por 12 fascículos oferecido pela Universidade Aberta do Nordeste (Uane), em decorrência do contrato celebrado entre a Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social – STDS e a Fundação Demócrito Rocha (FDR), sob o nº 076/2017

15 Disponível em : < <https://www.opovo.com.br/jornal/vidacarte/2017/10/guardia-da-tradicao.html>> acesso em 26/01/2018 às 11h31



serra” do Araripe em Crato-Ceará, aos ardentes trabalhos da roça, mas com a riqueza do imaginário popular. Ao mudar-se para a Vila Novo Horizonte, localizada no bairro Parque Granjeiro, não faz nenhuma oposição em dizer que morou numa casinha de palha com fogão a lenha e os mistérios da noite, cercada de estrelas e mata. Seu pai deixou para Dona Zulene o legado da cultura popular, a riqueza existente pelas danças e folguedos do maneiro Pau, da quadrilha e da lapinha. Até hoje Dona Zulene Galdino é um tesouro vivo da cultura popular. Não tem vergonha de ser uma Mestreira, diz ela que já nasceu para isso. Espontânea e corajosa, Dona Zulene não perde tempo em transmitir para as crianças do bairro tudo que aprendeu com seu pai. Sua casa tem uma rica biblioteca, porém há uma precariedade para guardar os livros que ficam a mercê da chuva e do sol. Sem nenhuma estante, ela amontoa os livros para as crianças estudarem. Talvez a grande explicação de Dona Zulene, esteja em seu traquejo em trabalhar com a saudade. Ela transforma sua casa numa espécie de museu vivo, energizada pelo ritual de afetos. Não teve filhos, mas os filhos dos outros, preenche sua carência de mãe.

Transita entre rezas quando faz suas benções e dança quando quer esconder a tristeza. É benzedeira e brincante, características fundamentais existentes nos mestres da cultura popular. Carregada de fé, acredita no Padre Cícero e nos outros santos que lhe convém orar. De voz baixa, reanima as crianças do bairro, dando vida ao lugar pela tradição. Anda sempre de saia larga e comprida e com chapéu de palha florido. Varre o terreiro e a rua, possui uma televisão enorme na sala, mas o coração é do tamanho do céu. Imbuída de felicidade Dona Zulene Galdino exhibe os seus troféus num canto da sala e um quadro enorme com seu desenho revela o seu melhor desempenho. O seu saber não é estagnado, faz questão de transmitir tudo que aprendeu de maneira delicada e simples. Na casa de Dona Zulene tem ensaio de quadrilha e da lapinha. A quadrilha teria sido a mais antiga manifestação oblacional, a primeira manifestação grupal de homenagem as forças naturais (CASCUDO, 2002).

Na zona rural, as quadrilhas passaram a ser dançadas mais frequentemente nas festas de casamento, que o catolicismo popular acabaria por associar aos santos do mês de junho, São João, Santo Antônio e São Pedro considerados os patronos do amor e da fecundidade agrícola (FREYRE, 1989, p.246). As tradições europeias pré-cristãs de comemoração da mudança do ciclo solar – a entrada do verão no hemisfério norte – com ritos que marcam o início das colheitas e homenageiam a fertilidade da terra foram transpostos para o calendário católico na devoção de Santo Antônio, São João e São Pedro, correspondendo ao segundo a data mais próxima a mudança sazonal, com a mais longa noite do ano. Esta herança pagã, cristianizada, nos foi legada pelo colonizador português.

Por outro lado a festa conserva rituais do fogo, mais do que qualquer outra do nosso calendário...os festejos juninos são



ainda uma oportunidade pessoal de socialização do jovem, da descoberta do outro, do início dos namoros e do desabrochar do primeiro amor. Da parte dos pais, certas aproximações tidas como precoces e mal vistas em outras ocasiões, São aceitas no São João, sem maiores dificuldades, no espírito de licença da festa.¹⁶ (BENJAMIN, 1989, p. 96 e 97)

Dança palaciana francesa do século XIX se que se popularizou no Brasil depois que os mestres da orquestra Millet e Cavalier trouxeram-na para o Rio de Janeiro onde causaram muito sucesso. A quadrilha era executada em cinco partes, gritadas pelo marcador, bisadas, aprendidas até nos sertões brasileiros. Hoje é uma dança que desapareceu menos nos festejos juninos quando ao som de sanfonas, instrumentos de cordas, de sopro e percussão ainda permanece no gosto popular. Da quadrilha apareceram no Brasil várias modalidades: 1. A quadrilha caipira, no interior paulista; 2. o baile sifilítico, na Bahia e Goiás; 3. A saruê (derivação de sairée), no Brasil Central; 4. A mana-chica e suas variantes, em Campos, RJ.¹⁷

A quadrilha oferece fruição; beatitude um estado constante de satisfação, de felicidade plena; comunidade e espaço de convivência; superação no espaço urbano e tradição com cheiro de tecnologia. Hoje é considerada um espetáculo, mas no Ponto de Cultura de Dona Zulene é uma linda brincadeira de quintal.

Também há o maneiro-pau. Uma brincadeira que Dona Zulene gosta. Um bailado do Ceará que provavelmente tem vestígios do cangaço.¹⁸ Dona Zulene não tem vergonha de ser uma propagadora das manifestações populares que ela chama de brincadeira.

16 BENJAMIN, Roberto. Folgado e danças de Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989, p. 96 e 97

17 SOUTO MAIOR, M. LÓSSIO, R. Dicionário de Folclore para Estudantes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2004. p. 214

18 O maneiro-pau é um bailado de roda existente no Ceará e dançado exclusivamente por homens. A principal característica da dança, que tem semelhanças musicais com a capoeira, é o uso de pequenos bastões entrecrocados pelos participantes para acentuarem a nota dominante do canto, que lembra o baiano. O cantor-solista atua sem instrumental, incentivando o jogo e fazendo nascer um coro formado pelos assistentes, que gritam “Maneiro pau, maneiro pau!”. Segundo o site [Danças do Brasil](#) é «dança oriunda do cangaço, possivelmente da região caririense, mas hoje tomando parte de todas as programações festivas do interior do Ceará. Todos os participantes cantam sob o refrão que dá o nome ao folguedo – maneiro-pau! Dançam todos em roda, com os cacetes que portam, batem-nos fortemente no chão, de forma ritmada. De quando em vez, enquanto uns depõem os cacetes no chão, outros usam-nos para duelarem entre si, fazendo-o cadenciadamente.” Fonte: [Danças do Brasil](#); Enciclopédia da Música Brasileira - Art Editora e Publifolha. Disponível: < <<https://dancasfolcloricas.blogspot.com.br/2011/07/maneiro-pau.html>> acesso em 17/02/2018 às 19h32.



CONCLUSÃO

Concluimos que as políticas culturais necessitam adequar-se aos novos imprevistos, para que os Pontos de Cultura que há apenas uma mulher na liderança, possam emergir como um lugar de referência. O Ponto de Cultura de Dona Zulene Galdino respira tradição, mas, engasga na questão política. Talvez as políticas culturais ainda encontrem vestígios do contratualismo em sua polarização. Mesmo assim, Dona Zulene é Mestre em driblar a ideologia pelo imaginário popular fazendo e transformando gerações na Vila Novo Horizonte em Crato-Ceará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Sérgio. *A era do Imprevisto: a grande transição do século XX*. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Roberto. *Folguedo e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em rede*. VI 5ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala, Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, [1933], Rio de Janeiro: Record, 1989.

GRAZIANO DA SILVA, José. *O novo rural brasileiro*. Campinas: UNICAMP/IE, 1999.

MARTINS, José de Souza. *O Poder do atraso*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

MERICATO, Ermínia. *O impasse da política urbana no Brasil*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SOUTO MAIOR, M. LÓSSIO, R. *Dicionário de Folclore para Estudantes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2004.



Sites:

site: < <https://projetodraft.com/o-diploma-morreu-viva-o-portfolio-esta-e-outras-reflexoes-sobre-o-que-nos-prepara-de-fato-para-a-vida/> > acesso em 19/01/2018 às 10h34

< <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1240/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim%202.pdf>> acesso em 20/01/2018 às 14h32

<<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/160>> acesso em 26/08/2017 às 22h49

<<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/viewFile/8141/7508>>> acesso em 26/08/2017 às 23h17

<<http://www.ipea.gov.br/code2011/chamada2011/pdf/area2/area2-artigo29.pdf>> acesso em 22/01/2018 às 10h16

<https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/20/politica/1511197107_444639.html> acesso em 22/01/2018 às 11h

< <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/10/guardia-da-tradicao.html>> acesso em 26/01/2018 às 11h31

<<https://dancasfolcloricas.blogspot.com.br/2011/07/maneiro-pau.html>> acesso em 17/02/2018 às 19h32



PARTICIPAÇÃO E DIREITO DE ACESSO À CULTURA: OS DISCURSOS IDENTITÁRIOS E AS POLÍTICAS CULTURAIS

Mariana de Araujo Aguiar¹

RESUMO: O presente trabalho visa analisar os discursos, referentes ao direito de acesso e participação, presentes nas falas do gestor do Ponto de Cultura Grupo Sociocultural Cem Modos e dos moradores do Quilombo Sitio do Meio, público-alvo de várias ações do Grupo Cem Modos, dentre elas, ações públicas como: Ponto de Memória e Prêmio Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana - IPHAN. Através dessas análises concluímos que os conceitos de acesso e participação não são compreendidos de forma unívoca e, para os moradores do Quilombo, estes direitos estão fortemente atrelados à afirmação da identidade.

PALAVRAS-CHAVE: direito de acesso à cultura, participação, identidade, política cultural..

O conceito de identidade social perpassa diferentes abordagens, indo desde a construção social, simbólica e imaginada² até abordagens relativas à memória³. Nas políticas culturais, a noção de identidade ganha amplos debates, tanto a respeito da focalização da política, quanto em relação às formas de inserção social, diferenciações

1 Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas, estratégia e Desenvolvimento – PPED, localizado no Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com financiamento do CNPq. E-mail: m.arauguiar@gmail.com

2 Não pretendo esmiuçar os diferentes trabalhos sobre o conceito de identidade social, porém, cabe apontar alguns estudos: Barth (1998) trabalha com a noção de identidade coletiva a partir da etnicidade, Goffman (1988), Bourdieu (1989) também trabalham a perspectiva das identidades como construção coletiva apontando o aparato de poder. Aspecto presente também na obra de Chartier (1990) quando aborda sobre as lutas de representação. As construções simbólicas e imaginárias também estão presentes nas obras de Anderson (2008), Hobsbawn (2008) Cuche (1999) entre outros autores. Cabe destacar ainda autores como Canclini (1995) e Hall (2001) que analisam os aspectos identitários como sistemas culturais, ou seja, conjunto de significados compartilhados.

3 Pollak (1992) destaca que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Essa construção é sempre feita em relação ao outro, com critérios de admissibilidade e aceitabilidade, dando-se por meio de negociação direta.



sociais, às lutas contra a discriminação, além de outras nuances. Esses debates giram em torno de um conceito chave para as políticas culturais: os direitos culturais.

A constituição Federal de 1988, pela primeira vez, encarou a cultura dentro da perspectiva dos direitos sociais fundamentais, como exposto no artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (BRASIL, Constituição Federal, 1988). A CF/88 reconhece, ainda, a pluralidade das manifestações culturais e, associa esta à valorização da democracia. Cabe destacar, ainda, que os direitos culturais são encarados como direitos fundamentais, ou seja, visam a proteção da dignidade humana de forma direta e sem mediações normativas.

O direito cultural, portanto, é imprescindível para a participação dos indivíduos na sociedade. Seu conceito está intimamente ligado à construção de uma democracia cultural, nos termos de Chauí (2008), ou seja, sistema em que haja garantia dos direitos culturais como o direito à produção e fruição, direito de participação nas diretrizes culturais, direito à formação, direito ao pluralismo, direito à memória coletiva e ao acesso. Este último aspecto é condição para a participação da vida cultural, ou seja, é condição para a concretização dos direitos culturais. Portanto, o direito ao acesso e à participação são aspectos fundamentais para a análise e avaliação de políticas culturais.

Tendo por debate esses conceitos, o presente trabalho tem por objetivo analisar os discursos referentes ao direito de acesso e de participação presentes nas falas dos gestores e dos beneficiários do Grupo Sociocultural Cem Modos (Ponto de Cultura)⁴. A partir desses discursos, buscamos entender as noções por meio das quais os grupos sociais afirmam sua identidade e reivindicam direitos e, compreender o papel das políticas públicas culturais na consolidação de direitos culturais.

DIREITOS CULTURAIS: ACESSO E PARTICIPAÇÃO COMO PROPULSOR DA IDENTIDADE SOCIAL

4 Ponto de cultura refere às “unidades de produção, recepção e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais” (SILVA; ARAÚJO, 2010, p. 39). Os pontos foram definidos pelo Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva – criado pelo Ministério da Cultura, em 2004, através da portaria nº 156. Segundo a portaria, o objetivo do programa era “promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade” (MINC, Portaria 156/04, art.1), por meio de transferência de recursos “advindos da Lei Orçamentária e de parcerias agregadas ao Programa” (Portaria156/04, art.5). Em 2014, este programa se torna política de Estado. No primeiro artigo define como o objetivo central do Programa “ampliar o acesso da população brasileira às condições de exercício dos direitos culturais” (Lei Nº 13.018/14, art. 1). Nesse sentido, torna-se explícito a noção de direito cultural como norteador do Programa.



A concepção de direito cultural, formulada pela Declaração dos Direitos Humanos, aponta que todo ser humano tem o direito de participar livremente na vida cultural, além de ter acesso à fruição das artes e da participação do progresso científico (art. 27, Declaração dos Direitos Humanos, 1948). O artigo aponta, ainda, o direito de proteção aos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção cultural e científica. Nesse sentido, os direitos culturais dizem respeito à liberdade dos indivíduos em participar da vida cultural, exercer suas próprias práticas culturais, beneficiar-se dos avanços científicos, além, da proteção ao patrimônio de sua autoria.

Cabe destacar, como apontou Kauark (2013) que, esse documento trata sobre os direitos culturais individuais e, pouco aborda sobre os direitos coletivos. Porém, a abordagem dos direitos culturais foi, aos poucos, ganhando um tom coletivo, como destacou Teixeira Coelho (2011). Para este autor, o direito cultural é individual, uma vez que diz respeito ao direito de participar da vida cultural e o de recusar-se a ela e de participar de outras definições culturais. Mas, seu objeto é coletivo, ou seja, as referências culturais como: línguas, religião, produções artísticas, modas e etc. são compartilhadas coletivamente e, portanto, o direito cultural tem reflexo na coletividade.

Um dos reflexos, apontados por Meyer-Bisch (2011), refere-se à proteção da diversidade cultural. Para a autora, “o reforço dos direitos culturais (...) permite, ao mesmo tempo, uma proteção ampliada dos direitos e das liberdades individuais e constitui uma condição necessária à preservação do capital formado pela diversidade cultural” (ibidem, p. 31-32). Os argumentos usados pela autora para justificar a vinculação dos direitos culturais à preservação da diversidade cultural referem-se ao fato dos direitos culturais permitirem assegurar o sentido entre as pessoas, ou seja, a identidade coletiva. Ela aponta ainda:

É por isso que os direitos culturais são fatores primordiais de democratização, pois são vetores ou veículos de sentido, particularmente aplicando-se o direito de participar da vida cultural (...). Os direitos culturais permitem a vinculação entre os direitos individuais e o objetivo político que hoje é percebido como essencial: a proteção da diversidade cultural, condição não só do desenvolvimento econômico, mas do desenvolvimento político em geral fundado em uma melhoria constante da segurança humana (Ibidem, p. 34).

Assim, não apenas o objeto do direito cultural é coletivo, mas também suas implicações, ou seja, o exercício dos direitos culturais são condições essenciais para a vinculação entre os sujeitos, para a promoção da diversidade cultural e da identidade coletiva. Laaksonen (2011) considera que a espinha dorsal dos direitos culturais é o direito de acesso e de participação na vida cultural e, portanto, são elementos essenciais



para garantir o exercício dos direitos culturais. Segundo a autora, sem o direito de participação, os vínculos sociais são esgarçados, o que pode impactar na manutenção do bem-estar e na sustentabilidade da ordem social.

Em relação ao acesso, propriamente dito, diversos documentos internacionais conceituam esse direito e buscam trazê-lo como essencial para os direitos culturais. Mata-Machado (2007) cita a Recomendação da Unesco de 1976 sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural. Segundo esse documento, duas dimensões da participação foram definidas: a dimensão ativa referente à livre criação e a dimensão passiva, vista como fruição. Assim, o acesso é visto como oportunidades para obtenção de informações, treinamento, conhecimento, usufruto de valores culturais e propriedade cultural. Outros documentos ampliaram essa definição. Por exemplo, o Comentário geral n. 21 do Comitê das Nações Unidas dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, em 2009, definiu acesso como o direito de conhecer e entender sua própria cultura e a de outros grupos sociais, receber educação e capacitação de qualidade referente às identidades culturais, aprender as formas de expressão, beneficiar-se do patrimônio cultural de sua comunidade e de outros grupos sociais (LAAKSONEN, 2011, p. 53).

No que diz respeito à participação, os documentos internacionais também buscaram elaborar alguns conceitos. Por exemplo, para a Recomendação da Unesco de 1976, a participação é compreendida como a livre expressão, comunicação, engajamento em atividades criativas com vistas ao pleno desenvolvimento de sua personalidade (Ibidem, p. 52). A Declaração do México sobre as Políticas Culturais (1982) amplia a definição de participação, compreendendo também como participação na tomada de decisão, visando a descentralização administrativa da política cultural. Já no Comentário Geral n. 21 a participação ganha novos contornos, apontando não apenas o agir livremente em relação à sua identidade, mas engloba também, participar na vida política, agir com criatividade, compartilhar o conhecimento de suas expressões culturais e etc.

Cabe observar que, há diversos documentos que definem esses direitos tanto no âmbito das nações unidas como documentos nacionais. Apesar, das diferentes definições, alguns aspectos são evidentes quando abordamos sobre direito de acesso e participação, como: o direito de conhecer, aprender, usufruir não apenas os símbolos culturais de sua comunidade, mas também de outras, assim como, o direito de se expressar livremente e participar de suas manifestações culturais e da vida política e cultural de sua comunidade e de outras, se assim desejar.

O debate sobre acesso e participação ganha novos contornos quando ressaltamos que os direitos culturais são direitos fundamentais. Souza (2010) aponta que os direitos culturais são imprescindíveis para a liberdade, a dignidade humana, a construção da cidadania e para a inclusão social. Devido a essas atribuições, os direitos culturais foram incluídos em diversas constituições contemporâneas como dimensão dos direitos



fundamentais. Estes podem ser definidos como: “normas constitucionais de caráter principiológico, que visam proteger diretamente a dignidade humana nas suas diferentes manifestações” (LOPES, 2008, p. 24). Assim, a proteção da dignidade humana e a salvaguarda do bem-estar ocorrem de forma direta e sem mediações normativas. Souza destaca que, os direitos culturais podem ser classificados como direito de primeira, segunda, terceira ou quarta dimensão. Os direitos de primeira dimensão, segundo Allan Rocha de Souza, são os direitos de liberdade, situados no âmbito do indivíduo; já os direitos de segunda dimensão são os direitos sociais, culturais e econômico, articulados no âmbito do coletivo; a terceira dimensão refere-se aos direitos fundados solidariedade, como o direito à paz, ao meio ambiente; e a quarta dimensão dos direitos fundamentais refere-se ao direito à democracia, ao pluralismo (SOUZA, 2010, p. 82-83).

Nesse sentido, abordar os direitos culturais como direito fundamental é estabelecer como tarefa do Estado garantir o acesso igualitário dos cidadãos ao acervo cultural da coletividade, a livre expressão e livre participação como condições indispensáveis à liberdade civil e à dignidade humana. Assim, o respeito à diversidade cultural e suas múltiplas identidades sociais torna-se um imperativo do Estado Democrático de Direito.

AS POLÍTICAS CULTURAIS EM AÇÃO: O GRUPO SOCIOCULTURAL CEM MODOS EM PERSPECTIVA

O Grupo Sociocultural Cem Modos foi fundado em 1985, com uma perspectiva de integrar os jovens de Santa Rita (MA) a fim de proporcionar lazer e novas perspectivas. As práticas iniciais eram voltadas para crianças e jovens em escolas e a promoção de gincanas, visando realizar atividades (provas) de caráter social e cultural.

A partir de 2002, passaram a firmar parcerias mais consistentes com instituições financeiras e sociais de diversos segmentos como a Rede Nacional de Religiões Afrobrasileiras e Saúde (RENAFRO) e a Articulação Semiárido Brasileiro (ASA/ Maranhão), para que pudessem captar recursos através de editais públicos. Após o primeiro incentivo do Brazil Foundation, em 2003, o grupo passou a desenvolver projetos específicos com as comunidades em torno da cidade, trabalhando com as comunidades quilombolas e com as escolas das comunidades.

Em 2010, tornou-se Ponto de Cultura e, desde então, o grupo se reconhece como ponto de cultura, porém, suas atividades não são contínuas, suas ações dependem de editais tanto privados (Brazil Foundation, Bolsa de Valores de São Paulo, Oi, Petrobras



e etc.) e editais públicos (ponto de cultura, ponto de memória⁵, pontinho de cultura⁶, editais de mestres, editais relativos ao Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e etc.). Para cada edital os coordenadores selecionam as comunidades que vão trabalhar.

Em relação ao ponto de cultura, propriamente dito, o grupo recebeu apenas a primeira parcela e desenvolveu projetos (oficinas) ligados ao teatro, artesanato e dança com jovens de Santa Rita. O Ponto de cultura, em si, não havia uma preocupação muito forte com a preservação do patrimônio das comunidades tradicionais. Porém, as ações do Grupo Cem Modos têm sido bem atuantes em comunidades quilombolas. Isso levou o grupo a se inscrever no prêmio Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana – Edital PNPI/IPHAN 2014 e, ter sido beneficiado com o projeto “Bancada de Arrambã - Remédios e Comidas de Encantados e Voduns” na categoria 02: Ações de valorização de sistemas alimentares tradicionais e/ou do uso

5 O Programa Pontos de Memória visa “apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social”, como ressalta o site <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/programa-pontos-de-memoria/> Acesso em: 20/10/17. Ele foi criado em 2009, período em que ocorre a inclusão de ações de memória no Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci); a assinatura de um projeto de cooperação com a Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI); e a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Assim, a articulação entre essas três instâncias possibilitou a formulação de um “projeto piloto” em que 12 comunidades da periferia de capitais diferentes foram sensibilizadas para participar da construção da metodologia do ponto de memória. Entre 2009 e 2011, consultores da OEI e técnicos do IBRAM promoveram visitas técnicas e oficinas de a fim de apoiar as atividades desenvolvidas em cada etapa da constituição de um Ponto de Memória. Cabe destacar que, não coube ao IBRAM realizar as ações, mas sim apoiá-las e dar suporte para sua continuidade. Em 2011 foi lançado o primeiro Edital, dentre três já promovidos (2011, 2012 e 2014). Neste edital foram 45 prêmios para ações realizadas no Brasil e três para as realizadas no exterior. A institucionalização do Programa só ocorreu no dia 06 de setembro de 2017 quando o IBRAM publicou a Portaria n. 315, fruto dos debates gerados no 7º Fórum Nacional de Museus, ocorrido em Porto Alegre (RS). A portaria define ponto de memória como: “núcleos de iniciativa comunitária constituídos de forma autônoma em relação ao poder público, geridos de forma participativa pelas próprias comunidades, para a identificação, pesquisa e promoção de seu patrimônio material e imaterial, e que utilizam metodologias da museologia social visando ao reconhecimento e à valorização de sua memória coletiva” (IBRAM, Portaria 315/17, art. 2). Dentre os princípios norteadores do programa se encontra a diversidade cultural e a universalidade do acesso à cultura (Ibidem, art. 3, I).

6 Os pontinhos de cultura são premiações que inicialmente estavam atrelados aos pontos de cultura. Assim como outros prêmios, tais como: Prêmio Cultura Viva, Prêmio Agente Escola Viva, Prêmio Agente Cultura Viva, Prêmio Intercâmbio Cultura Ponto a Ponto, Prêmio Cultura e Saúde, Prêmio Tuxaua, Prêmio Interações Estéticas, Prêmio Pontos de Mídia Livre, Prêmio Areté, Prêmio Estórias de Pontos de Cultura e etc. No Projeto de Lei Nº 757, DE 2011 da deputada Jandira Feghali a respeito da Lei Cultura Viva aponta os Pontinhos de Cultura como uma das ações estruturantes dos Pontos e Pontões de Cultura. Porém, na Lei 13.018/14 não há nenhuma referência sobre os pontinhos de cultura. De todo o caso, diversos estados e o governo federal promoveram editais de pontinhos de cultura visando premiar iniciativas selecionadas de Pessoas Jurídicas de Direito Público ou Privado, sem fins lucrativos, que atuem há pelo menos um ano na(s) área(s) sócio-cultural-artístico-educacionais referentes a Crianças e Adolescente, promovendo ações que assegurem os direitos da criança e do adolescente segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente.



sustentável dos recursos naturais. Assim, a iniciativa premiada foi resgatando saberes ancestrais sobre plantas medicinais e alimentares em casa de cultos afro-maranhenses nas comunidades remanescentes de quilombos de Jiquiri, Cariongo, Centrinho e Sítio do Meio, no município de Santa Rita/MA. Esse município possui 22 comunidades quilombolas, destas 12 são certificadas pela Fundação Palmares. Destas três comunidades, a comunidade de Sítio do Meio e Centrinho não são certificadas.

A pesquisa se pautou na comunidade quilombola de Sítio do Meio. O quilombo Sítio do Meio possui aproximadamente 1.800 habitantes e está localizado na zona rural de Santa Rita a 13 Km da sede. A comunidade recebeu diversos projetos desenvolvidos pelo Grupo Cem Modos. Além de ter participado do edital do IPHAN de 2014, a comunidade participou dos projetos “Arte na Praça” e “Tardes de Lazer” que ocorreu entre 1986 a 2002, juntamente com outras comunidades da região. Sítio do Meio também participou do Projeto: “REMÉDIOS E COMIDAS DE ENCANTADOS E VODUNS”, com o apoio do CERIS - Centro de Estatísticas Religiosas e Informações Sociais (Igreja Católica), em 2002 e, apoio da Brazil Foundation, em 2003.

Outro projeto desenvolvido pelo Grupo Cem Modos foi o “ESPALHANDO ARTE, PARTILHANDO SONHOS”, com o apoio do programa BOVESPA SOCIAL/ BRADESCO, cujo foco foi a melhoria da qualidade de vida de crianças e adolescentes, pela via da alimentação, tendo como público-alvo alguns bairros da cidade e 4 comunidades rurais, dentre elas a comunidade de Sítio do Meio.

A comunidade de Sítio do Meio foi inscrita no edital do IBRAM nº 26 /2011 relativo ao prêmio pontos de memória com o Ponto de Memória Quilombo Sítio do Meio: saberes ancestrais, cultura popular, ofícios e história do povo do Quilombo Sítio do Meio. Esta premiação possibilitou a criação de um pequeno museu que os moradores guardam algumas de suas recordações como painéis de ferro, corrente que amarrava os pés dos escravos, pilão de arroz, cuia dos escravos, tambor do divino, tambor de crioula e outras. O espaço ainda possui um salão, freezer e um fogão onde são realizadas reuniões e eventos como o Tambor de Crioula, muitas das vezes, com participação de crianças como: as dançarinas mirins e os batedouros meninos. Cabe destacar que a casa é gerida pela Associação de Mulheres Mãe Suzana de Sítio do Meio. A Mãe Suzana foi uma mãe de santo e rezadeira do quilombo e a associação resolveu homenageá-la. Esta associação é presidida pela Dona Rosanira Pires. Vale ressaltar que a associação tem o CNPJ e, foi por meio dela que o Sítio do Meio se tornou um ponto de memória.

Portanto, apesar da comunidade quilombola de Sítio do Meio não ser certificada pela Fundação Palmares, ela foi beneficiada por vários editais, tanto públicos quanto privados, por meio da intermediação do Grupo Cem Modos. Apesar de esta comunidade ter recebido intervenção de políticas públicas diferentes, a análise visa realizar um intercruzamento dessas políticas, por diversas razões: o grupo Cem Modos é visto como



um catalisador de políticas públicas e ações privadas para diferentes comunidades de Santa Rita, como veremos abaixo; os direitos culturais são norteadores dessas políticas e, há um intercruzamento das próprias políticas nas falas dos diferentes agentes, uma vez que os quilombolas do Sítio do Meio reconhecem que o grupo Cem Modos é um ponto de cultura e, que os dois projetos realizados na comunidade (PNPI e o Ponto de Memória) foram intermediados pelo grupo Cem Modos.

OS DISCURSOS SOBRE DIREITO DE PARTICIPAÇÃO E ACESSO À CULTURA

O trabalho de campo foi realizado entre os dias 22 a 25 de setembro de 2017 com os coordenadores do ponto de cultura e, realizamos visitas às comunidades beneficiadas pelos projetos desenvolvidos junto com o grupo Cem Modos. A partir de entrevista e de observação, podemos compreender algumas perspectivas sobre os direitos de participação e de acesso presentes nas ações e ideias dos diferentes sujeitos.

Primeiramente, cabe observar através das falas dos diferentes sujeitos que, as relações com o grupo sociocultural Cem Modos é levantado pelos beneficiados como o fator que possibilitou ganhos sociais para a comunidade, como se observa nas seguintes falas:

Ainda mais hoje como está a geração, no mundo inteiro, querendo esmorecer as tradições e, tendo o incentivo a gente não deixa as pedras cair, né? Nós temos, graças a Deus, o Grupo Cem Modos. Foi o nosso sedutor, professor, incentivador e tudo. Pegou na cabeça e a gente pendurado (Rosanira Pires – comunidade quilombola Sítio do Meio - entrevista concedida dia 23 de setembro de 2017)

A cultura de Santa Rita é o Grupo Cem Modos porque sem o grupo Cem Modos Santa Rita não tem nada. Somos nós que organizamos as festas, somos nós que trazemos um pouco de cultura para cá. (...) Então, o grupo Cem Modos é a cultura de Santa Rita. (fala do participante do grupo de teatro, desenvolvido no âmbito do Ponto de Cultura - entrevista concedida dia 22 de setembro de 2017).

Nesse sentido, o fato do Grupo Cem Modos ser um referencial para o desenvolvimento de atividades culturais da região, nos possibilita a integrar as análises sobre direito de participação e acesso tanto em relação ao Prêmio Ponto de Memória, quanto em relação ao Prêmio Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana, tendo o Grupo Cem Modos, reconhecido como ponto de Cultura, como agente na ação de uma política pública.



Em relação à ação do grupo Cem Modos no quilombo Sítio do Meio, verificamos que o debate sobre acesso e participação vai além do aspecto de oportunidade, mas ganha contornos sobre reconhecimento da identidade, do patrimônio cultural e da terra enquanto propriedade coletiva. Como se evidencia na fala da senhora, Rosamira Pires que é a presidente da casa de Cultura, construída através do Prêmio Ponto de Memória/IBRAM:

(Depois que construiu a casa de cultura) a gente soube dar valor nas coisas antigas, conservando, guardando tudo que era do tempo dos nossos avós e bisavós. E, o povo tem mais consciência que nós somos totalmente lavradores e precisamos ficar sempre lembrando do nosso tempo antigo. E, melhorou porque vocês chegam a gente tem o que apresentar, valorizando o nosso ser. (entrevista concedida dia 23 de setembro de 2017)

Denota-se que a questão do acesso diz respeito ao direito de conhecer e entender sua própria cultura e de beneficiar-se do patrimônio de sua comunidade, além disso, o acesso às fontes de financiamento é necessário não apenas para a autovalorização, mas também, para se sentir reconhecido pelos visitantes. Nesse sentido, o debate sobre construção de identidade e afirmação desta está intimamente relacionado com os direitos de acesso e de participação.

Cabe observar que esta afirmação identitária não é destituída de conflitos, busca-se construir a memória do povo quilombola em relação ao outro, com critérios de admissibilidade e aceitabilidade, por isso o fato de ter o que mostrar para o visitante tem uma importância forte no discurso de Rosamira. O direito ao acesso, nesse caso, está atrelado ao direito de conhecer e entender sua própria cultura, como afirma o Comentário geral n. 21 do Comitê das Nações Unidas dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, mas, vou além dessa noção, esse direito pode ser visto como um direito de afirmação identitária e um dever de memória, nos termos de Ricoeur (2003), o dever de encontrar as histórias perdidas, que não estão totalmente desaparecidas, para rememorar e tirar do esquecimento, revitalizando a sua própria história.

Assim, os discursos sobre direito à participação e ao acesso tem como substrato o reconhecimento da pluralidade cultural. Santos (2002) aponta que esse reconhecimento não ocorre apenas pela suspensão da ideia do bem comum, como defendeu os autores que cunharam a concepção homogênea de democracia, mas também na ênfase da criação de uma nova gramática social. Nesse aspecto, se difere as concepções não hegemônicas da democracia. Essas concepções procuram dialogar com os elementos culturais que sustentam a sociedade. Nessa perspectiva, a concepção de democracia posta nas buscas pelos direitos está associada à afirmação de identidades culturais sob diferentes enfoques. Assim, os atores sociais e seus movimentos buscam maior participação política, tanto nas



transformações das práticas dominantes, quanto no aumento da cidadania e na disputa por ressignificação de práticas.

No que diz respeito ao questionamento sobre direito de acesso e aos gestores do Ponto de Cultura, questionei ao coordenador do Grupo Cem Modos, Didi Muniz, se ele acha que o ponto de cultura ampliou o acesso da produção cultural das comunidades atendidas, ele afirmou que:

São casos e casos. No caso do Sítio do Meio, eles se apropriaram. Lá eles usam aquele espaço. É um grupo de mulheres, que a gente ajudou a estruturar o grupo a partir do projeto do Brazil foudation e logo depois do ponto de cultura. Elas se apropriaram, é o caso de lá. Porque Jequiri, eu não sei...lá tem Divino Espírito Santo e tambor de Criola que é até mais forte que recurso. Lá eles ainda preservam a capoeira da cunga, dos homens. Em toda nossa região preserva, mas lá é muito forte. Então, eu acho que sim. Mas, não são todas as comunidades que tem esse entendimento. Se a gente for lá em Santa Maria de Caxanduba, em Icatu. Porque a gente não trabalha só em Santa Rita. A gente já trabalhou em canto rede, a gente já trabalhou em Icatu, em Axixá, Bacabeira, em Anajatuba, em São Luís em Itapecuru. Então, tem lugares que a gente sente que a comunidade se apropria desse patrimônio, mas não são todas. (Entrevista concedida dia 22 de setembro de 2017)

Nesse sentido, destaca-se o conceito de apropriação como forma de garantir o direito cultural. A apropriação efetiva do produto cultural foi designada por Teixeira Coelho (2014) como o acesso intelectual à cultural. Segundo o autor, o uso cultural permite que os indivíduos se apropriem da produção cultural. Portanto, o conceito de acesso compreendido pelo gestor do ponto de Cultura é o conceito de uso cultural diferenciando do conceito de direito de acesso compreendido pela integrante do quilombo Sítio do Meio.

Observamos, através do trabalho de campo e dos discursos dos gestores do Cem Modos que, as ações promovidas com a premiação do IPHAN de produção de plantas medicinais não foram ações contínuas, ou seja, não houve uma apropriação da comunidade quilombola como um todo em relação a esses projetos. Assim, se levarmos em consideração o conceito de apropriação como aspecto relevante para o direito de acesso à cultura, podemos concluir que a premiação do IPHAN não teve um papel significativo na promoção do direito cultural da comunidade do Sítio do Meio.

Porém, se pensarmos a partir do conceito presente no Comentário geral n. 21 do Comitê das Nações Unidas dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, que engloba acesso como direito de aprender formas de expressão e beneficiar-se do patrimônio cultural, a premiação do IPHAN teria como impacto a promoção do direito de acesso à



cultura. Portanto, os discursos sobre o direito de acesso colocam em xeque os conceitos definidos mundialmente e apontam outras visões sobre acesso.

No que diz respeito à participação, a pesquisa de campo buscou investigar como a comunidade quilombola compreende direito à participação através das intervenções públicas recebidas. Observamos que, ter o espaço designado como A Casa de Cultura do quilombo possibilitou que eventos como Tambor de Criola tivesse um local para ser realizado e um espaço onde eles guardam os instrumentos. Assim, a participação às expressões culturais é aberta à comunidade, como podemos observar nas seguintes falas:

Rosanira – (...) de vez em quando a gente faz o Tambor de Criola, que é feito de repente.

Eu – Aí as crianças vem também?

Rosanira – Vem, a gente tem as dançarinas mirins. São mais de 12 de dançarinas mirins. E, os meninos gostam de ficar batendo. É muito engraçado menino desse tamanho, a vida dele é bater tambor. Ele até ganhou um tambor. O filho de Rosinha, lá de Careminha o Seu Leão ele deu um tambor para ele. (Entrevista concedida dia 23 de setembro de 2017)

Nesse sentido, a abordagem sobre a concepção de participação está mais atrelada à noção de livre expressão e engajamento em atividades criativas, presente na Recomendação da Unesco de 1976. No que tange à tomada de decisões, observamos através do trabalho de campo que o Quilombo possui diversas frentes de participação como a Associação de Moradores, a Associação Mãe Suzana que faz a gestão do Ponto de Memória. Porém, no que tange às decisões sobre as políticas culturais me pareceu que há um diálogo entre as lideranças comunitárias e o Grupo Cem Modos, na figura do Didi Muniz, portanto, a participação nas decisões não é generalizada.

Outra observação realizada no trabalho de campo foi que o ponto de memória é aberto principalmente quando tem pessoas de fora da comunidade, como uma forma de afirmação de identidade mais do que um espaço de participação da comunidade. Portanto, o respeito à diversidade cultural possibilita a afirmação da autoestima, da ressignificação de práticas e como um meio de conquista de novos espaços. Assim, a afirmação da identidade quilombola se faz presente na conquista de novos direitos: direito à saúde, educação, ao meio de se locomover, através de construção de estradas e etc. Assim, é importante ressaltar a fala do senhor Pedro Viana, uma liderança que vive na comunidade há 72 anos:

Aqui não tinha escola, não tinha nada, não tinha carro, não tinha nada, através desses projetos aí do governo federal, do Inbra e do grupo Cem modos, que sempre andou aqui quando ele vinha a pé de Santa Rita porque não podia vir de carro, dando assistência para gente. (Entrevista concedida dia 23 de setembro de 2017)



Nesse discurso, observamos a participação do setor público como um fator de transformação da comunidade, através dos outros acessos às necessidades sociais. Nesse sentido, a afirmação da identidade é um discurso como meio de conquista social e, meio de buscar e reivindicar espaços e políticas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objeto de análise uma instituição que foi denominada Ponto de Cultura e, tendo como viés a perspectiva dos direitos culturais, o presente trabalho buscou evidenciar os discursos sobre direito de acesso, participação e sobre o papel da política pública na consolidação desses direitos. Esses discursos estão atrelados às ideias de pluralidade cultural, identidade e cidadania, aspectos caros em um contexto de democracia participativa.

A pesquisa permitiu analisar que os discursos sobre acesso à cultura não são unívocos, ou seja, enquanto para a moradora do Quilombo o Ponto de Memória tem um caráter de afirmação identitária por meio do direito de conhecer e entender sua própria cultura, para o gestor do Ponto de Cultura Cem Modos o acesso está atrelado ao uso cultural, a partir de uma perspectiva de apropriação da ação cultural. No que diz respeito à participação, a observação do campo e os discursos apresentados foram direcionados ao direito de se expressar culturalmente, porém, no que tange às decisões políticas, os discursos não possibilitaram concluir sobre a ampliação dessa participação.

Cabe destacar, porém, que as ações promovidas nas comunidades possibilitaram a consolidação dos direitos, principalmente no que diz respeito ao reconhecimento e afirmação da identidade cultural. Portanto, a avaliação da política cultural deve levar em consideração os discursos dos agentes a fim de entender as nuances dos direitos culturais e suas interpretações sobre a própria política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTH, Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da Etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Frederik Bath**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.



BRASIL. Constituição (1988). **Constituição [da] Republica Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal.

BRASIL. Decreto n. 6.226, de 4 de outubro de 2007. **Institui o Programa Mais Cultura**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6226.htm Acesso em: 26 de agosto de 2013.

BRASIL. Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Brasília, Diário Oficial da União - Seção 1 - 23/7/2014, Página 1.

CANCLINI, Nestor G. **Consumidores & cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano 1, n. 1, jun. 2008.

COELHO, Teixeira. Direito cultural no século XXI: expectativa e complexidade. **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC**, São Paulo, n. 11, jan./abr. 2011.

_____. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2. Ed, 2014.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. **Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares**. 215f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

GOMIDE, Alexandre de Ávila; PIRES, Roberto Rocha C (org.). **Capacidades estatais e democracia: arranjos institucionais de políticas públicas**. Brasília: Ipea, 2014.

GOMIDE, Alexandre de Ávila; PIRES, Roberto Rocha C. Governança e capacidades estatais: uma análise comparativa de programas federais. **Rev. Sociol. Polit.**, v. 24, n. 58, p. 121-143, jun. 2016.



HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2001.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições In: _____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 6. Ed., 2008.

KAUARK, Giuliana. Os direitos culturais e seu lugar no plano nacional de cultura do Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 4, 2013, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos... Rio de Janeiro: FCRB, 2013. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Giuliana-Kauark.pdf> Acesso em: 05 de outubro de 2017.

LAAKSONEN, Annamari. O direito de ter acesso à cultura e dela participar como características fundamentais dos direitos culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC**, São Paulo, n. 11, jan./abr. 2011.

LOPES, Ana Maria D'Ávila. Proteção constitucional dos direitos fundamentais culturais das minorias sob a perspectiva do multiculturalismo. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, ano 45, n. 177 jan./mar. 2008.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. **Direitos humanos e direitos culturais**. 2007 In <http://www.direitoecultura.com.br/wp-content/uploads/Direitos-Humanos-e-Direitos-Culturais-Bernardo-Novais-da-Mata-Machado.pdf> acesso em 05 de outubro de 2017.

MEYER-BISCH, Patrice. A centralidade dos direitos culturais, pontos de contato entre diversidade e direitos humanos. **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC**, São Paulo, n. 11, jan./abr. 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Catálogo cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Portaria nº 156**, de 6 de julho de 2004. Cria o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - CULTURA VIVA. Ministério da Cultura, 03 fev 2012 Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2012/02/03/portaria-n%C2%BA-1562004minc-atualizada/> Acesso em: 7 de junho de 2012.

MIRANDA, André. O que marcou, positiva e negativamente, a gestão de Marta Suplicy à frente do MinC. **O globo**, Rio de Janeiro, 12 nov. 2014, disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-que-marcou-positiva-negativamente-gestao-de-marta-suplicy-frente-do-minc-14533504#ixzz4ETkMQJvF> Acesso em: 14 de maio de 2016.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.



PRUDENCIO, Kelly; LEITE, Wesley Dalcol. Comunicação e mobilização política na campanha Fora Ana de Hollanda. **Rev. Estud. Comun.**, Curitiba, v. 14, n. 35, p. 445-462 set./dez. 2013.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia Acesso em: 28 de outubro de 2016.

SANTOS, Boaventura S. e AVRITZER, L. Introdução. Para Ampliar o Canone Democrático. In SANTOS, Boaventura S. (Org.) **Democratizar a democracia**. Os Caminhos da Democracia Participativa. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2002.

SANTOS, Priscilla Ribeiro dos. **Capacidades estatais, participação e políticas de juventude no Brasil**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em ciência política, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SILVA, Frederico A. Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (Org.) **Cultura viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**, Brasília: Ipea, 2010.

SOUZA, Allan Rocha de. **Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas: entre a proteção e o acesso**. 2010. 266f. Tese (doutorado em direito) - Faculdade de Direito. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



A TRANSFERÊNCIA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

Mariana Willmersdorf Steffen¹
Joana Búrigo Vaccarezza²

RESUMO: Nos últimos 15 anos, o governo brasileiro seguiu uma política externa que buscava a inserção global do país como liderança entre os países em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, foram criados alguns programas inovadores no interior do Ministério da Cultura. Esses eventos domésticos se associaram ao fato de que cresciam espaços na esfera internacional para tratar da cultura e das políticas culturais. Dessa forma, articulou-se uma prática por parte do governo brasileiro, especialmente dentro do Ministério da Cultura, em relação à transferência de políticas culturais. Neste artigo, apresentam-se dois casos de programas transferidos para outros países: o DOCTV e o Cultura Viva.

PALAVRAS-CHAVE: transferência de políticas públicas, Cultura Viva, DOCTV, política externa.

INTRODUÇÃO

A cultura vem sendo percebida como um campo que ganha importância nas relações internacionais, tanto como fator explicativo de tensões e sinergias na política internacional quanto como objeto de regulações e debates em fóruns internacionais. Isso é percebido pelo crescimento do interesse acadêmico em termos como *soft power* e diplomacia pública (SUPPO; LESSA, 2012). No caso brasileiro, a dimensão cultural esteve presente na política externa desde o começo do século passado, sendo trabalhada de forma secundária pelo Ministério das Relações Exteriores na busca pelos objetivos estratégicos do país a cada momento (DUMONT; FLECHET, 2014).

A partir dos anos 2000, nota-se que a cultura ganhou espaço na agenda de política externa brasileira, processo associado à emergência da cultura e da economia criativa no mundo e a uma nova concepção de desenvolvimento por parte do governo brasileiro

1 Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e coordenadora de assistentes de pesquisa no Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT-UFRGS). E-mail para contato: marianasteffen@gmail.com.

2 Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e assistente de pesquisa no Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT-UFRGS). E-mail para contato: joanavaccarezza@gmail.com.



(BARÃO, 2012, SUPPO; LESSA, 2014). Nesse contexto, o Ministério da Cultura (MinC) incorporou a questão internacional à sua agenda, atuando em colaboração com o Itamaraty. Ao mesmo tempo, a política cultural para o Brasil era reestruturada para incorporar princípios como a diversidade cultural, aliada ao potencial econômico das manifestações culturais. Essa mudança não ocorreu apenas no governo brasileiro, mas em uma série de países (WORTMAN, 2017). Ana Wortman (2017) destaca o caso dos países sul-americanos que reposicionaram as culturas dos povos originários em sua constituição nacional: Bolívia, Equador e Peru.

Enquanto no plano doméstico o Brasil realizava inovações nas políticas culturais, no plano internacional o país buscava projetar-se como liderança entre os países do Sul. A transferência de programas e políticas culturais corresponde a um dos eixos da estratégia de internacionalização da cultura adotada pelo governo brasileiro, juntamente a cooperações técnicas, presença em eventos internacionais e atuação em foros multilaterais. Buscando colaborar para os ainda escassos estudos sobre políticas culturais voltados ao exterior, como observado por Paschalidis (2009), neste artigo concentramo-nos na análise do processo de transferência das políticas culturais e seu papel como instrumento de projeção internacional do país. Para isso, são analisados documentos e bibliografia relacionados aos programas DOCTV e Cultura Viva, ambas importantes políticas culturais criadas durante o Governo Lula. Inicialmente, o artigo contextualiza o período em que a política externa cultural ascendeu na agenda brasileira, para depois tratar da transferência dos programas mencionados. Ao final, o artigo conclui ressaltando os principais resultados encontrados e sugerindo questões a serem exploradas em maior profundidade.

GOVERNO LULA E A AGENDA DE POLÍTICA CULTURAL EXTERNA DO BRASIL

Desde 2003, a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura adotou um conceito de cultura antropológico, ampliando o conceito até então operacionalizado pelas gestões anteriores, que reduzia “cultura” às “linguagens artísticas”. O conceito mais recente é composto de três dimensões: a dimensão simbólica, a dimensão cidadã e a dimensão econômica. Significa dizer que o acesso à produção e ao consumo cultural é um direito cidadão e que, portanto, o Estado deve elaborar políticas que o garantam. Ainda, defende-se que a cultura pode ser motor do desenvolvimento socioeconômico sustentável e que, por isso, fomentar a cultura não é apenas uma política de bem-estar, mas também é uma ação estratégica para o desenvolvimento nacional.

A compreensão das autoridades do Ministério da Cultura, presente nos primeiros discursos, foi progressivamente elaborada e aprimorada até sua inclusão no Plano Nacional de Cultura, aprovado na forma da Lei nº 12.343 em dezembro de 2010. O



Plano foi construído sobre cinco pilares que devem guiar a política nacional para a cultura até 2020: a defesa do patrimônio e da diversidade cultural, o acesso à produção e à fruição da cultura, o fortalecimento da economia criativa, a consolidação de modelos participativos de gestão cultural e o fortalecimento institucional do setor das políticas culturais. Apesar do Plano Nacional de Cultura vigorar apenas a partir de 2010, desde o princípio da nova gestão, foram idealizadas e implementadas políticas.

Ao mesmo tempo em que se estimulava a formulação de políticas culturais de cunho cidadão no plano doméstico, no plano internacional o governo brasileiro adotava um discurso de relações internacionais solidárias, defendendo o benefício mútuo entre os países através da cooperação Sul-Sul. Isso deve ser atribuído à política de inserção global adotada nos governos Lula, mantida com dificuldades no governo Dilma (CERVO; LESSA, 2014). Na prática, havia a instrumentalização da cooperação em políticas sociais para o aumento do prestígio e da liderança brasileira internacionalmente (FARIA, 2012).

Assim, houve uma convergência entre a renovação no campo das políticas culturais nacionais, a intenção do governo brasileiro em projetar a imagem do país e a emergência da cultura e da economia criativa nas discussões internacionais (SUPPO; LESSA, 2012). Um ponto chave da política externa brasileira para a cultura foi a defesa brasileira da Convenção da UNESCO de 2005 em prol da diversidade cultural, que significava reiterar o papel dos Estados-nacionais na formulação de políticas culturais e combater a perspectiva neoliberal sobre a troca de bens e serviços culturais (DANTAS, 2006; ÁLVAREZ, 2015). Também é possível mencionar a celebração de dezenas de acordos bilaterais para cooperação no âmbito cultural e a presidência do Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO em 2010, a cargo do então ministro Juca Ferreira.

É nesse contexto que podemos entender as políticas culturais brasileiras levadas ao plano internacional. Analisando as ações internacionais do governo brasileiro (encaminhadas pelo MRE e pelo MinC) relacionadas à cultura, é possível identificar iniciativas diversas de cooperação internacional, dentre as quais chama a atenção a transferência ao exterior de dois programas do Ministério da Cultura, que serão tratados detalhadamente a seguir: o Programa Cultura Viva e o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV Brasil).

Como será apresentado, os dois programas diferem bastante em seu conteúdo, órgãos gestores, e abrangência. Têm em comum o objetivo de promover a diversidade cultural brasileira e descentralizar a produção cultural nas diferentes regiões do Brasil. Além disso, são igualmente fundamentados sobre o valor simbólico, identitário e cidadão da cultura. Nesse sentido, assim como aconteceu com as políticas sociais (FARIA, 2012), essas políticas encontraram respaldo nos governos vizinhos, que também consideravam a dimensão sociocultural como elemento importante do desenvolvimento.

TRANSFERÊNCIA DE POLÍTICAS CULTURAIS



De forma simplificada, poderíamos considerar que a cultura corresponde a um setor das políticas públicas - assim como as políticas de segurança, políticas econômicas, ambientais, etc -, na medida em que são políticas que tratam de um assunto ou um setor específico da vida pública. Para Castro et al. (2012), por exemplo, as políticas setoriais de cultura compõem parte do Gasto Social Federal. Um olhar mais detalhado ao campo específico da política cultural, no entanto, ressalta as particularidades e a uma certa 'autonomia' do campo, que não aplica o ferramental comum aos estudos de políticas públicas. Questões como diversidade, desigualdade e identidade dominam o debate (SIMIS, 2007), disperso entre diversas áreas do conhecimento (RUBIM, 2006, BEZERRA; GUERRA, 2012) e sobrepondo-se a abordagens que enfocam os atores ou as instituições envolvidas no processo de cada política, por exemplo. Ademais, como Bezerra e Guerra (2012) apresentam, há uma série de conceituações possíveis para política cultural³.

Por política pública, entendemos todas as ações intencionais voltadas para o enfrentamento de um problema público, isto é, uma situação que é inadequada para uma quantidade ou qualidade significativa de pessoas (WU et al, 2014, SECCHI, 2010). Diferentemente de Calabre (2009), cujo foco reside com demasia no caráter governamental das políticas públicas, entendemos que outros atores que não o Estado podem estar envolvidos na proposição e implementação de uma política pública - daí seu caráter multicêntrico. Esta abordagem contribui também na compreensão do processo de transferência de uma política pública, na medida em que não apenas diferentes Estados devem ser considerados na análise, como também agências e/ou órgãos da administração pública em níveis distintos. Sob essa perspectiva, alinhamo-nos a Simis (2007), considerando que as políticas culturais pertencem ao grupo mais amplo das políticas públicas.

Na literatura sobre políticas públicas, o fenômeno chamado de transferência vem sendo abordado já há algum tempo. Em trabalho seminal sobre o tema, Dolowitz e Marsh (2000) definem a transferência de políticas públicas como “o processo por meio do qual o conhecimento sobre políticas, arranjos administrativos, instituições e ideias em um sistema político (passado ou presente) é usado no desenvolvimento de políticas, arranjos administrativos, instituições e ideias em outro sistema político” (2000, p. 5, tradução nossa). De modo geral, a literatura aponta que a transferência de políticas é uma subárea da difusão de políticas públicas (FARIA, 2012, MARSH; SHARMAM, 2009, BOSCAINI, 2016), esta segunda definida de forma mais ampla como “qualquer processo

3 Os autores sintetizam diferentes definições da literatura brasileira, desde o entendimento da política cultural como ciência desenvolvido por Teixeira Coelho até visões institucionais, como a do IBGE, salientando as dimensões antropológica, sociológica e política que permeiam o conceito (BEZERRA; GUERRA, 2012).



em que a adoção de um atributo ou prática em uma população altera a probabilidade de adoção para aqueles que ainda não a adotaram” (STRANG, 1991, p. 325, tradução nossa).

Neste sentido, observamos que o processo de transferência conta com maior grau de institucionalidade e destaca o papel dos atores políticos envolvidos. Diversos são os motivos que a literatura apresenta para que políticas sejam transferidas, como a importância do processo de aprendizagem (FARIA, 2012) e a ideia de que outros sistemas políticos são bons laboratórios para inovações políticas (DOLLOWITZ, 2003). No tocante às transferências de políticas culturais especificamente, destaca-se o papel de organismos internacionais, como a UNESCO, na circulação de ideias e modelos de políticas e programas (PAQUETTE; RADAELI, 2015).

Frente à predominância de estudos sobre transferência de políticas em países desenvolvidos (BOSCAINI, 2016), Pratt (2009) apresenta um bom argumento para o protagonismo na transferência de políticas culturais pelo mundo em desenvolvimento. Segundo o autor, “nações em desenvolvimento têm sido rápidas em perceber tanto as possibilidades das indústrias criativas e quanto a forma que elas podem ser utilizadas para ‘melhorar’ a sua posição dentro das cadeias internacionais de produção” (PRATT, 2009), indicando as vantagens econômicas e políticas não apenas de se ‘adquirir’ programas a partir da transferência, mas também da projeção internacional daqueles que transferem.

Sobre este segundo ponto, importa ressaltar que políticas públicas são, de fato, instrumentos carregados de poder (BEZERRA; GUERRA, 2012). Ao transferir programas e políticas para outros países, o Brasil ganha espaço no cenário internacional como centro de conhecimento e formulação de políticas públicas, reforçando sua projeção internacional. Os casos do DOCTV e do programa Cultura Viva são exemplos desse processo. A análise de ambos os programas, nas seções a seguir, procura compreender o que é transferido, de onde e quais os atores envolvidos nesta transferência, alguns dos pontos do modelo proposto por Dolowitz e Marsh (2000)⁴.

A TRANSFERÊNCIA DO PROGRAMA CULTURA VIVA

O Programa Cultura Viva foi criado pela Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SIDC) do Ministério da Cultura em 2004 e tinha como objetivo fomentar as manifestações culturais comunitárias, potencializando a arte que já existia em áreas que não fossem privilegiadas pelo circuito cultural hegemônico. Entre as diretrizes que

4 Dolowitz e Marsh (2000) propõem um modelo que considera oito aspectos relevantes do processo de transferência política: (1) por que ocorre a transferência de políticas públicas; (2) quais atores estão envolvidos na transferência; (3) o que é transferido; (4) de onde é transferido; (5) quais são os graus da transferência; (6) quais são os constrangimentos que atuam sobre a transferência; (7) como se pode demonstrar a ocorrência da transferência; e, por fim, (8) como a transferência pode levar ao fracasso da política (DOLOWITZ; MARSH, 2000).



guiaram a formulação do programa estão o estímulo à participação social, a colaboração em rede e a gestão compartilhada das políticas públicas de cultura.

Através do programa, grupos, coletivos ou organizações comunitárias que já realizam atividades culturais são acreditadas como Pontos ou Pontões de Cultura e podem receber um apoio financeiro de até R\$ 120 mil por ano, limitado a um total de R\$ 360 mil (BRASIL, 2015), para viabilizar suas atividades e potencializar a difusão cultural na comunidade em que atuam. A ideia dos Pontos de Cultura é simples; com custos relativamente baixos é possível proporcionar autonomia para que grupos da sociedade *realizem* a cultura em todo o território nacional, tendo efeitos positivos sobre a consolidação de organizações culturais, a diversidade cultural e o acesso popular à cultura - tanto a sua fruição como a produção. Uma característica importante do programa é que todos os Pontos se articulam e trocam experiências em uma teia, a Rede Cultura Viva.

Desde 2011, com a mudança de gestão da Secretaria e do Ministério, o programa recebeu críticas por dificultar o acesso dos grupos comunitários ao apoio devido a entraves burocráticos (CALABRE; LIMA, 2015). No entanto, o programa segue em desenvolvimento e em 2014 o Cultura Viva foi transformado em política de Estado. Atualmente existem mais de 4.500 Pontos de Cultura (MELO, 2016).

O primeiro contato de agentes culturais latino-americanos com o programa aconteceu no Fórum Social Mundial de 2009, em Belém, onde o Ministério da Cultura organizou uma mesa de debate intitulada “Pontos de Cultura: Políticas Públicas e Cidadania Cultural” (SEGIB, 2017a). Celio Turino (2015), ex-Secretário de Cidadania Cultural do MinC, idealizador da política de Cultura Viva, destaca o envolvimento da sociedade civil no processo de implementação da política nos países latino-americanos. Turino (2015) coloca as marchas em Buenos Aires, em 2010, e na Cidade da Guatemala em 2014 no centro da narrativa. A partir dessa perspectiva, entende-se que a transferência do Cultura Viva para outros países latino-americanos foi promovida principalmente pela ação de agentes comunitários de cada país ou região, de forma independente dos governos nacionais. Em alguns casos, como o México, Turino (2015) menciona uma resistência do governo à política.

No caso da Argentina, no entanto, percebe-se que os Pontos de Cultura foram bem recebidos pelas autoridades de política cultural. Em 2009, a Secretaria de Cultura argentina e o MinC iniciaram um diálogo para reproduzir o programa no país vizinho (CASTRO, 2012). Em 2011, foi adotado o programa “*Puntos de Cultura*”, com algumas adaptações para o contexto argentino. Melo (2016) destaca que a adoção do *Puntos de Cultura* pela Secretaria argentina deu continuidade uma política que já vinha ocorrendo desde 2005 através de programas de subsídios para pequenos projetos de organizações sociais ou comunidades indígenas, sendo implementado pela mesma equipe técnica. Segundo Wortman (2017), as políticas de cunho social e cultural foram utilizadas pelo



governo de Cristina Kirchner para angariar capital político frente à perda de popularidade causada pelo mau desempenho das variáveis macroeconômicas.

No mesmo ano em que o *Puntos de Cultura* foi criado, a então Ministra da Cultura Anna de Hollanda e o Secretário de Cultura argentino Jorge Coscia firmaram um Memorando de Entendimento em que as partes, “considerando a convergência entre políticas e programas culturais em desenvolvimento em ambos os países”, dispõem sobre a capacitação dos gestores argentinos a partir do conhecimento acumulado no Ministério brasileiro (ARGENTINA; BRASIL, 2011). Conforme acordado no memorando, as páginas institucionais do *Puntos de Cultura* mencionam a experiência brasileira como ponto de origem do programa. Em novembro de 2014, foi realizado o primeiro Congresso Nacional da Cultura Viva na Argentina, na província de Córdoba, que reuniu . Atualmente, o Ministério de Cultura argentino anuncia haver mais de 700 Pontos de Cultura no país (ARGENTINA, 2017a). Algumas províncias e cidades também adotaram programas similares aos Pontos de Cultura, inclusive a cidade de Buenos Aires (TURINO, 2015).

A cidade de Medellín, na Colômbia, é o primeiro caso de adoção do modelo Cultura Viva em nível municipal. A cidade já vinha construindo políticas públicas de cultura inovadoras. Em 2002, elevou-se o orçamento municipal para a Cultura Cidadã de 0,7% para 5% (TURINO, 2015). Assim, o governo municipal incorporou a teoria e o modelo do Cultura Viva no seu próprio desenho de políticas culturais para a cidade e aprovou em 2011 a lei municipal da Cultura Viva Comunitária. Depois de Medellín, outras cidades e departamentos colombianos adotaram a prática (TURINO, 2015).

Vale destacar ainda a adoção do programa a nível nacional no Peru, onde promulgou-se em julho de 2016 a *Ley de Promoción de los Puntos de Cultura*. O país conta atualmente com 299 pontos de Cultura, segundo informa a página oficial do programa (PERU, 2018). A capital, Lima, também instituiu a política a nível municipal através da *Ordenanza* n° 1673 em março de 2013 (LIMA, 2013).

Enquanto iniciativas inspiradas no Cultura Viva se desenhavam através da América Latina - com a participação do Ministério da Cultura em muitos casos -, o Brasil levou aos blocos da região propostas de programas intergovernamentais. Em 2009, a senadora brasileira Marisa Serrano apresentou um projeto de lei ao Parlasul - o parlamento do Mercosul - em nome da Articulação Latino-americana Cultura e Política que recomendava a criação de um programa regional de Pontos de Cultura (SANTINI, 2015).

No âmbito do sistema ibero-americano, a proposta brasileira de transferência do Cultura Viva ganhou ímpeto. O Ministério da Cultura anunciou sua proposta no 2º Congresso Ibero-americano de Cultura em 2009, nove meses após o Fórum Social Mundial em Belém. Após 5 anos de tratativas, os Estados ibero-americanos aprovaram o Programa Ibercultura Viva, em 2014. Atualmente, o Ibercultura Viva conta com um



fundo especial para promover o intercâmbio entre grupos de cultura comunitária oriundos dos países membros, que são Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, El Salvador, Equador, Espanha, Guatemala, México, Peru e Uruguai (SEGIB, 2017b). Desde sua aprovação até julho de 2017, o Ministério da Cultura brasileiro presidia o Comitê Executor e a SIDC sediava a Unidade Técnica, funções assumidas atualmente pelo Ministério de Cultura argentino (ARGENTINA, 2017b). Em 2016 aconteceu o 1º Encontro de Redes IberCultura Viva (SEGIB, 2017a).

O DOCTV BRASIL, AMÉRICA LATINA E CPLP

O DOCTV Brasil foi um programa desenvolvido pela Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC) do Ministério da Cultura em parceria com a Empresa Brasileira de Comunicações, as emissoras públicas regionais de televisão e a Associação Brasileira de Documentaristas para estimular a descentralização da produção de documentários brasileiros e, ao mesmo tempo, registrar e difundir culturas regionais. Segundo Holanda (2016), o programa fez parte da política cultural nacional em prol da diversidade cultural e respondia a demandas de agentes independentes do setor audiovisual pela regionalização da produção audiovisual e por mais espaço para a produção independente nas grades das televisões brasileiras.

O programa consiste no lançamento de editais para seleção de projetos inéditos de documentários de 52 minutos em cada estado e no Distrito Federal. Os projetos selecionados recebiam R\$ 100 mil para produzir os documentários, sendo que 80% dos recursos tinha origem no Fundo Nacional de Cultura e 20% das empresas pública de televisão. Este modelo de negócios resultou muito atrativo para as emissoras públicas, que recebiam 27 programas para sua grade de programação em troca de um custo adequado considerando suas restrições orçamentárias, havendo a possibilidade da contrapartida ser oferecida inclusive na forma de serviços (HOLANDA, 2016). Os projetos selecionados recebiam, além do apoio financeiro e da exibição de seus documentários em todos os estados do Brasil, atividades de formação.

O DOCTV Brasil tornou-se referência internacional em fomento à produção, distribuição e formação para o audiovisual independente, de maneira integrada (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010). A proposta de desenvolver um projeto similar na América Latina, foi levada pela SAv/MinC e pelo Centro Nacional da Cinematografia da Venezuela ao o 26º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano em 2004. No ano seguinte, a Conferência das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da Ibero-América aprovou o projeto DOCTV Iberoamérica, formulando “uma iniciativa para implementar o projeto e os objetivos do programa brasileiro em toda a região latino-americana” (CAACI, 2017). Desde então, busca-se desenvolver uma rede entre



produtores, gestores e televisoras públicas da região latino-americana e a cada dois anos seleciona-se uma obra de cada um dos 15 países membros⁵.

Nas edições posteriores, o nome do programa passou a ser DOCTV Latinoamérica - Programa de Fomento à Produção e Difusão de Documentários Latino-Americanos. Segundo Dácia Ibiapina da Silva (2013) a ausência de Espanha e Portugal nas primeiras edições do programa deveu-se a uma resistência por parte dos representantes espanhóis, que alegavam que a CAACI não deveria ser sobrecarregada. Esse atrito não impediu os dois países da Península Ibérica de participar da Rede DOCTV e exibir documentários (SILVA, 2013).

A Secretaria Executiva do programa ficou a cargo da SAV/MinC entre 2005 e 2007, durante a primeira edição do programa. Os órgãos responsáveis pela execução do programa no Brasil são a SAV/MinC e a EBC, assim como no programa original. A Fundación Del Nuevo Cine Latino-Americano (FNCL) é responsável pelas atividades de formação e pela preservação do arquivo histórico do DOCTV.

O sucesso do programa latino-americano motivou a reprodução dos moldes no âmbito da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) (SILVA, 2013). Em 2010, a Comunidade lançou o DOCTV CPLP, que selecionou 9 projetos inéditos de documentários que retratavam aspectos da realidade de cada país membro⁶. O programa foi coordenado pelo Secretariado Executivo da CPLP em conjunto com os Polos Nacionais da Rede CPLP Audiovisual, formados por autoridades audiovisuais e televisões públicas de cada Estado-membro. Cada polo é responsável pela gestão do programa em seu território nacional, o que inclui divulgação do concurso, a seleção do projeto nacional, a supervisão da produção e difusão dos projetos selecionados (CPLP, 2018). Assim como acontece com o DOCTV América Latina, a SAV/MinC e a EBC compõem o Polo brasileiro da rede.

Em 2015, a iniciativa para o fomento do audiovisual na comunidade lusófona foi desenvolvida e transformou-se no Programa CPLP Audiovisual, composto por três linhas de ação. Além da segunda edição do DOCTV CPLP, os países membros anunciaram uma ação similar adaptada para apoiar o desenvolvimento de filmes de ficção baseados obrigatoriamente em obras literárias nacionais, o FICTV. Foi criada também a ação Nossa Língua, que consistiu na exibição de documentários não originais sobre cultura e sociedade nos países de língua portuguesa durante o segundo semestre de 2016.

5 Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Bolívia, Peru, Colômbia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Porto Rico, Cuba, México, Portugal e Espanha (NOVAIS, 2013).

6 Na primeira edição, participaram os oito países membros à época, Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste - e a região autónoma chinesa de Macau. Nas edições seguintes, a Guiné Equatorial, que ingressou a organização em 2014, foi o nono país representado pelos projetos selecionados.



Além das iniciativas em blocos internacionais, Colômbia e México implementaram modelos similares seu território (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010). Apesar destes desenvolvimentos no plano internacional, a edição brasileira do DOCTV deixou de ser realizada após 2010. Conforme da Silva (2013), havia pouco interesse das emissoras envolvidas em seguir com o projeto. Holanda (2016) credita o fim do programa às mudanças de gestão acontecidas em 2011, pois apenas pessoas motivadas ideologicamente poderiam dar continuidade a uma política de execução complexa como essa.

Com o fim do DOCTV Brasil, para os documentaristas brasileiros restam os editais da América Latina e da CPLP, que seguem acontecendo. Cabe ressaltar que o governo brasileiro é um dos principais financiadores de ambos os projetos internacionais, que têm caráter isonômico - o programa beneficia igualmente todos os países, sem hierarquizá-los (HOLANDA, 2016). Em 2017 aconteceu a sexta edição do DOCTV América Latina, de execução bianual. Entre 2017 e 2019 acontece a segunda edição do Programa CPLP Audiovisual, sob coordenação executiva do Secretariado da organização e do Instituto do Cinema e do Audiovisual de Portugal, em cooperação com a Rede CPLP Audiovisual. Até o momento, a única linha de ação anunciada foi o DOCTV CPLP III, que deve novamente selecionar nove projetos dos países-membros e premiá-los com 50 mil euros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transferência de políticas públicas pode acontecer de muitas maneiras e por razões diversas. Nos dois casos estudados, percebe-se que a atuação do governo brasileiro, e mais especificamente de duas secretarias do Ministério da Cultura, é imprescindível para explicar o processo. Argumentamos que isso ocorreu devido à política de inserção global nos governos Lula e Dilma.

No caso do Cultura Viva, houve iniciativas comunitárias, da sociedade civil, mas o Ministério da Cultura mostrou uma clara intenção de transferir o modelo, o que é possível notar pela mesa no Fórum Social Mundial e pela apresentação de projetos no Parlasur e no Congresso Iberoamericano. Por parte dos governos latino-americanos que aderiram ao programa, parece haver uma convergência entre os objetivos e princípios dos Pontos de Cultura com o que já vinha sendo feito localmente. Dessa forma, estes governos se apropriaram do conhecimento para aprimorar políticas locais. Já no caso do DOCTV, não se percebe tão claramente a atuação dos entes das sociedades civis dos países da CPLP e da Ibero-América, nem a existência de programas anteriores similares.

O que chama a atenção ao analisar a trajetória do DOCTV é que, enquanto no Brasil o modelo de gestão não se mostrou sustentável, as suas versões intergovernamentais seguem ocorrendo até o presente. Na América Latina, o DOCTV já chegou à sexta edição. Já a CPLP retrocedeu em relação à edição de 2015 e limitou seu programa para



o audiovisual apenas ao DOCTV em 2018, apostando no modelo original do bloco. A principal diferença dessas iniciativas com o programa nacional é que o poder de decisão para implementar a política reside unicamente nos Estados nacionais, representados por Ministérios da Cultura ou outras autoridades do audiovisual e pelas emissoras públicas nacionais, em geral ligados ao poder executivo. Desse modo, o que explica a continuidade dos programas são os investimentos feitos pelos Estados-membros, especialmente o Brasil - e também Portugal na CPLP -, em um programa isonômico que não hierarquiza os países e que segue beneficiando os produtores independentes dos dois blocos em questão.

Os processos de transferência internacional estudados diferem em muitos aspectos, como os tipos de agentes envolvidos, grau de alcance e de complexidade, porém têm em comum o fato de que os agentes governamentais brasileiros tiveram ampla participação na transferência. Além disso, ambos os programas foram incorporados nos demais países reconhecendo a experiência brasileira, e na maioria dos casos inclusive mantendo o nome. Isso tem um significado importante para a projeção de uma imagem do Brasil, e, por isso, argumenta-se que são casos de sucesso na trajetória da política de inserção global brasileira, apesar dos muitos desafios enfrentados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Vera C. **Diversidade cultural e livre comércio**. Brasília, DF: FUNAG, 2015.

ARGENTINA. Ministerio de Cultura. **Mapa de los puntos de cultura**. Buenos Aires, 2017a.

Disponível em: <<https://puntos.cultura.gob.ar/mapa-de-los-puntos-de-cultura/>> . Acesso em

01 dez. 2017.

_____. **Que es Ibercultura Viva**. Buenos Aires, 2017b. Disponível em:

<https://www.cultura.gob.ar/que-es-ibercultura-viva-y-por-que-esta-en-argentina_4127>.

Acesso em 29 nov. 2017.

ARGENTINA; BRASIL. **Memorando de Entendimento entre o Ministério da Cultura da República Federativa do Brasil e a Secretaria de Cultura da República Argentina**. Buenos Aires, 15 nov. 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10925/187550/memorando_portugues.pdf/29436a94-4f98-45a4-aaa8-418bd25ee7c9>. Acesso em 18 fev. 2018.



BARÃO, Giulia. **A diplomacia cultural na Política Externa do Governo Lula: um novo projeto de desenvolvimento nacional (2003-2010)**. 2012. Trabalho de Conclusão (Graduação em Relações Internacionais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/71685>>. Acesso em 25 abr. 2017.

BEZERRA, Thais; GUERRA, Lemuel. Breve panorama da literatura sobre políticas culturais públicas no Brasil. In: III Seminário Internacional de Políticas Culturais. **Anais...** 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Thais-Samara-de-Castro-Bezerra-et-alii.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2018.

BOSCAINI, Bruna. **A transferência internacional de políticas de assistência social durante o Governo Lula (2003-2010): dimensões simbólica e institucional**. 2016. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/156964>>. Acesso em 10 jan. 2018.

BRASIL. **Instrução normativa nº 1, de 7 de abril de 2015**. Regulamenta a Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, que institui a PNCV e dá outras providências. Brasília, DF, 2015b.

CAACI. **DOCTV Latinoamérica: I Edição**. [S.l.], 2017. Disponível em: <<http://doctvlatinoamerica.org/i-edicao/>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. ENTREVISTA COM CÉLIO TURINO. **Políticas Culturais em Revista**, v. 7, n. 2, p. 282-285, 2015.

CASTRO et al. **Nota técnica: Gasto Social Federal e prioridade macroeconômica no período 1995-2010**. Brasília: IPEA, 2012.

CASTRO, Nazaret. No todo es bellas artes. **Le Monde Diplomatique**, edición conosur, Buenos Aires, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.eldiplo.org/index.php/archivo/154-el-subsuelo-en-disputa1/no-todo-es-bellasartes/>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

CERVO, Amado Luiz; LESSA, Antônio Carlos. O declínio: inserção internacional do Brasil (2011-2014). **Rev. bras. polít. int.**, Brasília, v. 57, n. 2, p. 133-151, Dez. 2014.

CPLP. **Programa CPLP Audiovisual**. 2018. Disponível em: <<http://pav.cplp.org/programa>>. Acesso em 15 fev. 2018.



DANTAS, Marcelo. O Brasil e a Convenção Internacional da Diversidade Cultural. In: BRASIL. Ministério da Cultura. **1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006** (Anais). Brasília, 2007. Disponível em: <http://cnpcc.cultura.gov.br/wpcontent/uploads/sites/3/2017/03/ANAIS-I-CNC_3%C2%AA-PARTE.pdf>. Acesso 07 dez. 2017.

DOLOWITZ, David P.; MARSH, David. Learning from abroad: The role of policy transfer in contemporary policy-making. *Governance*, [s.l], v. 13, n. 1, p. 5-23, 2000.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileiro século XX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 34, n. 67, 2014.

FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. A difusão de políticas sociais como estratégia de inserção internacional: Brasil e Venezuela comparados. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**, v. 14, n. 2, 2012.

HOLANDA, Karla. DocTV: a complexa trama da descentralização e da regionalização// Doctv: the complex network of decentralization and regionalization. **Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura**, v. 14, n. 1, p. 37-54, 2016.

LIMA. **Ordenanza de Cultura Viva Comunitária**. Lima, 14 mar. 2013. Disponível em: <http://www.limacultura.pe/sites/default/files/escritorio/ordenanza_de_cultura_viva_comunitaria_final.pdf>. Acesso em 13 fev. 2018.

MARSH, David; SHARMAN, Jason C. Policy diffusion and policy transfer. **Policy studies**, v. 30, n. 3, p. 269-288, 2009.

MELO, Bruno Henrique Rodrigues de. **Desenvolvimento e políticas culturais de base comunitária na América do Sul: estudo comparado Brasil-Argentina**. 2016.

MOREIRA, Fayga; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. A Secretaria do Audiovisual: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: RUBIM, Albino (Org.). **Políticas culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 133-158.

NOVAIS, Bruno. **Caminhos trilhados, horizontes possíveis: um olhar sobre a diplomacia cultural do Estado brasileiro no período de 2003 a 2010**. 2014. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14952/1/Dissertacao_Mestrado_Bruno_do_Vale_Novais_Pos_Cultura_UFBA.pdf>. Acesso em 15 jun. 2017.



NOVAIS, Bruno; BRIZUELA, J.. Políticas Internacionais. In: RUBIM, Albino (Org.). **Políticas culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 219-240.

PAQUETTE, Jonathan; REDAELLI, Eleonora. **Arts management and cultural policy research**. Springer, 2015.

PASCHALIDIS, G. Exporting national culture: histories of Cultural Institutes abroad. **International Journal of Cultural Policy**, Vol. 15, No. 3, ago. 2009, pp. 275–289.

PERU. Ministerio de Cultura. Los Puntos. In: _____. **Puntos de Cultura**. Lima, 2018. Disponível em: <<http://www.puntosdecultura.pe/los-puntos>>. Acesso em 16 fev. 2018.

PRATT, Andy. Policy transfer and the field of the cultural and creative industries: learning from Europe? In: KING, L.; O’CONNOR, J. **Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives**. Heidelberg: Springer, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil e na Argentina. Biblioteca do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/politicas_culturais_Brasil_Argentina.pdf> Acesso em: 14 dez. 2017.

SANTINI, Alexandre. **Cultura Viva y la construcción de un repertorio común para las políticas culturales en América Latina**. Ibercultura Viva, 21 set. 2015. Disponível em: <<http://iberculturaviva.org/cultura-viva-e-a-construcao-de-um-repertorio-comum-para-as-politicas-culturais-na-america-latina/?lang=es>>. Acesso em 15 fev. 2018.

SECCHI, L. **Políticas Públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SEGIB. **Ibercultura Viva: Histórico**. 2017a. Disponível em: <<http://iberculturaviva.org/o-programa/historico/?lang=es>>. Acesso em 13 fev. 2018.

SEGIB. **Ibercultura Viva: Organización**. 2017b. Disponível em: <<http://iberculturaviva.org/o-programa/organizacao/?lang=es>>. Acesso em 29 nov. 2017.

SILVA, Dácia Ibiapina da. DOCTV Ibero-América: uma experiência de integração regional por meio do audiovisual. In: SARTI, Ingrid et al (Org.). **Por uma integração ampliada da América do Sul no século XXI**. Rio de Janeiro: PerSe, 2013. 2º v.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. v. 1, p. 133-155.



STRANG, David. Global patterns of decolonization, 1500-1987. **International Studies Quarterly**, p. 429-454, 1991.

SUPPO, R.; LESSA, M. L. **A quarta dimensão das Relações Internacionais**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

TURINO, Celio. Cultura a unir os povos. **P2PE INOVAÇÃO**, v. 1, n. 2, p. 46-53, 2015.

WORTMAN, Ana. Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina. **Políticas Culturais em Revista**, v. 10, n. 1, p. 138-160, 2017.

WU, X.; RAMESH, M.; HOWLETT, Michael; FRITZEN, Scott. **Guia de Políticas Públicas: Gerenciando Processos**. Brasília: ENAP, 2014.



CLARABÓIAS DO SISTEMA: A PRESENÇA DOS PONTOS DE CULTURA EM FLORIANÓPOLIS

Luciana Mendes dos Santos¹

RESUMO: Esse trabalho analisa os relatórios produzidos entre 2009 e 2014 por quatro Pontos de Cultura criados pelo Programa Mais Cultura em Florianópolis. Através dessa documentação, será observado o processo de mobilização das comunidades envolvidas, a criação de redes entre os grupos engajados, as ações desenvolvidas e redesenhadas para o cumprimento dos planos de trabalho e as expectativas elaboradas por esses movimentos sociais em relação à democratização da cultura e a transformação social. A consolidação de Pontos de Cultura na cidade também possibilitou o fortalecimento de práticas culturais e a valorização da dimensão simbólica dessas comunidades, fomentando diferentes projetos de futuro para os sujeitos envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: Pontos de Cultura, Mobilização, Protagonismo, Florianópolis.

A federalização promovida pelo governo do Partido dos Trabalhadores (PT) por meio de iniciativas como o programa Mais Cultura, as Conferências Nacionais, o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura constituiu um instrumento de consolidação de uma rede entre agentes de cultura, reduzindo a concentração estatal e a centralização administrativa recorrente nas políticas culturais produzidas em gestões anteriores. Entretanto, tais políticas nem sempre encontraram espaço entre os entes federados, formados, por vezes, por projetos políticos distintos dos defendidos pelos projetos e programas do Ministério da Cultura (MinC) e pelos planos de governo idealizados pelo PT. Em Santa Catarina, a cultura política conservadora é predominante na administração pública, reverberando nas estruturas burocráticas organizadas no setor da cultura, com ações historicamente assentadas na desmobilização da sociedade civil e controladas, principalmente, por tradicionais grupos políticos instalados na Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte (SOL), na Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e no Conselho Estadual de Cultura (CEC).

¹ Mestra pelo Programa de Pós-graduação em História do Tempo Presente da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP) e professora de História da rede municipal de Florianópolis. E-mail: lucianadsmendes@gmail.com.



O programa Mais Cultura, responsável pela promoção dos Pontos de Cultura no processo de federalização, serviu como espaços de oxigenação do sistema, ampliando os atores em cena na produção, difusão e fruição cultural em Florianópolis. A formação da Rede de Pontos de Cultura de Santa Catarina a partir dos Pontos constituídos e a construção de canais de comunicação entre os grupos participantes viabilizaram o intercâmbio entre as instituições, com a produção de materiais sobre o processo, como o programa “Ponto a Ponto” da TV Floripa, e dinamizaram o processo de construção de uma consciência crítica sobre o cenário cultural e de mobilização destas comunidades. Os relatórios, os recursos audiovisuais e os materiais produzidos pelos Pontos condensaram as experiências vividas nesse microcosmo na busca pela democratização da cultura, na construção do acesso aos direitos culturais e no processo de desenvolvimento da cidadania. Tomando como base os relatórios produzidos para a prestação de conta dos Pontos de Cultura, serão focalizadas as expectativas elaboradas por esses movimentos sociais.

Para esta análise, foram selecionados quatro projetos dentre aqueles contemplados como Pontos de Cultura em Santa Catarina pelo programa *Mais Cultura* no edital 01/2008, elaborado pela SOL em parceria com a FCC, e executados no período entre 2008 e 2014 na cidade de Florianópolis, sendo eles o Ponto de Cultura *Uma Ilha que Se Olha 2*, realizado pela Associação das Entidades Usuárias do Canal Comunitário de Florianópolis - TV Floripa, o Pontos de Cultura *Pescadores de Cultura*, organizado pela Associação Cultural Baiacu de Alguém; *Educação Musical Popular*, produzido pela Sociedade Musical e Recreativa Lapa; e o Ponto de Cultura *Travessa Cultural*, concebido pelo Instituto Arco-Íris. A escolha de projetos localizados em Florianópolis dá-se pela percepção de que a exclusão social evidenciada neste centro urbano dispõe esses movimentos em um processo de constituição de narrativas voltadas para a recuperação de um passado que se relaciona com uma cultura identitária tradicional dos povos originários de Florianópolis. Para tanto, são utilizadas como ferramenta suas experiências em comunidade, que “reivindicam patrimônio cultural específico para se diferenciarem de outras sociedades ou culturas que se consideram diversas de sua autodefinição social, cultural ou racial” (BARTOLOMÉ, 2006, p. 40). Essas experiências ecoam nos projetos selecionados em suas propostas de futuro, nas expectativas de mudanças de sua realidade construídas diante dos desafios sociais e culturais presentes, como a especulação imobiliária, a desvalorização da cultura regional e a situação de vulnerabilidade social em que se encontra grande parte da população, apesar de situarem-se em locais distintos da cidade.

De diferentes formas, os projetos selecionados utilizaram seu espaço de experiência, relacionados às políticas até então constituídas para o setor e no processo de construção de uma cultura tradicional de Florianópolis, para edificar outras propostas,



organizadas a partir dos horizontes de expectativas relativas às mudanças de paradigmas fomentadas pela política. Segundo Koselleck (2006, p.312), “sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera: esta é apenas uma formulação subjetiva daquele resultado objetivo, de que o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico”. A diacronia gerada no setor cultural com os Pontos de Cultura está em embate com as diferentes temporalidades presentes, o que resultou em distintas respostas para a mesma proposta de fomento da dimensão simbólica, cidadã e econômica.

Em Santa Catarina, os projetos dos Pontos de Cultura foram estabelecidos em 33 municípios, estimulando práticas culturais tão diversas quanto à cultura manifesta no estado. Essas manifestações se entrecruzaram, relacionando ações voltadas para uma cultura especializada, como o balé clássico e a música erudita, com o conceito de cultura ampliada, abarcando o boi de mamão e a cultura indígena e afro-brasileira. Dentre os Pontos de Cultura instituídos, a construção de identidades a partir da imigração e da constituição histórica local é presente, resultando no desenvolvimento de atividades voltadas para manifestações da cultura alemã e italiana, principalmente no Vale do Itajaí e no Oeste Catarinense, estendendo a mesma política para a cultura dos assentamentos da reforma agrária, dos engenhos de farinha e da cultura remanescente das populações atingidas pela Guerra do Contestado (1912-1916).

Na cidade de Florianópolis, a cultura popular demarcou as ações desenvolvidas pelos Pontos de Cultura, valorizando as manifestações relacionadas à cultura das comunidades, principalmente dos grupos compreendidos como originários da região. Hall (2014) sugere que o reforço de identidades locais seria uma resistência ao processo de globalização, e neste cenário de interações entre global e local nascem diversas possibilidades de valorização de culturas locais e, simultaneamente, ocorrem oportunidades para intercâmbio de saberes, tradições, pensamentos e soluções entre culturas e indivíduos. Os Pontos de Cultura deslocaram-se para seus passados presentes buscando alternativas e propostas capazes de realizar uma transformação social, valorizando a cultura ilhéu em uma ação de re-existência, em um processo de democratização da produção e da formação de agentes culturais.

Segundo Castels (1999, p. 23), toda identidade é construída, mas é necessário entender como, a partir do quê, por quem e para quem ela é construída. As identidades fomentadas pelas comunidades de Florianópolis correspondem a construções realizadas durante o século XX, principalmente durante o período Vargas e pós-Vargas, quando a euforia pela cultura local açoriana foi incorporada à necessidade de evidenciar a brasilidade de Santa Catarina (LEHMKUHL, 2006, p. 71). Contribuíram neste processo e construção de uma identidade que seria propriamente dos chamados ilhéus, e os artistas ligados ao Círculo de Arte Moderna (CAM) e ao Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF) criaram obras voltadas ao cotidiano da cidade, construindo



uma gama de símbolos relativos a esta cultura a partir das influências do modernismo. “Se por um lado as obras produzidas pela GAPF dão visibilidade à cultura local, na qual se procura marcar uma tradição, por outro lado fazem uso de códigos inerentes às manifestações de arte moderna em curso no país” (LEHMKUHL, 2006, p. 65). Esse movimento colaborou na constituição da relação entre a cultura açoriana e a identidade cultural originária de Florianópolis, alçando suas expressões a temas passíveis de serem reproduzidos em espaços de cultura reconhecidos pelo Estado.

A construção dos Pontos de Cultura atrelados a esta cultura tradicional encontrará novos fatores na sua reprodução: as necessidades oriundas da exclusão social, as possibilidades ofertadas pelas ferramentas digitais e a diversidade de interesses presentes entre as comunidades atendidas. É tema do cotidiano essa dimensão simbólica prevista pelo MinC, que será destacada nas oficinas elaboradas, ampliando a participação cidadã nas ações desenvolvidas e buscando garantir mecanismos que reduzissem a situação de vulnerabilidade em que alguns participantes se encontravam. Os Pontos de Cultura retiraram a pretensa cultura da Ilha de Santa Catarina da moldura e espalharam suas manifestações pelas ruas das comunidades atendidas, possibilitando a seus participantes a produção e fruição desses signos a partir das ações desenvolvidas. Em seu pronunciamento sobre os Pontos de Cultura em 2004, Gil questionará: “O que acontece quando se liberta um pássaro?” (GIL, 2004, n.p.). Em Florianópolis, muita coisa aconteceu, como veremos a seguir.

DEMOCRACIA, CIDADANIA E DIREITOS CULTURAIS: AS EXPECTATIVAS NAS AÇÕES DOS PONTOS DE CULTURA DA ILHA

Os Pontos de cultura selecionados para este estudo abrangem instituições diversas em suas propostas e em sua formação. As trajetórias desses movimentos sociais encerram uma heterogeneidade de públicos, abordagens e experiências com o uso do financiamento público para a construção de suas propostas, enriquecendo as trocas ocorridas dentro desta rede através dos processos desenvolvidos. Essas ações não abarcam em seu escopo apenas a cultura popular voltada para as raízes açorianas, mas as transformações que englobam os processos sociais e culturais na cidade no desenvolvimento de uma cultura democrática.

Nos relatórios analisados, produzidos entre 2009 e 2014, as muitas expectativas presentes são produtos de uma reelaboração dos planos de trabalho desenvolvidos para o edital. Da cultura presente nos planos de trabalho enviados para a SOL e o FCC, há em alguns projetos uma transfiguração no seu sentido: a cultura não é mais entendida como recurso para a resolução de problemas sociais e se torna um resultado esperado, calcada na ideia de desenvolvimento humano através do empoderamento, da autonomia



e do protagonismo destes indivíduos. Assim, recusa-se uma visão apriorística e aposta-se na indeterminação, no movimento e no inacabado. Essa transformação repercutiu do trabalho desenvolvido pelas instituições, realizado a partir da intensa mobilização das comunidades atendidas, de instituições parceiras e no constante contato entre os Pontos de Cultura, o que possibilitou um fluxo de trocas de experiências e na consolidação de processos associativos neste cenário. A criação desse aporte entre as entidades fortaleceu as suas ações, criando a perspectiva de continuidade das atividades, mesmo com as inconstâncias que surgiram durante o processo.

O fomento dos Pontos de Cultura buscou o empoderamento dessas comunidades com a valorização de práticas sociais que pudessem vir a ser compreendidas como cultura, e com o fortalecimento do protagonismo destes agentes, que assumiram a sua posição de produtores e divulgadores das manifestações culturais locais, tomados como “sujeitos de suas práticas, que intervêm nas políticas de desenvolvimento social, nos hábitos da sociedade da elaboração de políticas públicas” (BRASIL, 2010, p.23). A luta democrática é uma luta pelo desenvolvimento e pela erradicação das desigualdades (ALVAREZ *et al*, 2000), e as ações desenvolvidas pelos Pontos inserem a cultura como dimensão desse processo político, ressignificando as representações culturais impulsionadas pelas políticas anteriores e potencializando uma mudança da realidade dessas comunidades. Essas ações mobilizaram os sujeitos desses espaços para a dimensão simbólica do cotidiano, valorizando identidades.

O processo de consolidação das ações perpassou a formação de parcerias entre as entidades presentes nos espaços atendidos, essenciais para a consolidação de projetos que tinham em suas propostas de ação o desenvolvimento de uma gestão compartilhada e democrática. Tendo em vista a necessidade de ampliar o espaço decisório de suas ações, o Ponto de Cultura *Pescadores de Cultura* contou com a parceria de diversos movimentos instalados no Distrito de Santo Antônio de Lisboa, como a Associação de Bairro de Sambaquí, a Associação de Moradores de Santo Antônio de Lisboa, o Centro Comunitário da Barra do Sambaquí e a Associação de Artesãos de Santo Antônio. O Ponto descreveu em seu relatório essa variedade de agentes presentes na execução do projeto como potencializadores de suas ações e também como elemento de disputas:

O simples fato de sua realização em parceria já é um desafio para a efetivação do projeto, pois congrega diferentes interesses e convergir diferentes iniciativas culturais para um projeto comum é tarefa a ser bem amarrada, visando o compromisso com as necessidades socioculturais de todo o distrito (PESCADORES DE CULTURA 2010, n.p.).

As parcerias também eram efetivadas entre os projetos realizados pelas instituições gestoras, visando o atendimento dos objetivos contidos no plano de trabalho, como



ocorreu com a oficina de confecção de figurinos, alegorias e elementos cênicos, parte integrante da formação profissional para o setor cultural do Ponto de Cultura Travessa Cultural. Essa oficina foi programada para atender a população do Maciço do Morro da Cruz, comunidade vizinha ao Espaço Travessa Cultural, mas como a procura pela oficina não foi suficiente para a criação de uma turma, ela foi transferida para o Presídio Feminino de Florianópolis, atuando em conjunto com o projeto “Asas da Liberdade”, gerido também pela Instituição Arco-Íris.

Para a instituição, a transferência para esse espaço de privação de liberdade trouxe resultados positivos, pois beneficiou a autoestima das mulheres que participavam das oficinas. Após a realização das oficinas, as participantes criaram projetos de futuro, planejando a organização de uma cooperativa de serviços a ser efetivada após a egressão do sistema. Essa parceria, entretanto, não dependeu apenas da dedicação dos produtores de cultura: a estrutura do presídio, que não possuía um espaço de trabalho adequado para o projeto, e a situação de tensão social vivida no cotiado carcerário, que muitas vezes impedia a entrada dosicineiros no espaço, dificultou o andamento deste trabalho, e as oficinas no Presídio Feminino de Florianópolis foram interrompidas no segundo ano do Ponto. Quando foi impossibilitado o atendimento às mulheres da Penitenciária de Florianópolis nas oficinas de figurino e alegoria, a iniciativa do Ponto retomou seu histórico relacionado a ações voltadas para saúde e para a cultura, realizando uma parceria com a Coordenação de Saúde Mental da Secretaria de Saúde de Florianópolis. As oficinas passaram a atender um grupo de pacientes do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), explorando o caráter terapêutico das atividades artísticas exploradas e a inserção plena dos participantes nos processos culturais desenvolvidos. As máscaras produzidas nestas oficinas foram utilizadas na decoração de carnaval do Espaço Travessa Cultural.

O aprofundamento da cultura democrática propiciada pelos agentes dos Pontos de Cultura também alcançou os públicos atendidos pelas ações. A preocupação em atender o público-alvo definido em seus objetivos, principalmente jovens e crianças em situação de vulnerabilidade e áreas com precária oferta de serviços de públicos de cultura, fez com que os Pontos de Cultura deslocassem algumas ações para espaços mais acessíveis, como ocorreu com o Ponto *Pescadores de Cultura*. Esta instituição criou uma turma de oficina de violão na Casa de Acolhimento Darci Vitória de Brito, situada no bairro Monte Serrat, para atender as crianças e adolescente que se encontravam abrigadas na instituição, ampliando a diversidade de públicos atendidos por sua ação. O mesmo ocorreu com o Ponto *Uma Ilha que se Olha 2*, que deslocou suas atividades do Monte Serrat para o bairro da Coloninha, visando atender um maior número de adolescente interessados nas oficinas.

A rede de Pontos de Cultura de Santa Catarina encontrou espaços de mobilização, promovendo ações em conjunto e construindo uma relação próxima com os participantes



dos programas *Cultura Viva* e *Mais Cultura* através de visitas aos outros Pontos do Estado e do intercâmbio com Pontos de Cultura de outros Estados; pelos contatos estabelecidos nas esferas de deliberação criadas pelo Governo Federal e, posteriormente, pelo Governo Estadual, como as reuniões e fóruns da rede catarinense; e pelas ações de divulgação realizada entre os Pontos, fortalecendo canais de comunicação para as atividades culturais. Uma ação que congregou as informações das produções efetuadas pelos Pontos, tendo em vista a necessidade de divulgação e de ampliação das vivências entre instituições neste processo de reconhecimento, foi o programa produzido para a TV Floripa dedicado às realizações efetivadas na rede, organizado pelo Ponto de Cultura *Uma Ilha que se Olha 2*.

No material de divulgação produzido para os Pontos, onde foi solicitado o envio de material em vídeo e informações sobre os projetos para a construção do programa, é ressaltada a importância da publicização dessas informações: “A equipe trabalha exaustivamente na produção do cenário, na criação de vinhetas, cuidando de cada detalhe, com o rigor necessário para colocar o seu projeto no lugar que ele merece: aos olhos da sociedade” (UMA ILHA QUE SE OLHA, 2010, n.p.). De acordo com Dagnino *et al* (2006), a construção do espaço público primando pela publicidade faz parte do processo de constituição de uma cultura democrática:

O relevante do resgate contemporâneo do conceito de espaço público é a primazia da publicidade, ou seja, de tornar manifesto o que está oculto, de dizer em público o que havia permanecido privado, de dar a conhecer aos outros as opiniões, valores e princípios que são defendidos. Decorre disso o potencial da categoria, já que em países de tradições autoritárias, não somente no campo político, mas no social, é justamente o caráter privado dos arranjos políticos e a natureza igualmente privada dos mecanismos de exclusão que tornam invisível a falta de democracia reduzem o conceito e a prática da política (DAGNINO *et al*, 2006, p. 23).

Alguns Pontos conseguiram uma inserção maior na rede, buscando novos editais para a promoção de suas atividades, como o Ponto de Cultura *Pescadores de Cultura*, que ampliou a suas ações com a consolidação de um cineclube por meio do Programa Cine Mais Cultura, e o Ponto de Cultura *Educação Musical Popular*, beneficiada com premiações específicas para os Pontos, como o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, que possibilitou a produção do material e do documentário “Memórias e harmonias da Banda da Lapa” (2011), organizado pelos artistas Daniel Choma e Tati Costa. Esse projeto teve continuidade por meio da parceria com a Câmara Clara Instituto de Memória e Imagem. Esta iniciativa recebeu o prêmio Ponto de Memória do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o que viabilizou a



organização e a construção do site do Centro de Memória Musical da Lapa, e a produção de um novo documentário sobre o distrito do Ribeirão da Ilha, voltado para a tradição do Terno de Reis, o “Relíquias de um Terno de Reis” (2014).

De acordo com a Carta de Friburgo de 1996, os direitos culturais são amplos e abarcam diversas esferas do cotidiano:

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda a variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (Grupo de Friburgo, 1996 *apud* YUDICE, 2006, p.41).

Os direitos culturais devem ser assegurados pelo Estado. Na realização dos convênios com os Pontos de Cultura, o Estado compartilhou suas responsabilidades, inserindo as práticas desenvolvidas por estes movimentos sociais na construção de uma política cultural voltada para a garantia desses direitos, criando possibilidades de participação na esfera política destes extratos da sociedade civil inexistentes em políticas anteriores. Para Chauí (2008), a sociedade brasileira esteve polarizada entre a carência absoluta das camadas populares e “o privilégio absoluto das camadas dominantes e dirigentes, bloqueando a instituição e a consolidação da democracia” (2008, p. 74). Nas ações promovidas pelos Pontos de Cultura de Florianópolis, o direito à fruição, à produção e à difusão da cultura transpassou os projetos efetivados, garantindo a gratuidade em todas as ações promovidas pelos Pontos, o aumento de espaços culturais pela cidade e a diversidade das atividades culturais promovidas.

A realização do plano de trabalho destes Pontos fez emergir de suas ações a valorização desta cultura entendida de maneira ampla, voltada para o desenvolvimento humano das comunidades em seu entorno. Nos relatórios referentes às prestações de conta do Ponto de Cultura *Educação Musical Popular*, da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, percebemos que, no desenvolvimento de suas ações, o eixo norteador do Ponto conseguiu agregar os objetivos que não eram prioritários em seu plano de trabalho, atuando no processo de compreensão do que seria a construção aberta e indeterminada de práticas consideradas como parte da cultura tradicional em consonância com o desenvolvimento da educação musical, desenvolvendo atividades voltadas para o conteúdo teórico e também para o conhecimento sobre a música característica de Florianópolis, por meio de “sessões de conhecimento” com oficinas, documentários e filmes sobre a cultura musical e do país:



Tais exposições foram divulgadas e abertas a todos, inclusive aos que não eram alunos do Ponto de Cultura, o que permitiu um reconhecimento de cada um como parte integrante da cultura e da comunidade. É importante ressaltar que no distrito onde o Ponto está inserido não há locais que permitam essa interação (EDUCAÇÃO MUSICAL POPULAR, 2014, n.p.).

A experiência com a cultura popular promovida pela Banda conseguiu acessar um público maior na comunidade com as oficinas musicais, garantindo uma continuidade do processo de produção cultural: “é através dessas oficinas musicais realizadas que é garantida a continuidade do projeto, pois os estudantes atuais estão se tornando os futuros músicos da iniciativa” (EDUCAÇÃO MUSICAL POPULAR, 2014, n.p.). A dimensão simbólica foi valorizada com a difusão de manifestações culturais nas comunidades, estimulando o sentido de pertencimento e destacando atributos do que seria expressão da cultura tradicional de Florianópolis, como o Terno de Reis, manifestação cultural de cunho religioso que ocorre, principalmente, entre o Natal e o Dia de Reis. Essa manifestação foi alvo de pesquisas para a produção do documentário em 2013 e de outras ações do Ponto *Educação Musical Popular*, como o coral de idosos produzido a partir do repertório do Terno de Reis e músicas da tradição local. O Ponto *Pescadores de Cultura* também desenvolveu ações relacionadas ao Terno de Reis, apresentando durante o evento “Arrastão Cultural” de 2013 a peça “Um Terno para a paz: quando Romeu e Julieta se Encontraram aqui”, onde as músicas tradicionais dessa manifestação cultural foram adaptadas numa releitura da obra de Shakespeare feita pelos jovens e adolescentes participantes das oficinas de teatro do projeto.

A construção e a participação no carnaval de rua dessas duas instituições também ocorreu neste espaço de trocas e construção de saberes possibilitado pelas oficinas dos Pontos. O Ponto *Educação Musical Popular* participou da organização da folia com seus músicos na festa do Zé Pereira, tendo em vista que a gestão do Ponto é feita pela Sociedade Musical e Recreativa Lapa, uma instituição tradicional do bairro de Ribeirão da Ilha e do carnaval de Florianópolis. O Carnaval de Santo Antônio de Lisboa também fez parte das atividades do Ponto *Pescadores de Cultura*: dentre as ações executadas do plano de trabalho da instituição, estavam as oficinas de bonecos e boi-de-mamão, que produziram material para o bloco Baiacu de Alguém, e a oficina de percussão, formando ritmistas para atuar na bateria e inserindo crianças e adolescentes da comunidade nas brincadeiras como protagonistas da ação cultural.

A formação durante o processo foi valorizada pelas instituições, realizadas de acordo com as especificidades dos projetos. As oficinas promovidas pelos Pontos eram espaços de formação no setor cultural, voltadas para a profissionalização, como no caso do curso técnico em produção musical produzido pelo Ponto *Travessa Cultural*, ou para



a difusão de saberes, como a oficina de artes e tramas de cestaria artesanal, promovida pelo Ponto *Pescadores de Cultura*. O Ponto *Educação Musical Popular* desenvolveu oficinas a partir de sua característica principal, a educação musical, com atividades de teoria musical, regência e capacitação pedagógica, voltada aos músicos que seriam os multiplicadores do projeto. Dentre as oficinas de tecnologia desenvolvidas por este Ponto estava a de editoração de partituras com software livre. A instituição também realizou uma oficina de concertos de instrumentos musicais e de técnicas de estúdio, capacitando seus músicos para os desdobramentos de seu projeto e nas necessidades futuras. Vale ressaltar os oficinairos escolhidos para as atividades dos Pontos eram agentes que já atuavam nas respectivas comunidades onde estavam inseridos os movimentos sociais, ou eram profissionais reconhecidos área da cultura da cidade.

Os relatórios ainda afirmam que, com o desenvolvimento dos Pontos de Cultura, cada vez mais pessoas da comunidade passaram a frequentar esses espaços de cultura, fomentando a cidadania através do reconhecimento da cultura como direito e da participação ativa na elaboração de ações para o desenvolvimento. Além do cumprimento dos objetivos apresentados nos planos de trabalho, as instituições ressaltaram a transformação dos Pontos de Cultura em espaço de referência de cultura para as comunidades, como o Ponto *Educação Musical Popular*, que finaliza seu relatório afirmando que tornar-se parte da rede fez com que esta fosse reconhecida como “ponto de encontro dos amantes da cultura, do ensino, da música e do convívio social” (EDUCAÇÃO MUSICAL POPULAR, 2014, n.p).

O conjunto de símbolos recorrentes nos projetos de Pontos de Cultura já se encontrava dentre as ações promovidas pelos movimentos sociais antes da sua inserção nesta rede. A programação voltada para as manifestações culturais da comunidade, promovida pelas ações dos Pontos de Cultura, dinamizou nesses espaços ações voltadas para suprir ausências de ações do poder público e fortalecer o sentido de pertencimento e a promoção da cidadania, ocasionando o encantamento fomentado pela dimensão simbólica. Foram abertos novos espaços para a produção cultural e a difusão, corroborando na reelaboração cultural, em uma luta simbólica (HALL, 1997, p.20).

As ações de mobilização e fortalecimentos do protagonismo destas comunidades forjaram um contraponto dentre as políticas desenvolvidas no estado de Santa Catarina e na cidade de Florianópolis, sustentando um conceito amplo de cultura que empoderou as manifestações e valorizou o protagonismo dos indivíduos envolvidos no processo. Como os ventos que adentram pelas claraboias, os Pontos de Cultura oxigenaram o espaço cultural de Florianópolis com suas experiências e suas expectativas nos relatórios produzidos, reorganizando o imaginário de suas comunidades a partir da valorização das identidades ali presentes. E a mobilização das comunidades e entre os Pontos de Cultura alumbrou um sistema pouco propício ao diálogo, impulsionando a organização



comunitária e fortalecendo a sociedade civil, construindo caminhos para democratização da cultura e novos horizontes de expectativa para o cenário cultural da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL BAIACU DE ALGUÉM. **Pescadores de Cultura**: Projeto de Mobilização Sociocultural do Distrito de Santo Antônio de Lisboa (Dossiê). Acervo SOL/FCC Mais Cultura, Florianópolis, 2009-2014.

ASSOCIAÇÃO DAS ENTIDADES USUÁRIAS DO CANAL COMUNITÁRIO DE FLORIANÓPOLIS (TV Floripa). **Projeto Uma Ilha que se Olha** (Dossiê). Acervo MinC Cultura Viva Florianópolis, 2005-2009.

ASSOCIAÇÃO DAS ENTIDADES USUÁRIAS DO CANAL COMUNITÁRIO DE FLORIANÓPOLIS (TV Floripa). **Projeto Uma Ilha que se Olha 2**(Dossiê). Acervo SOL/ FCC Mais Cultura, Florianópolis, 2009-2014.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, as etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. *In*: MANA 12(1): 39-68, 2006.

BRASIL. SECRETARIA DE CIDADANIA CULTURAL. MINISTÉRIO DA CULTURA (Org.). **Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania**: Cultura Viva: autonomia, protagonismo e fortalecimento sociocultural para o Brasil. Brasília: Ministério da Cultura, 2010. Disponível em: <http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SCC/Programa_Nacional_Cultura_Educacao_Cidadania_2010.pdf>. Acesso em: 26 maio 2017.

CASTELS, Manuel. **A sociedade em rede**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.



CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Crítica y emancipación. *In: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, Buenos Aires: Clacso Ano 1, n. 1, jun. 2008. p. 51 – 76.

DAGNINO, Evelina; OLVERA, A. J.; PANFICHI, A. **A disputa pela construção democrática na América Latina**. São Paulo: Paz e Terra; Campinas, SP: Unicamp, 2006.

GIL, Gilberto. **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, sobre o Programa Nacional Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, durante encontro com artistas em Berlim**. 2004. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-sobre-o-programa-nacional-cultura-educacao-e-cidadania-cultura-viva-durante-encontro-com-artistas-em-berlim-36714/10883>. Acesso em: 26 maio 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *In: Educação e Realidade*, 22(2), jul/dez 1997, p. 15-46.

_____ ; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Trad. Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

INSTITUTO ARCO IRIS. **Projeto Travessa Cultural** (Dossiê). Florianópolis, Acervo SOL/FCC Mais Cultura, 2009-2014.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.

LEHMKUHL, Luciene. Os Modernistas da Ilha: Obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. *In: COLLAÇO*, Bernadete; FLORES, Maria B.R.; _____. **A Casa do Baile: Estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

SOCIEDADE RECREATIVA LAPA. **Projeto Ponto de Cultura Banda da Lapa: Educação Musical Popular** (Dossiê). Acervo SOL/FCC Mais Cultura. Florianópolis, 2009-2014.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



RELAÇÃO ESTADO-SOCIEDADE CIVIL NO PROGRAMA CULTURA VIVA: ESTUDO DE CASO DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP

Ana Mesquita¹

RESUMO: Este artigo traz parte dos resultados da pesquisa para obtenção do título de mestra no Programa de Políticas Públicas da Universidade Federal do ABC. O recorte dos resultados apresentados diz respeito ao estudo de caso acerca da relação entre o ponto de cultura Circomunidade e a gestão pública do município de São Bernardo do Campo. Foram realizadas entrevistas com os ponteiros do Circomunidade e dois gestores públicos municipais responsáveis pela implementação do Programa Cultura Viva em São Bernardo do Campo. Foi utilizada literatura sobre descentralização do estado, constituição da sociedade civil no Brasil e estudos sobre o Programa Cultura Viva para o embasamento teórico do artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Estado, políticas públicas, política cultural, poder local, sociedade civil.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta parte dos resultados da dissertação intitulada “Pontos de Cultura e a Produção de Políticas Públicas: a experiência do Programa Cultura Viva em dois municípios paulistas”. Para compor esta dissertação realizei entrevistas com gestores públicos de dois municípios: São Bernardo do Campo e São Paulo. As entrevistas foram realizadas também com os “ponteiros” de dois Pontos de Cultura destes municípios, Circomunidade e São Mateus em Movimento, respectivamente.

A proposta do presente artigo é apresentar os resultados das entrevistas realizadas com os gestores públicos e os ponteiros do Circomunidade de um dos municípios da pesquisa citada acima, no caso, do município de São Bernardo do Campo

1 Mestra em Políticas Públicas pela Universidade Federal do ABC. Consultora e pesquisadora na área de políticas culturais. aninha.mesquita@gmail.com



O foco da pesquisa foi tentar entender de que forma se dá a relação Estado-Sociedade Civil no âmbito local, ou seja, de que forma se dá a implementação de um programa federal - com legislação e regulamentação construídas no governo federal - pelos órgãos locais de gestão cultural. E mais; de que forma os agentes do território se relacionam e interagem com os agentes públicos, que, tecnicamente, são os responsáveis pela implementação do Programa Cultura Viva.

Utilizei o estudo de caso como método para a análise das entrevistas. O estudo de caso como método de pesquisa qualitativa pode nos ajudar a entender fenômenos sociais contemporâneos complexos. O autores utilizado foi Yin (2015). Foram realizadas entrevistas com um roteiro de perguntas pré-estabelecido, no entanto as conversas extrapolaram os instrumentos previamente preparados para tal fim.

Como referencial teórico pontuei algumas questões sobre a relação federativa entre união e municípios (ARRETCHE, 2004; SOUZA, 2002) e de que forma a sociedade civil e os movimentos sociais têm papel na construção desta nova realidade democrática do país AVRITZER (2012) e GOHN (2013). A experiência do Programa Cultura Viva dialoga e se aproxima sobremaneira desse cenário, reproduzindo problemáticas e soluções para a questão federativa do Estado brasileiro, pois o programa também passou por um processo de descentralização de execução, transferindo responsabilidades aos estados e municípios.

ARRANJOS INSTITUCIONAIS ENTRE ESTADO E SOCIEDADE CIVIL

O processo de descentralização de recursos e responsabilidades da União aos Estados e Municípios é um processo relativamente novo no Brasil, sendo considerado por alguns autores como um processo em curso ainda (ARRETCHE, 2004; SOUZA, 2002). A forma como é partilhado os recursos financeiros, bem como as responsabilidades sobre a condução das políticas públicas, podem ser entendidas através de algumas variáveis que nos ajudam a explicar, primordialmente, a abertura e as possibilidades que fizeram com que os municípios conquistassem relativa autonomia para conduzir as políticas no âmbito local. SOUSA (2002) elenca três dimensões que motivaram a Assembleia Constituinte em optar pelo modelo de descentralização na elaboração da Constituição de 1988. A Primeira dimensão diz respeito à forma como a descentralização entrou na agenda da Assembleia Constituinte, fatizando a contraposição ao regime anterior, extremamente centralizador, e também por um viés normativo, já que a descentralização trazia a promessa de tornar os governos mais eficientes e acessíveis às demandas dos



cidadãos locais. A segunda dimensão diz respeito ao processo de tomada de decisão, muito mais político do que técnico sobre a opção da descentralização.

A terceira dimensão diz respeito ao funcionamento em si da descentralização. Geralmente dois aspectos são mais enfatizados no processo de descentralização, que é a premissa da transferência de recursos financeiros, e a transferência de poder decisório para os municípios. No entanto, Souza destaca outra premissa para se estudar e olhar como está funcionando essa descentralização:

A segunda [premissa] que resulta da anterior [transferência financeira e de poder decisório] e que implica a liberdade das instâncias, setores ou grupos para decidirem o que fazer com os recursos e o poder que lhes foram transferidos. A ideia-força da descentralização a partir da segunda premissa é a de que as políticas e prioridades sobre certas questões serão decididas localmente, sem controle central, até sobre seus resultados (SOUZA, 2002, p. 436).

A participação da sociedade civil no processo das políticas públicas era outra questão que também estava latente no processo de redemocratização do país. E também era questão central no processo de descentralização da gestão. “No Brasil, o movimento em curso na esfera local pode ser entendido como parte de um processo de reconstrução da esfera pública, orientado para a democratização da gestão e das políticas públicas no país, o qual tem na descentralização um de seus componentes centrais” (FARAH, 2001, 121).

Avritzer (2012) destaca a constituição da sociedade civil no Brasil, a partir do processo de democratização nos anos 1970 e 1980. O autor afirma que a sociedade civil surge no país como uma forma de recomposição dos laços sociais e das lutas por políticas sociais, em contraposição ao regime autoritário do qual estávamos saindo.

O processo de democratização e organização de muitas formas de ação coletiva que teve lugar entre 1974 e 1985 levou a mudanças impressionantes no padrão de associação do país. A democratização produziu um aumento significativo na propensão para criar formas voluntárias e independentes de associação. O país passou por um dos processos de urbanização mais rápidos da história, sendo em grande parte um país rural na década de 1940 e passando a ter mais de 80% de sua população vivendo em cidades no final do século XX. (SANTOS, 1987). No processo de deslocamento do campo para a cidade, a população de baixa renda foi despojada de direitos e alocada nas grandes capitais em lugares com pouco ou sem nenhum tipo de serviço público. A organização dos pobres brasileiros para lutar por serviços públicos



é uma das origens da sociedade civil brasileira. (AVRITZER, 2012, p. 387).

Dagnino (2002) ressalta que foi a partir dos anos 90 que a sociedade civil passa a ter a possibilidade de levar os projetos nascidos da prática política dos anos 80 - e de cunho democratizante – para serem desenvolvidos no Estado. Essa possibilidade surge com a orientação do poder público em seguir uma agenda neoliberal, na qual, entre outras coisas, defende um estado mínimo; parte da execução das políticas sociais passa a ser de responsabilidade de organizações da sociedade civil.

Desta forma, o Estado altera sua forma de se organizar para atender as exigências legais para a parceria entre Estado e Sociedade Civil, criando novas formas de gestão nas organizações estatais (FARAH, 2001). Novos arranjos institucionais, que não constavam até então na CF, passam a ser criados para dar conta da nova realidade. A elaboração da política e a definição de seus objetivos continua a cargo do Estado, mas sua implementação passa para organizações da sociedade civil.

Tanto Avritzer, quanto Gohn, Farah e Dagnino ressaltam o papel dos municípios como o espaço privilegiado para se desenvolver processos participativos: “(...) Mas em todos os casos é no local que se desenvolvem as formas de mobilização e sociabilidade” (GOHN, 2013, p. 239, 240).

O Programa Cultura Viva passa por um processo de descentralização ao longo de seus 12 anos de existência e, há similaridades entre o processo de descentralização das políticas sociais - como exposto acima - e o processo de descentralização do Programa Cultura Viva, já que política pública de cultura é uma política social² (BARBALHO, 2015).

O Programa Cultura Viva foi elaborado na ampliação do escopo de atuação do Minc a partir de 2003, com especial foco na descentralização dos recursos, possibilitando que grupos aliados historicamente do acesso às verbas públicas pudessem se beneficiar com o financiamento público e desenvolver seus trabalhos, fortalecendo assim, suas comunidades, práticas tradicionais e fazeres e saberes ancestrais.

2 Política social é um conceito que a literatura especializada não define precisamente. De um ângulo bem geral, no âmbito das Ciências Sociais, a política social é entendida como modalidade de política pública e, pois, como ação de governo com objetivos específicos. O conceito como hoje conhecemos e utilizamos está relacionado à efetivação do Estado de Bem-Estar Social europeu pós 2ª Guerra Mundial. (VIANA, 2002).



O objetivo do programa é financiar ações culturais a partir de convênios entre Estado e organizações da sociedade civil que já desenvolviam algum tipo de ação cultural ou artística em suas localidades (MINC, 2005; TURINO, 2010; IPEA 2010).

Uma das características inovadoras do programa é o fato de que Minc deixa de ter controle sobre a escolha das ações que serão desenvolvidas, e passa a apoiar o grupo fomentado. Os proponentes é que dizem como aplicarão os recursos, ou seja, o Minc apoia a estrutura da política, mas o conteúdo dessa política são executadas pela sociedade civil. A grande pretensão desse desenho inicial do PCV era estabelecer novos parâmetros de gestão e participação entre Estado e Sociedade Civil, a partir da gestão compartilhada. “Embora a gestão compartilhada seja uma das diretrizes do Programa Cultura Viva, seu conceito e as características de sua execução não foram detalhadas nem aprofundadas ao longo dos 10 anos do programa” (VILUTIS, 2015, p.132).

O Programa pretendia estabelecer uma nova relação entre sociedade civil e Estado. No entanto esse objetivo encontrou diversos obstáculos para ser cumprido, todos de ordem burocrática, como por exemplo, a obrigatoriedade do CNPJ, realidade de poucos grupos com perfil que se enquadravam ao programa

Optando pela gestão compartilhada - um dos conceitos do programa -, o Minc abria caminho para a autonomia dos grupos, no entanto, os gestores dos Pontos de Cultura não receberam treinamento ou formação adequada para lidar com as demandas de documentações, relatórios e prestações de contas do convênio e a legislação vigente. Além disso, há o descompasso da burocracia estatal para lidar com as questões da área. A Lei 8.666 rege as licitações públicas de todas as esferas federativas - estados, municípios e união - e lida com a contratação de prestadores de serviços da construção civil e com a compras de equipamentos milionários, por exemplo. No entanto essa mesma lei é aplicada para todos os gastos públicos, inclusive os da área de cultura. Como estabelecer os parâmetros de regulação de uma lei que nivela ao mesmo patamar a licitação de compra de cimento para a construção de uma barragem, com a travessia de barco feita por um indígena que transcorreu parte de um rio para gravar o depoimento de um personagem de um documentário?

Com as dificuldades de implementação diretamente pelo governo federal houve um processo de descentralização do programa. Com a descentralização o Minc passa a compartilhar as responsabilidades financeira e de gestão do programa com Estados e Municípios; a relação entre Minc e entes federados é estabelecida através de convênios, sendo que o aporte financeiro para a execução do PCV é aportado por ambos os entes



federados que assinam o convênio. A partir desse momento a rede de pontos de cultura se expande:

Em 2008, primeiro ano da descentralização do programa, 20 órgãos estaduais de cultura efetivaram convênio com o Minc e lançaram editais de seleções de projetos e instituições para a implementação dos Pontos de Cultura. Foi isso que permitiu uma ampliação significativa no número de Pontos de Cultura e de escala do Programa Cultura Viva. Até o início da descentralização, havia aproximadamente 800 Pontos de Cultura no Brasil. Os editais de 2008 previram um acréscimo de mais de 1.200 pontos. Atualmente há registros de aproximadamente 3 mil, entre convênios estaduais e municipais com o Governo Federal. (VILUTIS, 2015, p. 126).

Farah e Medeiros (2014) destacam que uma das falhas desse processo de descentralização foi a perda de memória sobre o programa, ou seja, não existia um método de acúmulo de informações do que estava acontecendo nos estados e municípios. Uma parte das informações necessárias para reelaborar o programa estava disponível, outra parte do programa precisaria ser reconstruído através da participação dos atores envolvidos.

No dia 23 de julho de 2014 foi sancionada a lei n 13.018, Lei Cultura Viva, dando perenidade e legitimação às ações do Cultura Viva. Sua regulamentação foi publicada no dia 1º de abril de 2015.

Como podemos perceber, o Programa Cultura Viva é um programa complexo, no qual as ações são articuladas com a participação de diversos atores, como gestores públicos dos três entes federados e grupos culturais com uma grande diversidade cultural. O patamar no qual a política se encontra, com a aprovação da lei e sua regulamentação, demanda desafios para os gestores e para os grupos culturais beneficiados por essa política. Acredito que é olhando para o território que conseguimos entender de que forma todo o arcabouço regulatório de uma política dialoga com a sociedade civil para a implementação de uma política.

Decidi realizar um estudo de caso para entender a implementação do programa no momento atual. O estudo de caso como método de pesquisa qualitativa pode nos ajudar a entender fenômenos sociais contemporâneos complexos (YIN, 2015, p.4). A escolha por duas redes de Pontos de Cultura que estão em atividade no momento da pesquisa (2016) influenciou a escolha do método, pois os estudos de caso são preferíveis quando se trata de eventos que estejam acontecendo atualmente. “O estudo de caso



é uma investigação empírica que: investiga um fenômeno contemporâneo (caso) em profundidade e em seu contexto de mundo real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto puderem não ser claramente evidentes” (YIN, 2015, p. 17).

O objetivo, com essa abordagem de pesquisa, é estabelecer possibilidades de diálogos e conversas com os integrantes dos grupos culturais e dos gestores, tentando atingir a subjetividade e as lembranças das relações desses entrevistados com seus pares, com a comunidade, outros atores envolvidos e as atividades por eles desenvolvidas.

ENTREVISTAS - PONTEIROS E GESTORES

O parque Havaí está localizado no que é conhecido como grande Alvarenga, uma das regiões mais empobrecidas da cidade de São Bernardo do Campo. Quando fui realizar as entrevistas, o Circomunidade estava de mudança para a Favela do Sapo no Jardim Laura, também localizado na região do Grande Alvarenga, local onde o grupo já vinha desenvolvendo ações há pelo menos um ano, com o “Cine Sapo”.

O Circomunidade surgiu como Ponto de Cultura por conta da Organização Não-Governamental (ONG) Pró-Circo. A organização existe desde 2010 e seu objetivo foi acessar editais públicos de fomento, e assim, melhorar as condições de apresentação do grupo. Hélio Gonçalves é o coordenador do ponto de cultura Circomunidade, ele explica que a criação da ONG foi em torno do grupo Cinco Sem Lona: esse grupo ganhou um VAI³, e com o prêmio conseguiu alguns equipamentos para estruturar o grupo, como equipamento de som e traves de aéreos (equipamento específico para apresentações circenses). Na cidade de São Bernardo do Campo há muitos grupos de circo, pois há uma formação constante e equipamentos adequados para treinamento no CAJUV (Centro de Referência da Juventude). Então, a ONG Pró-Circo passou a ajudar os coletivos da cidade emprestando os equipamentos que possuía para as ocupações de praças, palcos abertos, encontros de malabares, o que Hélio chama de coletivos parceiros.

Após ganhar o edital, a ONG Pró-Circo nomeou o Ponto de Cultura como Circomunidade e ampliou seu escopo de atuação. O que está no plano de trabalho são as oficinas de circo; a biblioteca especializada em arte, cultura e educação; um monitor que vai ao ponto quatro vezes por semana para deixar o espaço aberto para treino, oficinas e apresentações. Tem também apresentação em duas datas comemorativas: Dia do Circo e Dia do Palhaço. Para além do plano de trabalho, pelo menos bimestralmente, o Circomunidade faz alguma apresentação no Parque Havaí, além das apresentações com

3 Esse VAI foi ganho na cidade de São Bernardo do Campo.



os parceiros, seja com a Cia. As Marias (grupo de teatro de rua de outro bairro da cidade), seja com o Quebrada Ativa (coletivo de jovens que realizam exposições de filmes na cidade). A atuação do Ponto de Cultura Circunidade também se ampara nas parcerias estabelecidas no território: “A própria associação (de moradores do Parque Havaí) que é super parceira, já estamos aqui há mais de três anos, tem o Coletivo Alvarenga, que a gente chegou a realizar dois eventos juntos, aqui no Telma (bairro do Grande Alvarenga). Tem a Escola EMEB Alfredo Scarpelli, que a gente já fez apresentações lá dentro e eles estão sempre de portas abertas para a divulgação, eles enviam nosso flyer na agenda de todos os alunos”, explica Hélio. As parcerias foram estabelecidas a partir de convites de outros coletivos para a realização de apresentações e atividades, como oficinas, em outras localidades da cidade.

Já a relação entre a Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo e o Ponto de Cultura Circunidade é boa, nunca houve grandes problemas, ressaltando que o atendimento da Carolina (técnica da Secretaria de Cultura que acompanha os Pontos de Cultura de São Bernardo do Campo) sempre foi muito educado, solícito e até mesmo de forma carinhosa. No entanto, esse auxílio não é ativo, ou seja, a ajuda aos Pontos de Cultura vem somente se os Pontos de Cultura vão atrás da ajuda. Os gestores do ponto se queixaram sobre a falta de acompanhamento in loco da Secretaria de Cultura no dia a dia das atividades do Ponto. Ressaltaram que a única vez que alguém da Secretaria de Cultura apareceu no Ponto de Cultura foi para acompanhar uma visita de um representante do Ministério da Cultura. Os ponteiros disseram ainda que o acompanhamento da Secretaria de Cultura é somente via cobrança de prestação de contas.

Hélio ressalta ainda que especificamente para o Circunidade não é muito complicada a relação com o poder público, pois diz que é só ter notas fiscais, fazer os relatórios e mandar; mas observa que o trabalho é muito grande pela quantidade de verba recebida. Quem estabelece a relação com a Secretaria de Cultura é o próprio Hélio. “Não dá para viver de Ponto de Cultura. A gente trabalha que nem camelo, para receber pouquinho e ainda tem que prestar maior conta. É chato, dá trabalho, é burocrático. Mas eu vejo que pro objetivo do Ponto de Cultura, que é realmente democratizar, isso exclui muita gente, que não consegue realizar esse trabalho de prestação de contas”, explica Hélio.

O edital e seu resultado foram publicados em 2013. O Circunidade passou por um processo de atraso da primeira parcela. O convênio era para ser assinado em dezembro de 2013, os grupos foram assinar o convênio em março de 2014, e receberam a primeira parcela em agosto de 2014. A segunda parcela atrasou três meses, ou seja, o Circunidade recebeu a segunda parcela de recurso financeiro em novembro de



2015. A última parcela está prevista para ser repassada no final de 2016. As atividades do Ponto de Cultura irão se estender até o final de 2017.

Marcelo Dino Fraccaro e Carolina Schenatto foram os gestores públicos entrevistados para esta pesquisa. Ambos não pertenciam ao quadro de funcionários da Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo na época em que o convênio dos Pontos de Cultura foi firmado entre Minc e Secretaria de Cultura; Marcelo assume como diretor do departamento de Ações Artísticas e Culturais no ano de 2015, e Carolina chegou à Secretaria em 2013. Portanto, nenhum dos dois gestores entrevistados narraram a forma como se deu as negociações para o estabelecimento do convênio entre Secretaria de Cultura e Ministério da Cultura.

O Convênio entre Secretaria de Cultura e Minc foi estabelecido em 2011 e tinha como meta implementar 15 Pontos de Cultura na cidade de São Bernardo do Campo. No entanto, não houve proponentes suficientes que preenchessem as exigências solicitadas pelo edital para preencher as 15 vagas. Por isso, este convênio teve dois momentos: Foi criada primeiramente uma rede de 10 Pontos de Cultura, que ficaram conveniados durante 3 anos. Após o fim deste período, abriu-se um novo edital e outros 5 Pontos de Cultura foram contemplados com o conveniamento. O primeiro convênio durou três anos, entre 2011 e 2013. O segundo convênio se iniciou no final de 2014 e vai até 2017. Cada Ponto de Cultura recebe o valor de 180 mil reais, dividido em 3 parcelas, que são pagas anualmente, no valor de 60 mil reais.

O acompanhamento dos Pontos de Cultura se dá através de Carolina, que é a funcionária responsável pelo acompanhamento aos cinco pontos do segundo edital. A forma de acompanhamento é via contato telefônico, troca de e-mails e realização de reuniões. Carolina considera que no momento da entrevista, o acompanhamento realizado por ela é insuficiente, pois seu trabalho consiste no acompanhamento dos processos e da parte documental, ou seja, relatórios e prestação de contas. A prestação de contas é feita a cada 4 meses, e Carolina faz uma visita anual a cada Ponto de Cultura. Ela ressalta que na primeira etapa do convênio, em que 10 Pontos de Cultura foram conveniados, ela era responsável pela parte “pedagógica”, então ela realizava um acompanhamento das ações culturais dos Pontos de Cultura, ressaltando inclusive, sua maior proximidade com os Pontos de Cultura do primeiro edital, pois estava mais envolvida com o dia a dia das ações dos Pontos de Cultura, sendo que o trabalho de acompanhamento burocrático desses primeiros 10 Pontos de Cultura era realizado por outro funcionário.

No edital atual não existe uma pessoa que faz esse acompanhamento “pedagógico” dos Pontos de Cultura, ficando a cargo de Carolina a função burocrática do convênio.



Além dos Pontos de Cultura, Carolina cuida do Carnaval da cidade e de parte das oficinas culturais. Não há funcionários dedicados exclusivamente ao acompanhamento dos Pontos de Cultura.

A maior dificuldade no processo de implementação da rede de Pontos de Cultura na cidade de São Bernardo do Campo é a falta de recursos humanos para dar suporte aos pontos, pois o programa é complexo e demanda um tipo de acompanhamento mais próximo dos pontos. A identificação dessa dificuldade é comum aos dois gestores entrevistados. Marcelo pontua ainda outras dificuldades encontradas, como por exemplo, a formação para os ponteiros e a sustentabilidade dessas organizações após o término do convênio. Outra dificuldade levantada por Marcelo diz respeito à rede de Pontos de Cultura, que não atingiu o patamar desejado de organização e corresponsabilidade com a Secretaria de Cultura. “Tivemos dificuldades em relação a isso e eu acho que a rede acabou não se efetivando de fato”, explica Marcelo.

Quanto à constituição da rede de Pontos de Cultura, Carolina fala que no primeiro edital, as reuniões entre os Pontos de Cultura e a Secretaria de Cultura aconteciam a cada quatro meses. Era possível acompanhar mais de perto as ações dos Pontos de Cultura. Havia uma troca de informações, tanto por parte do poder público, quanto por parte dos ponteiros. Essa troca de experiências possibilitava a solução de problemas e até mesmo a organização de atividades em comuns aos pontos. No segundo edital, em que foram conveniados cinco pontos, isso não chegou a acontecer. Marcelo ressalta que houve reuniões para tentar conectar os 15 Pontos de Cultura envolvidos nos dois editais, mas essas reuniões não “foram para frente” e que atualmente, não acontecem mais.

Sobre o Programa Cultura Viva na cidade, Carolina enfatiza que a potência do programa está na descentralização, pois os Pontos de Cultura estão situados em locais onde a Secretaria de Cultura não possui ações periódicas, então é possível ver essa descentralização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenho do Programa Cultura Viva é um arranjo inovador da relação entre Estado e Sociedade Civil. O perfil das instituições contempladas é bem específico, pois não são grupos autônomos sem CNPJ, mas também não são grandes organizações do Terceiro Setor, são grupos que tem em sua atividade fim alguma ação cultural. Os editais não estão direcionados para um nicho de arte, o que possibilita a entrada de grupos de



jovens das periferias urbanas, por exemplo. Um programa que estimula a autonomia dos grupos, bem como suas relações de parceria.

O processo de descentralização do programa possui ainda algumas falhas, mesmo tendo sido iniciado há quase 10 anos. É no âmbito municipal que podemos perceber diversos atores sociais que tentam alterar a execução do programa a fim de que sua implementação nos municípios se adeque mais às realidades locais. O programa sofre interferência dos gestores públicos, pois são esses que estão na ponta e conseguem perceber quais são as necessidades diretamente relacionadas aos pontos de cultura. Sofre interferência dos ponteiros, pois os mesmo estão em reuniões constantes com os órgãos gestores públicos de suas respectivas cidades a fim de oferecer alternativas para os problemas enfrentados pelos pontos de cultura. A interferência também vem de outros setores do governo, como secretarias de orçamento, planejamento, finanças quando há contingenciamento de recursos, ou quando o orçamento é vetado antes mesmo de entrar na LOA. Todas essas interferências alteram o rumo da execução de uma política, e entender, analisar e estudar esse processo é extremamente benéfico para calibrar e melhorar a relação que o Estado possui com organizações da sociedade civil.

As reuniões realizadas entre Secretaria de Cultura e Pontos de Cultura também é uma forma de cogestão, já que os pontos têm a possibilidade de expor seus problemas e buscar soluções conjuntas. Em São Bernardo, pela narrativa dos gestores, a participação dos ponteiros era mais ativa no primeiro edital, e neste segundo edital vemos o programa se desenvolver sem muita participação dos pontos na gestão.

No entanto, apesar de ser um dos objetivos do programa, a cogestão, os Pontos de Cultura não possuem autonomia para influenciar dois aspectos que os atingem: as exigências da Lei 8.666 e o atraso de repasse de recursos financeiros. Ambos os aspectos estão interligados, pois fazem parte do aparato estatal brasileiro de organização do Estado. A lei 8.666 foi criada na reforma do Estado nos anos 90 e pretendia trazer moralidade aos gastos públicos, possibilitando a “livre concorrência” na prestação de serviços e compras públicas.

Por mais filosófico e quimérico que seja os discursos em todos os documentos do Programa Cultura Viva sobre a cogestão e seus três princípios, não há a possibilidade dos ponteiros alterarem a legislação federal que regula as contas públicas. E é justamente essa estrutura que causa os maiores entraves para o pleno desenvolvimento do programa. Acrescente a esse quadro o histórico da área da cultura na gestão pública, sempre avessa a planejamentos, coleta e organização de dados, e conseguimos entender uma parte da fragilidade da área.



Apesar de toda a voluntariedade dos gestores públicos em tratar de melhor forma possível essas questões com os pontos, como apontado nas entrevistas, o Estado não se adaptou para executar um programa com o desenho do Cultura Viva. Não há sinais, nem na fala dos entrevistados, e nem na literatura sobre o tema, que o objetivo de ampliação e mudança de mentalidade do Estado, para que passe a compreender e interagir com mais qualidade, cuidado e compreensão com a sociedade civil, tenha sido almejado como objetivo de alguma gestão.

Observamos que há um limite de participação e de cogestão dos ponteiros para a implementação do programa, já que somente alguns aspectos do processo podem sofrer algum tipo de interferência direta por parte dos ponteiros.

A aproximação da relação entre os gestores municipais e os ponteiros fortalece o programa, e cria vínculos entre os atores sociais envolvidos no território; esse é um dos aspectos positivos da gestão estar a cargo do poder municipal. A articulação com outras secretarias e programas ainda é um dos desafios a ser alcançado pelo programa nos municípios; o Ponto de Cultura Circumunidade estabelece uma relação com outro equipamento público do território, mas pela narrativa do Hélio, é uma relação estabelecida ali mesmo no bairro. Não há indícios de que o apoio que a escola municipal oferece ao Circumunidade seja um arranjo, ou um processo de governança entre Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação. Nas falas dos gestores das Secretarias de Cultura, não há indícios de parcerias estabelecidas com outras secretarias, nem mesmo com outros programas existentes na Secretaria de Cultura, ou seja, aprofundar os mecanismos de governança dentro dos próprios governos é algo desejável para a implementação do programa.

Há poucos funcionários para executar as funções de acompanhamento e monitoramento do programa. É uma questão histórica a ausência de funcionários de cultura de uma forma geral, e poucos funcionários municipais estão aptos a lidar com programas que tenham desenhos como o Cultura Viva; uma formação qualificada é importante para esses funcionários, mas é preciso ter gente a ser formada. Essa talvez seja uma das faces cruéis do encolhimento do Estado.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRETCHE, M. Relações Federativas nas Políticas Sociais. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 23, n.80, setembro 2002.

_____. Federalismo e Políticas Sociais no Brasil: problemas de coordenação e autonomia. **São Paulo em Perspectiva** (impresso), São Paulo, v.18, n. 2, p. 17-26, 2004.

AVRITZER, L. Sociedade Civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política. **Opinião Pública**, Campinas, vol. 18, n. 2, p. 383-389, 2012.

BARBALHO, A. O Segundo Tempo da Institucionalização: O Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma. In: **Políticas Culturais no Governo Dilma**. RUBIM, A., BARBALHO, A; CALABRE, L. (orgs.). Coleção CULT. Salvador: Edufba, 2015.

BRASIL. **Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. Brasília: Secretaria de Programas e Projetos Culturais/MINC, 2005a.

_____. **Programa Cultura Viva** - primeiro relatório de avaliação dos Pontos de Cultura. Brasília: Secretaria de Programas e Projetos Culturais/MINC, 2005b.

CALABRE, L. **A cultura no âmbito federal: leis, programas e municipalização**. Disponível em : http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_A_cultura_no_ambito_federal.pdf . Acesso em: 18 maio 2016.

DAGNINO, E. Sociedade Civil, Espaços Públicos e Construção Democrática no Brasil: Limites e Possibilidades. In: DAGNINO, Evelina (org.). **Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FARAH, M. Parcerias, novos arranjos institucionais e políticas públicas no nível local de governo. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, v.35, jan./fev., 2001.

_____; MEDEIROS, A. Implementação e Reformulação de Políticas Públicas: o caso do Programa Cultura Viva. **Revista do Serviço Público**. Brasília, v. 65, jan./mar, 2014,

GOHN, Maria da Glória. Sociedade Civil no Brasil: movimentos sociais e ONGs. In: **Meta Avaliação** – Rio de Janeiro, vol. 5, n. 14, mai./ago. 2013



INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA, **Cultura Viva: Avaliação do Programa Arte Educação e cidadania**. Frederico A. Barbosa da Silva, Herton Hellery Araújo (orgs.). Brasília: IPEA, 2010.

SOUZA, C. Governos e Sociedades Locais em Contexto de Desigualdades e de Descentralização. In: **Ciência e Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 3, 2002

_____. Governos Locais e Gestão de Políticas Sociais Universais. In: **São Paulo em Perspectiva**. Vol. 18, n. 2. São Paulo, 2004

TURINO, C. **Ponto de Cultura: O Brasil de Baixo para Cima**. 2ª Ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VIANA, M. **Em Torno do Conceito de Política Social: Notas Introdutórias**. Rio de Janeiro: ENAP, 2002.

VILUTIS, L. Pontos de Cultura e Planos Municipais: perspectivas de cooperação federativa. In: CALABRE, L. (org.). **Políticas Culturais: olhares e contextos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

YIN, R. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 5ª Edição, Porto Alegre: Editora Bookman, 2015.



The background image shows a large, arched trellis structure made of dark wooden beams, heavily laden with climbing plants. The plants have thin, light-colored stems and small, dark leaves. The trellis is supported by several vertical posts. In the background, a building with windows is visible, though it is somewhat faded and out of focus. The overall scene is outdoors, likely in a garden or park setting.

Mesa XVI

**Políticas culturais:
história**

ACERVO SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE JACAREZINHO (1974-2013): CONSIDERAÇÕES SOBRE PATRIMONIALIZAÇÃO

Juliana Carolina da Silva¹

Luciana Brito²

RESUMO: O artigo estuda a construção da modernidade artística no interior do Estado do Paraná resultante das políticas públicas culturais, tomando como referência o Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho e seu acervo, composto por obras escolhidas entre 1974 e 2013. A pesquisa realizada focalizou o Salão de Artes Plásticas como um ponto estratégico na articulação e dinamização das políticas culturais artísticas no interior do Estado, buscou-se, entre outras coisas, discutir quais os fatores que têm orientado a política pública de patrimonialização no município de Jacarezinho/PR. A interpretação dos acontecimentos também permitiu refletir sobre os (des)usos sociais dos bens e eventos artísticos na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho, patrimônio, moderno, políticas públicas.

INTRODUÇÃO

O presente estudo foi possível através da pesquisa *Em busca da memória de Jacarezinho/PR: levantamento e estudo dos artistas* (SILVA; BRITO, 2015), financiada pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná, que trabalhou na coleta de fontes artísticas de algumas instituições culturais da cidade de Jacarezinho.

Dentre essas instituições encontra-se o Conjunto Amadores de Teatro – CAT, que possui o acervo de obras de arte selecionadas durante as edições dos Salões de Artes Plásticas. Com a documentação desse acervo, realizamos uma busca pela complementação de informações que faltavam sobre as obras, pois, como veremos adiante, há problemas em relação à armazenagem e catalogação de dados dos artistas e

1 Mestranda em História (PPH/UEM). Bolsista do Projeto de Extensão Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho: diálogos entre memória, arte, preservação e ensino (USF/SETI/PR). Contato: ooliin.ju@gmail.com.

2 Doutora em Letras (UNESP/Assis) atua como docente na UENP/CJ. Coordenadora do Projeto de Extensão Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho: diálogos entre memória, arte, preservação e ensino (USF/SETI/PR). Contato: lbrito@uenp.br.



de suas produções, constantes no acervo. A presente pesquisa utiliza-se do acervo como suporte para exemplificar aspectos da arte local, bem como o estudo de Silva e Brito (2015), que através da busca em acervo de periódicos, de artistas e entrevistas com estes, possibilita o cruzamento e aprofundamento das informações. Acerca da arte regional e do Salão Paranaense, buscamos a revisão de historiografia disponível em bibliotecas de Jacarezinho e no ambiente virtual. Embora as literaturas produzidas e encontradas sejam poucas, são estudos significativos que se utilizam grandemente de fontes primárias.

O objetivo da presente pesquisa será pontuar o Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho como um componente na construção da “modernidade artística” no interior do Paraná e observar as obras que o compõem como patrimônios histórico-culturais, visto que portam suportes para a memória artística e histórica em nível local e regional. A partir dessa observação, será indispensável tratar da atual guarda e armazenamento do acervo, pois, como uma fonte de memória, de construção histórica dos fazeres, fonte de saberes, fonte para o reconhecimento biográfico de seus produtores e fonte para história das políticas culturais do Estado do Paraná, o Acervo atualmente se esconde entre a sujeira causada pela poeira e as manchas pela umidade, fungos e insetos, intercomunicando-se entre quatro paredes com tais problemas.

O intuito é que esse registro seja o início de um processo que dê segurança à integridade das obras que compõem o Acervo do Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho, selecionadas entre os anos de 1974 a 2013. Frente à necessidade de preservação dos bens artísticos que compõem o acervo do CAT, este estudo pretende ser o passo inicial para o pedido de registro e tombamento desse patrimônio. Desta maneira, mais pesquisas e maiores investigações devem ser realizadas para termos noções claras sobre a memória que o acervo guarda sobre a arte local, regional, ditadura civil-militar, cunho biográfico, informações complementares e demais perspectivas de pesquisas.

Ademais, o trabalho de compreensão que envolve a articulação histórica das diversas linguagens formadas das memórias e o reconhecimento destas, de seus saberes e fazeres, como um patrimônio presente na cidade de Jacarezinho, também auxiliará na garantia de sua preservação por meio do reconhecimento para a valorização.

ARTE LOCAL E PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL

Observa-se que em cada objeto de arte se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade da qual faz parte, mas principalmente, dos ambientes de sociabilidade dos quais participa. Tal proximidade se configura como a linguagem histórica e falada de que ele se serve (ARGAN, 2005), de maneira que a obra de arte pode denotar os espaços e campos de discussões e sociabilidades na qual o autor se insere. A partir disto, dentro da arte local pode ser facilmente observado alguns



nichos de debates e modos de observar a cidade, a concepção de arte e as diferentes maneiras de representação.

Em Jacarezinho, de um lado tem-se a arte cunhada localmente como acadêmica, que partiu de artistas ligados às faculdades locais, às produções dos roteiros de arte no Paraná e debates fomentados pelo Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho. Embora o movimento tenha-se iniciado em Curitiba nos anos de 1950 e início de 1960, as experimentações estéticas surgiram por artistas de Jacarezinho nas décadas de 1980 e 1990, tendo a arte como sensação ou abstração, tomando os trabalhos de Gisele Camargo e Heloísa M. M. Moreira. Por outro lado, dentro do mesmo período, vemos uma arte popular e autodidata com as esculturas e pinturas fortemente identitárias de João Caldeira e de Dirce Nascimento, que trabalham com a memória local, reorganizando a história oficial a partir de suas subjetividades e intencionalidades, pois conforme Néstor García Canclini, “os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constituem nesse sentido, um patrimônio próprio” (2003, p. 196). Também ligadas às histórias e aos símbolos dos poderes locais, estão as esculturas predominantemente sacras que circulam pela catedral, colégios e casarões de Jacarezinho, e nos relata uma cidade tradicional, profundamente marcada pelas instituições de caráter religioso.

Em alguns casos, o tradicionalismo se mescla ao modernismo, como expressa o mural da antiga Faculdade de Filosofia, que hoje abriga o Centro de Ciências Humanas e da Educação e o Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná (*campus* Jacarezinho). Em pedras de arenito e argilas coloridas, narra a história oficial da cidade, com a chegada dos “pioneiros”, mas em seu estilo de pintura animista a visão da efemeridade se refaz, tão efêmera quanto os materiais que a formam e se desfazem-se, caindo do mural na calçada da rua, em constante deterioração e abandono.

Retrocedendo na linearidade do tempo, para buscarmos algum bem artístico-cultural preservado por instituições públicas no espaço urbano de Jacarezinho, encontramos na década de 1950 a realização das pinturas modernas e expressionistas que o fluminense Eugênio Sigaud compôs na Catedral Diocesana de Jacarezinho, demonstrando a realidade da população pelo olhar de um visitante, enleadas nos cenários propostos pelas passagens sacras. Misturando os dilemas sociais da região aos temas religiosos, o afresco é reconhecido como patrimônio, sendo o único bem artístico-cultural tombado por um órgão público em Jacarezinho. Seu tombamento foi realizado pelo *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, superintendência no Paraná – IPHAN/PR, estando no processo nº 16/90, inscrição nº 08, que consta no Livro do Tombo das Belas Artes.



Frente ao aclamado pintor, negligencia-se o reconhecimento e a preservação das produções dos artistas locais, que afluíram sobre técnicas e movimentos individuais e coletivos, como as iniciativas das bandeirantes, em 1966, com a Exposição de Arte da cidade, e a Fábrica Mágica, na década de 1990. A busca pelo reconhecimento das artes em sua modernidade ou traços folclóricos e vozes populares envolve além do sentimento de pertencimento à história local, os ambientes e espaços de distintos capitais simbólicos. Considerando, como Bourdieu (1974), que cada campo cultural é regido por leis próprias, a intersecção entre arte e memória – considerando que buscamos nessa parte discutir brevemente pontos da concepção sobre arte local –, torna a obra de arte e seus espaços de veiculação, espaços de legitimação de determinadas memórias, fazeres, signos e artistas específicos.

A partir disso, levamos em consideração que

[...] a formação de campos específicos do gosto e do saber, que em certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumo exclusivos, serve para construir e renovar a distinção das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. (CANCLINI, 2003, p. 36).

Dessas diferenças formadas, observamos que há a opção de consumo e valorização em diversos estratos. Nos órgãos de proteção ao patrimônio, optou-se por valorizar um artista reconhecido, de produções modernistas de cunho social, com ligações às influências políticas e religiosas da cidade, ao tombar os afrescos de Eugênio de Proença Sigaud. Na cidade, opta-se atualmente por valorizar e fomentar eventos com artistas específicos, ligados ao Conselho de Cultura, em detrimento de artistas mais antigos, de produções que embora premiadas, caem no adormecimento. Por outro lado, o público consumidor de arte advém em grande maioria da elite ou das universidades, espaços estes que, por vezes, envolvem-se no interesse do “culto”, uma vez que a universidade é considerada seu espaço consagrado e “ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem” (CANCLINI, 2003, p. 162).

A observação crítica e o estudo da apropriação dos patrimônios pelas comunidades são imprescindíveis no entendimento do processo de preservação dos bens e da real democratização das ações das políticas culturais. Embora as muitas obras de artistas e artesãos que habitam a cidade, com significação social, quando opta-se por preservar obras de artistas de outras localidades, com ligações políticas influentes dentro de Jacarezinho, visto o parentesco de Eugênio de Proença Sigaud com Dom Geraldo de



Proença Sigaud³, está sendo feita uma escolha por guardar fatos e feitos das elites e grupos hegemônicos. Por mais que retratem personagens populares, os afrescos são esvaziados de presente, visto que não há nenhuma funcionalidade educativa sendo realizada através deles, a não ser a atribuição de valor ao espaço da Catedral, no qual eles se encerram, calcificados em serem vistos como retratos de cenas sacras.

Críticas sobre os objetos escolhidos para serem tombados permeiam a história da preservação patrimonial no Brasil, sendo que muitas escolhas foram realizadas politicamente, com viés a legitimar grupos e ordens sociais, como as escolhas por preservar as cedas das fazendas em detrimento aos locais de trabalho e colônias (NASCIMENTO, 2013).

Esses são contrastes que marcam a seguridade dos patrimônios locais. Atualmente apenas são reconhecidos como bens patrimoniais a Estação Ferroviária de Jacarezinho e a Estação Ferroviária de Marques dos Reis, tombadas em 2000 e pertencentes à Rede Ferroviária Federal; e as pinturas murais de Eugênio de Proença Sigaud, conforme mencionadas, tombadas em 1990, e pertencentes à Mitra Diocesana de Jacarezinho, expostas dentro da Catedral, Igreja Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Mas há a necessidade de compreendermos a cultura e, de modo particular, seus patrimônios como bens a serviço da sociedade e não como bens ou vitrines ou para práticas de edificações de memórias e status que se ligam há grupos políticos. Ademais, uma vez que praticamente inexistente público consumidor espontâneo pertencente às esferas populares nos eventos culturais, exposições artísticas ou museológicas e mostra de artes realizadas na cidade de Jacarezinho, não há significação social clara. Os eventos, suas produções e espaços tornam-se contrastes, símbolos apenas de uma realidade que a maioria da população não participa, do desfile dos interesses de grupos hegemônicos e da ritualização da cultura em espaços consagrados.

ARTE REGIONAL

Retomando as relações entre o moderno e o tradicional, as distâncias e aproximações entre estes no campo da arte foi uma questão observada desde o final dos anos de 1940 no Paraná. Sobretudo, com a criação da revista de literatura e arte *Joaquim*, editada em Curitiba entre 1946 e 1948, por Dalton Trevisan, Antonio Walger e Erasmo Pilotto. Através da *Joaquim* buscou-se a integração entre os problemas sociais contemporâneos e os debates sobre arte, literatura e as funções destas. A partir desse marco inicial das discussões, no começo dos anos de 1950, principalmente através dos

3 Nacionalmente conhecido por suas posturas ultraconservadoras e anticomunistas, foi nomeado, em 1947, bispo da Diocese de Jacarezinho. Tida então, como uma das maiores dioceses do Brasil, somando mais de 2.000.000 de habitantes (SILVA JÚNIOR, 2006) antes do desmembramento, da qual Sigaud permaneceu à frente até o ano de 1961.



professores Poty Lazzarotto e Guido Viaro, organizaram-se grupos de jovens artistas que se mostravam inconformados com o conservadorismo paranaense, buscando tendências modernistas afim de atuarem no seu tempo com produções artísticas que também fossem preocupadas e comprometidas com as situações sociais do período.

Isolados em pequenos grupos e com pouco apoio oficial, os artistas mais abertos às tendências modernistas precisaram engendrar seus próprios espaços sociais de encontros e discussões. Destacaram-se nesse sentido, ao longo dos anos cinquenta, o ateliê da artista Violeta Franco – a “Garaginha” –, o Centro de Gravura do Paraná e, sobretudo, a galeria Cocaco. (FREITAS, 2003, p. 96).

Esses espaços criados para a discussão, encontros e produção artística foram engendrados por meio de afinidades eletivas, que são identificadas no encontro entre agentes que compartilham posições e opiniões e são o resultado de *habitus* semelhantes, construídos e/ou constituídos a partir de trajetórias pessoais também semelhantes, que se entrecruzam pela frequência de espaços ou concepções comuns. A exemplo, o ateliê Violeta Franco, que passou a ser o espaço de sociabilidade entre intelectuais e artistas [...] e uma série de outras pessoas que traziam luzes à escuridão, porque volta e meia vinham e conversavam, e mostravam o que faziam. [...] Alguns amigos também [...] passaram a freqüentar aquele local onde a gente tinha um coquetelzinho e todo um charme, porque o chão e as paredes eram forrados de esteira – forrados de esteira – que era uma coisa absolutamente escandalosa para a época – e a gente ficava descalço e sentado no chão em almofadas; tudo isso era um clima muito agradável, muito interessante e diferente de Curitiba. (FRANCO, 1984^{apud} FREITAS, 2003, p. 96).

Posteriormente, tem-se o Centro de Gravura, criado em 1951, e pelo qual passou uma grande parcela dos artistas curitibanos. Esse recebeu obras caracterizadas pela desfiguração, exagero e gestualidade, e transformou-se em um veículo para as mais variadas temáticas sociais, influenciadas pelos impactos do realismo socialista e expressionismo. Do mesmo modo, o campo artístico de Curitiba e, posteriormente, do Paraná, começou a ser formado com novas gerações de artistas que buscavam a discussão e o encontro com uma arte de caráter moderno, em contraponto ao conservadorismo que marcava a maior parte da sociedade. Mas, devemos lembrar que os grupos de artistas e intelectuais paranaenses menos tradicionais não eram homogêneos, visto que existiam pessoas de origem proletária e mal remuneradas que passaram a dialogar no mesmo campo que artistas oriundos das ricas, como Violeta Franco, Loio-Pérsio, Fernando Velloso e Ennio Marques Ferreira, todos filhos de famílias influentes do Estado.



Então, no início dos anos de 1960, notava-se o arrefecimento do realismo socialista devido às denúncias dos crimes de Stálin e a ofensiva político-cultural estadunidense. Fatores esses que agiram como influências para que as poéticas abstratas, que eram informais e desligadas dos tachismos europeus e expressionismos advindos dos EUA, fossem difundidas. Aliada à promoção das Bienais de São Paulo de 1957 e 1959, a abstração influenciaria a geração de artistas, críticos e agentes culturais no território nacional que produzia no período. No Paraná, houve uma grande aceitação oficial dessa forma de arte, devido ao inconformismo dos grupos menos tradicionais e da necessidade de um espaço para “abrigar as manifestações contemporâneas” (CAMARGO, 2002, p. 75). Seguindo essa perspectiva, o governo de Ney Braga (1961-1965) concedeu efetivo poder político a adeptos da abstração, “àquela altura, da não figuração” (FREITAS, 2003, p. 106).

Entretanto, Artur Freitas aponta que:

[...] a formação de um Departamento de Cultura dirigido por simpatizantes da abstração é uma contingência histórica, e não o efeito de uma eleição estética pré-determinada por parte do governo, e provavelmente sequer da própria Secretaria de Educação. E em segundo lugar é preciso relembrar que a relação de poderes hierárquicos entre o Gabinete do Governador, a Secretaria de Educação do Estado, a direção do Departamento de Cultura e a eleição do júri de seleção do Salão Paranaense, bem como sua relação com o resultado propriamente dito do certame e sua divulgação e repercussão informal ou mediática, tudo isso junto, não deve ser interpretado numa linha direta e logicamente dedutível, como se qualquer um desses níveis de relações pudesse ter suas ações dissecadas com base na avaliação dos outros níveis imediatos. Como dados concretos nós temos apenas uma mudança significativa de nomes e estratégias envolvidos diretamente com o entendimento e a gestão da política cultural do Paraná; política esta que, no âmbito específico das artes plásticas vai propiciar, ao longo dos anos sessenta, a consolidação do moderno na arte. (FREITAS, 2003, p. 106).

Sobre o reconhecimento dos produtores de arte, como não existia um mercado de arte solidamente formado, que tornasse viável a autonomia profissional, os artistas buscavam a aceitação oficial, através das consagrações pelos Salões de Arte e, em especial, o Paranaense. Salões de Arte são organizações de origem francesa, de meados do século XVII, que surgiram como exposições para mostrar os trabalhos dos discentes da Academia Real de Arte. O Salão de Arte Paranaense existe desde 1944, sendo o Salão mais antigo do Estado do Paraná e um dos maiores e mais antigos do Brasil. Para Geraldo Leão, a importância desse Salão se dava de maneira significativa, visto que



[...] num período em que os artistas paranaenses não dispunham de um público capaz de manter a demanda por diferentes modalidades da produção que garantisse a sobrevivência profissional de diferentes tipos de arte, só podia sobrar a luta pelas atenções do Estado, que era quem poderia conferir a validação que suportaria sua afirmação profissional. Tal validação, desta maneira, iria estabelecer o diferencial da produção dos jovens artistas em relação às gerações dos seus professores. (LEÃO, 2002, p. 105).

O Salão Paranaense também era um espaço para diversas discussões estético-ideológicas, de forma que o predomínio da tendência acadêmica, advinda de Andersen, foi ameaçado e o choque de ideias e concepções resultou em episódios intensos, visto que “a própria sobrevivência simbólica e material dos artistas. E da mesma forma, pouquíssimo tempo depois, quando as obras abstracionistas tornam-se predominantes e conquistam os principais prêmios do certame (1961, 1962 e 1963)” (FREITAS, 2003, p. 108).

Com o reconhecimento dos abstracionistas, estes passaram a ocupar cargos importantes na gestão cultural do Estado do Paraná, como Fernando Velloso, que de 1961 a 1969 ocuparia a chefia da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais (DPPC), do Departamento de Cultura. Também do grupo dos artistas menos tradicionais, Ennio Marques Ferreira assume a frente do Departamento de Cultura no final da década de 1960 e início de 1970, abrindo frente em uma política cultural que buscou expressar os debates estéticos de representação social através da arte e ampliando a atuação deste ramo no interior do Estado.

Sobre esse período, em entrevista a Katiucya Perigo, relembra Ennio Marques:

[...] nós também organizamos um número grande de salões regionais. Inclusive o antigo Salão de Artes Plásticas para os Novos. Então, todo ano era realizado em uma cidade do Paraná. Eram empreitadas difíceis porque ninguém tinha conhecimento das coisas, do material, do equipamento, [não havia muitas] pessoas para montar. Então, tudo dava um trabalho muito grande porque tinha que levar tudo daqui. Os painéis, [por exemplo,] iam de caminhão para fazer a montagem dos trabalhos lá. Vinham de todas as partes do Estado. Outra coisa que também foi muito gratificante depois foi o salão de Jacarezinho. Foi numa época que eu estava no Departamento de Cultura. Uma programação chamada “Tempo de Cultura” que levava para cada Estado, cada município, um conjunto, um bolo de atividades, um conjunto de atividades de artes plásticas, cinema, teatro (Trecho incompreendido) patrimônio cultural, coisas assim. Então, era



uma semana lindíssima de cursos de Literatura, pintura... Era uma coisa maravilhosa. Mas a gente sentia que era uma coisa boa em que a comunidade se interessava e depois ficava frustrada porque no ano seguinte não tinha mais, ia atender outro município. (2008, p. 74-75).

Nesse momento, o cenário cultural da cidade de Jacarezinho era animado por atividades do Colégio Estadual Rui Barbosa e por incentivo de grupos autônomos e instituições particulares. Nas décadas anteriores, de 1940 a 1960, transitaram pela cidade ecos dos debates estéticos-ideológicos, principalmente com discussões causadas através das tendências trazidas na produção de Eugênio Sigaud (EVANGELISTA, 2012). Mas os debates eram superficiais, uma vez que não existiam grupos de discussão conceitual ou espaços de formação crítica na cidade.

Nas obras dos artistas locais, acentua-se a partir dos anos de 1950 outras questões, ligadas às mudanças sociais que a cidade de Jacarezinho e o Brasil estavam sentindo, como a dualidade entre o campo e a cidade, entre o passado e o presente, possivelmente condicionado pelas mudanças populacionais nas quais as cidades se viam. Em Jacarezinho, esse cenário se mostrava com as terras de seus entornos sendo progressivamente adquiridas pelos grandes latifundiários e com muitas pessoas a irem buscar melhores condições de trabalho em outras cidades.

Entretanto, com o potencial cultural que a cidade possuía com a alta demanda de artistas, com o crescimento da educação superior e a possibilidade de crescimento do mercado artístico e literário, nas décadas que vão de 1960 até o ano de 1980, houve passos para a profissionalização das funções culturais. Incentivos e grupos artísticos foram criados neste período e, nos momentos posteriores às suas criações, passaram a receber incentivos governamentais para a promoção da cultura artística, seguindo a linha das políticas públicas incentivadas por Ennio Marques. Mas nos momentos iniciais dessas instituições, com o pouco envolvimento do Poder Público local, as organizações culturais partiam de iniciativas de grupos da sociedade, por meios particulares, como a criação do Conjunto Amadores de Teatro, fundado em 1960, sendo o primeiro teatro particular do interior do Estado do Paraná; e a criação das Exposições de Artes (posteriormente Salão de Arte e Salão de Artes Plásticas), iniciadas em 1966.

SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DE JACAREZINHO

A primeira exposição foi realizada no Colégio Estadual Rui Barbosa, com a organização de moças bandeirantes, como mostra não competitiva. Na ocasião, com ar intimista, o professor Silvestre Marques⁴ fez o discurso de encerramento do evento, do

4 Silvestre Marques foi um professor de História, atuante em Jacarezinho durante a década de 1960.



qual não há claros critérios de julgamento das obras, além daqueles ligados à concepção do culto, do erudito, do representativo de “bom gosto”, como observamos no seguinte trecho: “a vida dos próprios artistas foram colocadas em molduras. A arte, o bom gosto, e às vezes uma parte da alma, o coração, a própria vida, futura ou passada estão aos nossos olhos” (TRIBUNA DO NORTE, 29 de outubro de 1966, n. 336, ano VII).

Em seguida, as Exposições de Artes que aconteceram foram promovidas pelo CAT, tendo o nome de Salão de Arte de Jacarezinho, e mais adiante, Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho, progredindo gradativamente com premiação estipulada, alcançando divulgação regional e buscando parcerias de instituições públicas como o Sistema Estadual de Museus – COSEM, e fomentos como os concedidos pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE.

Em décadas posteriores, o Salão de Artes Plásticas passou a acontecer a partir da parceria do CAT com a Secretaria do Estado de Cultura e da Prefeitura Municipal de Jacarezinho. Os locais de exposição variavam entre o CAT e instituições privadas, como o Banco do Brasil e a Cafeeira Setti. A comissão julgadora passou a ser indicada pela Secretaria de Estado da Cultura e os princípios de avaliação tornaram-se a contemporaneidade da obra, a abertura à possibilidade de leitura da obra através de diferentes prismas estéticos, a busca por repensar a crítica à modernidade e o respeito às linguagens regionais.

Assim, houve a consonância com o Salão de Arte Paranaense, que desde o princípio da gestão de Ennio Marques no Departamento de Cultura, ficou clara a intenção de possibilitar que o evento se constituísse como um espelho das produções artísticas menos tradicionais realizadas naquele momento no país. Para tanto, foram convidados à Jacarezinho, pelo Departamento de Cultura do Estado, uma série de renomados artistas e críticos, como o próprio Ennio Marques Ferreira, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte; o artista Vicente Jair Mendes, ex-aluno de Guido Viaro, que viria a atuar como diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Alfi Vivern, artista argentino; Paulo Menten, artista paulista que esteve com trabalhos presente na IX e X Bienais de São Paulo (1967 e 1969), e que foi professor no Núcleo de Gravadores de São Paulo – NUGRASP e diretor do Museu Histórico de Imagens de Cornélio Procópio.

Então, como um aparelho de exposição de obras, mas também de artistas, o Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho logo encontrou notoriedade e solidez durante a década de 1980, mantendo-se como o Salão mais antigo do interior do Estado do Paraná. Para os artistas, o Salão passou a ser um campo de sociabilidades para haver trocas de contatos e tessituras pessoais e profissionais. Das possibilidades de estratégias a serem trabalhadas no referido Salão, houve a organização de grupos de artistas locais e a dinamização de suas participações em eventos de outras cidades, exposições individuais e coletivas,



envio de obras para galerias, movimentos artísticos e a criação de outros eventos locais, que contribuíram para a dinamização dos eventos e produções no interior do Estado.

No interior do Estado do Paraná, o Salão de Artes Plástica de Jacarezinho possuiu um posicionamento estratégico, fomentando artistas e incentivando a produção bem como o debate regional sobre a estética e a sociedade. De maneira que a comunidade artística da cidade de Jacarezinho e da mesorregião do Norte Pioneiro do Paraná se enriqueceu com os novos espaços e campos que surgiram dos encontros do Salão, que uniram gerações de artistas.

Através do acervo do Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho e de sua documentação, notamos que a sociedade contemplou o surgimento de grupos artísticos, de perspectivas sobre seus cenários e do incentivo ao turismo e ao comércio. Da mesma forma, as obras guardam cenas da memória local, parte da história das políticas públicas estaduais de difusão do ideal de moderno nos debates estético-ideológicos promovidos no espaço do Salão.

CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO DO ACERVO

O acervo de 1966 a 2013 é composto por esculturas, gravuras, fotografias e pinturas, que foram selecionadas durante 29 edições do Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho. Na atual situação de armazenamento do acervo, este se encontra em uma sala com medidas pequenas, com janelas laterais na parte superior da parede, que ficam constantemente abertas. Sem uma efetiva organização, 10 obras encontram-se sem informações sobre a autoria e outras 50 sem indicação de ano de produção, dentre as demais, faltam informações precisas sobre as técnicas e/ou complementação na identificação do autor e localidade. Com a precariedade dos arranjos de disposição individual, a conservação das obras tem se mostrado deficiente, havendo dentro do acervo 41 obras com claros sinais de deterioração, sendo que 26 estão sujas, 14 estão com manchas causadas principalmente pela umidade e 01 apresenta perfuração na tela.

Dentro da terminologia, a sala que as obras encontram-se armazenadas constitui-se uma reserva técnica. Segundo a autora Lia Canola Teixeira (2012), no seu livro *Conservação preventivas de acervos*, estes espaços denominados reservas técnicas devem ser espaços seguros, com amplas entradas de acessos e pisos ágeis.

As esculturas devem ser mantidas em mobiliários de metal, fechados ou abertos, com as prateleiras revestidas com material para proteção e acomodação, do tipo ethafoan¹² ou similar. Se necessário, acomodar o objeto em um bloco deste material escavado na forma do mesmo. Os quadros devem ser mantidos na posição vertical e em trainéis. Quando forem encostados a uma parede, os maiores ficam posicionados atrás e os menores na frente e intercalados com alguma proteção. Devem ser colocados face



com face e verso com verso. As pinturas sobre tela nunca devem servir de apoio para outro objeto, para não ocorrer danos com a camada pictórica, como afundamentos, craquelês e rupturas. As obras devem ficar apoiadas sobre uma base, tipo estrado, para evitar contato direto com o piso. (TEIXEIRA, 2012, p. 25).

Mas, para além das medidas de restauração e conservação emergenciais, não basta o restaurar, conservar ou o documentar: um bem cultural é preservado quando tem uma função social e, devido a isso, buscaremos iniciar o pedido de tombamento do acervo e incentivar pesquisas que se liguem a este. Portanto, também é preciso estudar suas possibilidades educativas e significativas para/com a sociedade, e com o apoio do poder público, reinserir o Acervo na dinâmica social de apreciação e fruição, realizando exposições e conscientizando da população, a fim de reforçar ou restabelecer a função patrimonial, visto que a atribuição de representatividade sociocultural é a matriz da perspectiva que estamos utilizando para olhar o patrimônio que compõe o Acervo a que nos referimos.

Ademais, a preservação desses bens artísticos e a fruição do acervo poderiam contribuir para a valorização e incentivo do ofício do artista na cidade de Jacarezinho. Por mais que nos anos de 1980 até o final da década de 1990 houve passos para a profissionalização dos artistas regionais, o depreciar da população que recai sobre este ofício impede a sustentabilidade desse ramo como profissão e a eficiente preservação de seus bens. Além de que, contribuem para a desvalorização do patrimônio cultural regional, o que ocasiona a perda e o esquecimento das narrativas que compõem essas linguagens socioculturais.

CONCLUSÃO

Diante de tal quadro, propomos o Projeto de Extensão “Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho: diálogos entre memória, arte, preservação e ensino”, como uma medida paliativa. O projeto faz parte Programa de Extensão Universidade Sem Fronteiras/USF, é realizado pelo Centro de Letras, Comunicação e Artes da UENP/JC e tem como objeto de pesquisa o acervo do Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho, cuja fruição está sendo o motor das atividades de ensino, pesquisa e divulgação de aspectos artísticos e históricos do patrimônio cultural local. Visamos como público alvo os artistas, artesãos, mestres, jovens do Ensino Básico de escolas públicas localizadas em comunidades carentes, pessoas atendidas pelos programas sociais do Serviço Social do Comércio (SESC), a comunidade artístico-acadêmica que integra a Universidade Estadual do Norte do Paraná, bem como toda a comunidade regional, uma vez que o projeto visa à criação de políticas que integrem as culturas regionais às dinâmicas urbanas. O projeto tem como



base teórica e metodológica os estudiosos Mirian Celeste Martins (2006), Ulpiano T. Bezerra Meneses (1992), Michael Pollak (1989) e outros que se fizerem necessários ao longo do projeto.

No Projeto de Extensão busca-se um conjunto de atividades para a revitalização da arte local. A primeira ação é a conservação, documentação e fruição cultural das obras que compõem o acervo do Salão. Realizaremos a conservação preventiva para frear os danos, a partir da vivência no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Paranaense. No que diz respeito à falta de dados de algumas peças, estamos realizando uma coleta de informações sobre os artistas que possuem obras no acervo, através de pesquisas na internet, pesquisas no acervo documental do CAT e em acervos de periódicos. Após o término do estudo documental, e dos dados coletados, disponibilizaremos de forma organizada o conteúdo em ambiente virtual, e usaremos o material para a elaboração de um catálogo do acervo.

A segunda ação que realizamos no projeto diz respeito à criação da *Sala de Estar*, um espaço no ambiente acadêmico para a observação e a pesquisa em arte, história e cultura regional, bem como o estudo de possibilidades lúdicas, como a criação de jogos para o ensino através do acervo do Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho. Esta sala foi cedida pelo *campus* Jacarezinho e encontra-se no espaço do Prédio do PDE, do CCHE/CLCA-JC

Para dinamizar as atividades propostas no uso do espaço, criamos o Projeto de Ensino “Sala de estar: Diálogos entre memória, arte, preservação e ensino”, com o objetivo de levar aos envolvidos reflexões sobre o tema. Utilizamos referenciais que consolidam os diálogos entre estes campos para dar vias a uma melhor compreensão da produção da arte e do cuidado com esta, e com ações de ensino-aprendizagem para a conscientização social, adequados à realidade das comunidades atendidas com a implantação do Projeto de Extensão “Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho: diálogos entre memória, arte, preservação e ensino”.

Por fim, a terceira sessão de atividades dialoga com artistas locais e professores de artes, pois buscamos a criação de oficinas de produções artísticas, abertas à comunidade, que explorem as técnicas, as memórias e as histórias presentes no acervo do Salão, buscando através do ensino e produção, a inovação de linguagens artísticas. As oficinas ocorreram nas dependências do SESC, da UENP e do Centro da Juventude, instituição de ensino da Prefeitura Municipal de Jacarezinho, visto que estas três são parceiras para a realização do projeto extensionista.

As medidas tomadas pela Universidade Estadual do Norte do Paraná frente à condição do acervo em questão foram importantes, mas são necessárias medidas que continuem as ações de conservação do acervo, por parte da instituição guardiã ou por políticas públicas de patrimonialização que garantam a possibilidade do pertencimento



destes bens à comunidade local. Os usos sociais que podem ser dados as obras de arte do Salão e às técnicas que as constituem, somente ocorrerão a partir da participação da sociedade na identificação, conservação e difusão dos bens que configuram a sua identidade, tendo a educação como o viés para estas ações, visto que a participação se efetiva no reconhecimento do pertencimento coletivo dos bens e nos esforços comuns para sua conservação (ZANIRATO, 2006). A representação e identificação com esses bens é um passo decisivo para a patrimonialização e para a efetividade da proteção patrimonial.

Com relação a patrimonialização no Estado do Paraná, observando a existência da política patrimonial a mais de um século, vemos que boa parte dos bens paranaense padecem da falta de manutenção das medidas de conservação e fruição, o que faz com que estes patrimônios caiam no esquecimento, à falta de respeito e ao desconhecimento das riquezas culturais. Apesar dos tombamentos por parte do Estado carecerem de um devido acompanhamento e envolvimento social, as ações municipais deste segmento encontram-se em pior estado.

A Lei Municipal de Jacarezinho nº 1272/1997, visa os bens municipais e coloca estes em responsabilidade do Conselho Municipal de Meio Ambiente, mesmo havendo um Conselho Municipal de Cultura no município e abre margem para um “destombamento”, caso o proprietário e o município aleguem falta de orçamento e possibilidades financeiras para a proteção do patrimônio. Neste sentido, o presente estudo divulga esta questão e insere-se como anexo no pedido de tombamento estadual do acervo, de modo a assegurar a proteção destes bens como patrimônios públicos e abrir, ao menos, a possibilidade para a devida fiscalização com relação a sua guarda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Estudos).

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)*. 2002. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.



CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *O Artista e a cidade: Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho (1954-1957)*. 2012. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

FREITAS, Artur. A Consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, p. 87-124, jun./ago. 2003.

NASCIMENTO, Rodrigo Modesto. O Patrimônio rural no oeste paulista: o tombamento da fazenda Santa Sofia (1989–1992). *Cultura Histórica & Patrimônio*. Alfenas – MG, v. 01, n. 2, p. 20-44, 2013.

SILVA, Juliana Carolina da; BRITO, Luciana. *Em busca da memória da cidade de Jacarezinho/PR: levantamento e estudo dos artistas*. In: BRITO, Luciana; BROCHADO, Sônia Maria Dechandt; GRABIEL, Fábio Antônio. *Pesquisas em Linguagem: Interfaces Linguísticas, Literárias e Culturais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

SILVA JÚNIOR, Alfredo Moreira. *Catolicismo, poder e tradição: um estudo sobre as ações do conservadorismo brasileiro durante o Bispado de D. Geraldo Sigaud em Jacarezinho (1947-1961)*. 2006. 94 p. Dissertação (Mestrado em História) – Pós Graduação em História, UNESP, Assis.

TEIXEIRA, Lia Canola. *Conservação preventiva de acervos*. Florianópolis: FCC, 2012. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1).

ZANIRATO, Silvia H. Patrimônio para todos: promoção e difusão do uso público do patrimônio cultural na cidade histórica. *Revista Patrimônio e memória UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.2, n.2, 2006, p. 78-97.



DOS LIVROS À REVISTA: PEQUENO ENSAIO SOBRE A REVISTA DO LIVRO E OS PROCESSOS DE MONUMENTALIZAÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA ENTRE OS ANOS 1939-1970

Mariana Rodrigues Tavares¹

RESUMO: Este trabalho visa apresentar uma discussão historiográfica que aborda a produção editorial do Instituto Nacional do Livro (INL). Com isto, destaca-se a edição da *Revista do Livro*, organizada pelo INL, em dois momentos distintos, a saber, a primeira edição em 1939 e a retomada das publicações ocorridas na década de 1950. Além disso, analisa-se neste processo de edição da *Revista* as disputas historiográficas no sistema de monumentalização e de canonização da literatura brasileira do qual os nomes vitoriosos foram os de Machado de Assis e Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Instituto Nacional do Livro, Revista do Livro, disputas intelectuais, monumentalização.

1- CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

Entregamos a REVISTA DO LIVRO ao grande público leitor do Brasil. Ao fazê-lo, anima-nos o ideal do bem servir o movimento cultural que, sempre mais intenso, ultimamente se vem observando em nossa terra. **Na admirável eclosão de forças novas que se processa em todos os setores de atividades da vida nacional, ressalta à vista, mesmo aos olhares distraídos dos leigos, o crescendo do movimento editorial.** Não nos cabe aqui deter-nos na apreciação desse movimento, sob qualquer dos ângulos em que se subdivide a crítica literária. Constatamo-lo apenas. E constatando-a, força é reconhecer que lhe faltava um órgão que centralizasse, racionalizando, a nossa já grande massa livresca. (*Revista do Livro*: resenha mensal bibliográfica. Ano I, n.I, agosto de 1939, grifos meus).

O pequeno fragmento em epígrafe faz parte da apresentação do primeiro número da *Revista do Livro* lançada no mês de agosto de 1939. “Empolgados” pelos ensejos culturais que vigoravam no país desde a instauração do programa político de Getúlio

1 Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, PPGH-UFF. Doutoranda em História pelo PPGH-UFF. E-mail: historia.mari@gmail.com.



Vargas iniciado por meio do golpe de Estado que instaurou o período do Estado Novo no Brasil em 1937, os editores da *Revista* propunham oferecer ao público leitor brasileiro uma “valiosa contribuição” bibliográfica que até então inexistia no Brasil, mas que a época se fazia extremamente necessária. A indispensabilidade de editar um periódico dedicado a produção livresca brasileira residiu no fato de que naquele momento fora criado o Instituto Nacional do Livro (INL), órgão federal responsável por editar “toda sorte de obras raras e preciosas para a cultura nacional, assim como teve a função de editar uma Enciclopédia Brasileira e um Dicionário de Língua Nacional”. “O crescendo do movimento editorial” a que se referem os editores da *Revista*, provavelmente esteve atrelado, não somente, ao fato do surgimento do INL, mas a própria instalação de novas casas editoriais impulsionadas pelo crescimento do mercado industrial que ocorreu desde a segunda metade da década de 1930 (HALLEWELL, 1985)².

Assim como o próprio ramo editorial brasileiro, a publicação da *Revista do Livro* esteve imersa em flutuações. Publicada pela primeira vez em 1939, conforme já informado, o respectivo periódico contou apenas com mais alguns números no ano de 1940. Após esta data permaneceu por 16 anos sem edições. Depois deste tempo foi retomada sob a incumbência do Instituto Nacional do Livro ficando sob a responsabilidade do órgão até o ano de 1970. Neste pequeno ensaio, o que se objetiva é abordar a trajetória social da publicação da *Revista do Livro*, procurando abranger as suas duas fases: a primeira delas compreendida entre os anos de 1939-1940 e a segunda marcada entre o período de 1956-1970. Junto da *Revista*, não se despreza a própria história do Instituto Nacional do Livro, suas políticas editoriais e seus intelectuais. Para tanto, tem-se na primeira parte deste artigo, um apanhado das produções bibliográficas que se referem, não apenas, ao Instituto do Livro, mas a sua própria *Revista*.

2- O INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO EM FOCO: A HISTORIOGRAFIA DO INL E DA REVISTA DO LIVRO

Existem poucos trabalhos dedicados a tratar da história do Instituto Nacional do Livro. Os títulos principais analisam a instituição em períodos específicos da história, mas não a consideram como um órgão total, não destacando com isso, os seus projetos editoriais e suas disputas político-intelectuais.

No conjunto das produções que abordam a Instituição em momentos particulares da História Nacional, pode-se inserir a tese de Ricardo Oiticica intitulada *O Instituto*

2 HALLEWELL, Laurence. “Baptiste Louis Garnier” e “José Olympio”. In: _____. *O livro no Brasil: sua história*. Trad T. A. Queiroz. 1ª ed. São Paulo, Edusp, 1985, p. 125-156; 333-398.



*Nacional do Livro e as ditaduras: Academia Brasileira dos Rejeitados*³ e o trabalho de Marcus Vinicius Correa Carvalho, *O Instituto Nacional do Livro e os Modernistas: Questões para a História da Educação Brasileira*⁴.

O propósito de Oiticica foi, exclusivamente, o de evidenciar de que maneira o referido Instituto funcionou ao longo dos anos ditatoriais como uma extensão do Estado, tanto no período de Vargas, nos anos 1930, como no momento das ditaduras militares dos anos 1960. Oiticica limitou-se aos aspectos que associavam o INL aos interesses ideológicos dos estados ditatoriais, sem se preocupar, por exemplo, com a atuação do órgão nos períodos democráticos. Já Marcus Carvalho teve como foco a análise da atuação dos modernistas no INL, com vistas a investigar o processo de formação da identidade brasileira. Seu trabalho centra-se numa temporalidade bastante restrita que não permite investigar as nuances e descontinuidades nos processos de organização do INL.

Juntamente com as publicações anteriores, podem-se considerar os estudos de Angela de Castro Gomes, Eliany Araújo e Aníbal Bragança. Na obra *A República, a História e o IHGB*⁵, Angela Gomes trata das instituições criadas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas comparativamente com a estrutura política institucional de Portugal no mesmo período. Neste levantamento, insere brevemente o Instituto Nacional do Livro desde os seus primórdios, quando ainda tinha as feições do Instituto Cayrú, no entanto, sem ter essa instituição como seu foco principal de análise. Numa vertente diferente, o trabalho *A palavra e o silêncio: Biblioteca Pública e Estado Autoritário no Brasil*⁶, de Eliany Alvarenga de Araújo, busca a compreensão da relação entre Estado autoritário e as bibliotecas públicas no Brasil, por meio da análise da documentação oficial produzida através das políticas culturais gestadas nos períodos do Estado Novo (1937-1945) e do Regime Militar (de 1964 a 1970). Também seu estudo não tinha como objeto o INL, embora se referisse a ele como parte das instituições promotoras das políticas públicas de leitura. O último dos estudos que se enquadra nesta categoria é o de Aníbal Bragança que, em seu artigo *As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967)*⁷, trata da fundação do INL e de suas primeiras políticas

3 OITICICA, Ricardo. *O Instituto Nacional do Livro e as ditaduras: academia brasileira dos rejeitados*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1997.

4 CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. O Instituto Nacional do Livro e os Modernistas: Questões para a História da Educação Brasileira. *Cadernos de História da Educação* – v.11, n.2 – jul./dez.2012, pp.543-557.

5 GOMES, Angela Maria de Castro. *A República, a história e o IHGB*. Belo Horizonte, MG: Argumentum, 2009.

6 ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. *A palavra e o silêncio: biblioteca pública e estado autoritário no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2002.

7 BRAGANÇA, Aníbal. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967). *Matrizes*, ano 2, nº2, primeiro semestre de 2009, pp. 221-246.



de publicação, dando ênfase à questão das bibliotecas e da *Enciclopédia Brasileira*, sem, no entanto, investigá-la atentamente.

Não se devem desconsiderar aqueles que se dedicam a abordar a produção de livros em geral e circundam temáticas próximas ao INL. Dentre estes, podemos citar a tese de Gisella Amorim Serrano, *A política editorial do Acordo Cultural de 1941 e o Pan-Lusitanismo (1941-1949)*⁸. Amorim Serrano detém-se na análise da política editorial firmada entre Brasil e Portugal no ano de 1941, por meio da investigação do Acordo Cultural estabelecido entre estes países. Ao tratar o Acordo entre o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no Brasil, e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em Portugal -, a autora se refere às políticas empreendidas também pelo INL, cuja produção é analisada rapidamente tendo em vista que o objetivo da autora centrava-se em outros temas. Além do trabalho Gisella Serrano, há o de Andrea Galúcio a respeito do papel das editoras *Civilização Brasileira* e *Brasiliense*⁹ durante o período da ditadura militar e do processo de “censura” sofrido pelas respectivas casas editoriais no INL. Neste trabalho, a autora analisa mais amplamente o INL como censor do que como agente produtor de livros ou como vetor de políticas públicas de leitura.

Por fim, têm-se os estudos que se dedicam às políticas de publicação de livros didáticos pelo Estado e particularmente pelo INL. Entre estes, estão os textos de Érica Xavier e Maria de Fátima da Cunha intitulado *Entre a Indústria Editorial, a Academia e o Estado: o Livro Didático de História em questão*¹⁰ e o trabalho de Tatiana Feitosa de Brito, *O livro didático, o Mercado Editorial e os Sistemas Apostilados*¹¹. Pelo fato destes trabalhos se dedicarem também a analisar os programas contemporâneos de produção dos livros didáticos como PNLD e PNLEM, mantidos pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, a investigação sobre o INL fica esmaecida e funciona apenas como parte de uma evolução cronológica na produção de livros didáticos no Brasil.

8 SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de Papel: A política editorial do Acordo Cultural de 1941 e o pan-lusitanismo (1941-1949)*. Tese de doutorado, Belo Horizonte, UFMG, 2009.

9 GALÚCIO, Andrea. O papel das editoras Civilização Brasileira e Brasiliense durante o processo de abertura política no Brasil (1979-1985). In: *XI Encontro Regional de História*, 2004, Rio de Janeiro.

10 XAVIER, Erica da Silva e CUNHA, Maria de Fátima da. Entre a Indústria Editorial, a Academia e o Estado: o Livro Didático da História em questão. *Anais Eletrônicos do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História*, 18, 19 e 20 de abril de 2011 – Florianópolis/SC.

11 BRITO, Tatiana Feitosa de. *O Livro Didático, o Mercado Editorial e os Sistemas Apostilados*. Centro de Estudos da Consultoria do Senado, Textos para discussão, junho de 2011. Com relação ao texto de Tatiana Brito há algumas ressalvas. A autora atribui erroneamente à criação do INL o ano de 1929 quando só de fato ocorreria posteriormente em dezembro de 1937. (BRITO, 2011, p.5).



Há ainda que se acrescentar o trabalho de Adriana Facina Gurgel do Amaral intitulado *Uma Enciclopédia à Brasileira: o Projeto Ilustrado de Mário de Andrade*¹². Neste, a autora se detém exclusivamente no projeto editorial de Mário de Andrade para a *Enciclopédia Brasileira*, trabalhando na perspectiva da escrita de uma Enciclopédia “à brasileira”, isto é, uma edição com o objetivo de difundir uma identidade nacional na década de 1930. Adriana Facina apresenta uma discussão a respeito do caráter de elaboração do texto do anteprojeto realizado por Mário de Andrade, situando-o na perspectiva do cruzamento dos conceitos de *cidade letrada* e *cidade do exílio*, que corresponde ao período no qual o poeta esteve no Rio de Janeiro à frente do cargo de consultor da Enciclopédia no INL. A narrativa, entretanto, restringe-se somente a cidade do Rio e, exclusivamente, às impressões do poeta, não permitindo maiores reflexões a respeito da *Enciclopédia Brasileira*.

Todas as produções anteriores tratam especificamente do Instituto Nacional do Livro, sem abordar detidamente a *Revista do Livro*. Contudo, é possível localizar duas teses que se detém na própria trajetória social do periódico. A primeira delas é de autoria de Claudiner Buzinaro da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP) e se intitula *Revista do Livro, porta voz do INL: memória e indexação de um periódico do século XX* (2006)¹³. A tese de Buzinaro dedica-se a abordar a Revista do Livro a partir da ótica do contexto político e social do Instituto Nacional do Livro, atendo-se muito mais nas edições deste periódico pelo INL, nos textos veiculados e, principalmente, nos processos arquivísticos de Indexação. Como conclusão e resultado deste trabalho, Buzinaro demonstra de que maneira foi realizada a indexação e a organização da Revista do Livro. O autor não menciona as duas edições do periódico publicadas nos anos de 1939-1940.

A segunda tese é de autoria de Fernando Floriani Petry do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) cujo título é *Revista do Livro: um projeto político, literário e cultural* (2015)¹⁴. De forma semelhante a anterior, o trabalho de Petry também faz uma longa apresentação dos contextos histórico-político da *Revista do Livro* e sua vinculação enquanto um periódico oficial do Instituto Nacional do Livro. Além disso, a proposta do autor é também promover um trabalho auxiliar ao procedimento de Indexação realizado pelo Núcleo de Estudos

12 AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. *Uma Enciclopédia à Brasileira: o Projeto Ilustrado de Mário de Andrade*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.24, p.393-417, 1999.

13 BUZINARO, Claudiner. *Revista do Livro, porta-voz do INL: memória e indexação de um periódico do século XX*. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2006.

14 PETRY, Fernando Floriani. *Revista do Livro: um projeto político, literário e cultural*. Tese de doutorado. Florianópolis, SC: UFSC, 2015.



Literários & Culturais (NELIC) da UFSC. Assim como Buzamaro (2006), Petry não faz menção às duas edições anteriores da *Revista do Livro* datadas de 1939-1940. Por estas razões, reitera-se que este artigo dedica-se a tratar a trajetória social da *Revista do Livro* destacando-se seus agentes, seus temas e suas questões.

3- UM INSTITUTO, UMA REVISTA E OS INTELLECTUAIS: A REVISTA DO LIVRO E OS PROCESSOS DE MONUMENTALIZAÇÃO LITERÁRIA

Como já mencionado nas considerações iniciais deste artigo, a *Revista do Livro* teve, pelo menos, algumas outras edições publicadas entre os anos de 1939 e 1940. A primeira delas datou de Agosto de 1939 e última foi lançada em dezembro de 1940. O primeiro número traz no verso da capa a indicação de alguns nomes para a direção da *Revista do Livro*, a saber: Dicamor Moraes para a direção do periódico; Manuel Rollemberg para o redator-chefe; Maxime-Charles Barrault para secretário e Ney da Fonseca Peña para gerente. Nenhum dos membros pertenceu ao Instituto Nacional do Livro. Entretanto já no primeiro número o decreto-lei de fundação do respectivo órgão esteve presente nas páginas da *Revista*.

Um pouco diferente da situação evidenciada na primeira fase de publicações da *Revista do Livro*, estiveram as edições reiniciadas a partir de 1956 que contaram com o quadro de intelectuais mais conhecido do universo literário nacional e, principalmente, do próprio Instituto Nacional do Livro. A primeira edição lançada em junho de 1956 conteve na direção do periódico o próprio diretor do INL, José Renato dos Santos Pereira; Carlos David para redator oficial, Crisanto Filgueiras, Euryalo Cannabrava e Hélio Machado Gomes para o Conselho de Redação. Todos eles eram pertencentes aos quadros de funcionários do próprio instituto.

Acerca das duas versões do periódico há distinções que marcam, não apenas, as características físicas da *Revista*, mas as próprias filosofias de edição. Na publicação de Agosto de 1939 os artigos que compuseram o número trataram especificamente da apresentação da edição, do decreto de fundação do INL, da relação de obras que ingressaram na Biblioteca Nacional daquele ano, além de conter as propagandas de livrarias e anúncios das próximas obras que seriam publicadas. As edições subsequentes mantiveram o mesmo padrão de publicação, trazendo como conteúdo questões relacionadas às exposições sobre livros, as entradas das obras na Biblioteca Nacional, a relação nominal das editoras, os anúncios e as relações de livros a serem publicados nos próximos tempos.

Distintamente, o relançamento da *Revista* a partir de junho de 1956 trouxe como participantes além da direção do Instituto Nacional do Livro, como já referido, um conjunto de autores dedicados a tratar de literatos e de um tema principal: a comemoração



do 117º aniversário de nascimento de Machado de Assis. E é justamente neste aspecto que reside a diferença primordial entre os dois períodos de lançamento da *Revista*.

Durante os primeiros anos de publicação, 1939-1940, a *Revista do Livro* funcionou como um espaço semelhante ao que se pretendeu com a criação do Instituto Nacional do Livro, isto é, foi necessário ater-se as questões de publicação, de edição e de circulação dos objetos impressos. Daí se justificarem a publicação de artigos cujas temáticas voltaram-se para a questão do livro brasileiro, britânico e do livro didático¹⁵, todos em conformidade com os decretos-lei de fundação do INL e com a legislação vigente a época que tratava do livro e de suas edições. Pode-se identificar e corroborar este interesse num fato destacado por teóricos como Laurence Hallewell (1985) que defendem que a partir de 1930 configurou-se uma nova etapa para o mercado livreiro, especialmente no eixo Rio-São Paulo.

Um pouco mais tarde, durante os anos 1950 o relançamento da *Revista do Livro* trouxe como principal assunto estudos sobre os literatos da língua portuguesa e mundial. Desde o primeiro número nota-se esta característica, pois foi dedicado aos comemorativos dos 117 anos do nascimento de Machado de Assis. Tempos depois, em 1958, mais uma vez os intelectuais da *Revista* rememoraram a figura de Machado de Assis. Desta vez, em razão da comemoração do cinquentenário de morte do autor.

De acordo com alguns teóricos como Giselle Venancio, a partir de 1950 os intelectuais brasileiros estavam dedicados a pensar numa moderna escrita da história, imersos no projeto de reconfiguração historiográfica iniciado desde meados dos anos 1930 no Brasil. Segundo Venancio (2016),

[...] os intelectuais em questão fabricavam, nestes escritos, o que consideravam ser a moderna historiografia e buscavam estabelecer uma nova tradição, constituindo-se uma inflexão na visão crítica dos autores anteriores a eles, e operando-se um simultâneo processo de (re)qualificação da produção na área, com o estabelecimento de novos cânones (VENANCIO, 2016, p. 02-03).

Para o caso evidenciado pela *Revista do Livro* supõe-se um processo semelhante. Verificam-se as disputas e a monumentalização de alguns intelectuais, a exaltação de suas imagens e a promoção de suas memórias. De acordo com Giselle Venancio, mesmo se considerando que a partir dos anos 1950 uma moderna forma de escrita histórica esteve sendo realizada no Brasil em decorrência da circulação das primeiras produções oriundas das Universidades criadas na década de 1930, ainda são escassos os textos que se dedicam a tratar de que maneira ocorreram os modos de constituição destes

15 Estes temas citados estiveram presentes nos artigos de cada uma das edições da *Revista do Livro* durante a fase compreendida entre os anos de 1939-1940.



novos cânones e a ação de sujeitos históricos específicos neste processo (VENANCIO, 2016). Nesse sentido, este artigo se inscreve como uma tentativa de iniciar os estudos no sentido de observar a formação sociogênica da *Revista do Livro* e, principalmente, de que maneira se elegeram as memórias de alguns literatos. Uma maneira de identificar essas características pode ser observada por meio do quantitativo dos literatos citados e do quanto alguns deles foram exaltados pelos autores desta *Revista*, pelo menos entre os anos de 1950-1960. Na sequência há um gráfico que demonstra o quantitativo dessas citações,



Figura 1 – Quadro quantitativo de literatos publicados pela *Revista do Livro* – anos 1956-1970

Pelo que é possível depreender do quadro de literatos que foram objetos de artigos publicados na *Revista do Livro* nota-se que o maior número de publicações corresponde a uma variação de autores, sem contudo, estar detido num nome específico. A parte em azul claro ilustra esta assertiva. Depois dentre os mais os mais citados, há dois nomes que superam o quantitativo de artigos e aos quais, pelo menos, dois números da *Revista* foram dedicados, a saber: Machado de Assis e Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Coelho Neto. Estão ilustrados, respectivamente, nas cores azul e vinho do gráfico anterior. Sequencialmente os nomes dos demais intelectuais aparecem no quantitativo de 3 e 2 vezes nos artigos publicados, respectivamente. No quadro abaixo é possível depreender o quantitativo numérico específico de citações desses literatos expostos no gráfico antecedente:



Literatos	Quantidade de vezes em que foi citado na <i>Revista do Livro</i>
Machado de Assis	7
Mário de Andrade	4
Guimarães Rosa	4
Coelho Neto	4
Tobias Barreto	3
Augusto dos Anjos	3
Roquette Pinto	2
Rachel de Queiróz	2
Medeiros e Albuquerque	2
Lúcio de Mendonça	2
Joaquim Nabuco	2
Euclides da Cunha	2
Baudelaire	2
Balzac	2
Araújo Porto Alegre	2
Afonso Arinos	2
Outros literatos (diversos)	97

Figura 2 – Quadro contendo o quantitativo de citações de literatos na *Revista do Livro*

É bem provável que as maiores atenções tenham residido no nome de Machado de Assis por um interesse particular de Augusto Meyer, um dos seus principais estudiosos e que fora também um dos diretores do Instituto Nacional do Livro. Acerca de Mário de Andrade, o seu estreitamento com o Instituto do Livro ocorrera desde a primeira fase do órgão quando do convite feito pelo ministro da Cultura Gustavo Capanema para que Mário de Andrade assumisse o posto de Consultor Técnico da *Enciclopédia Brasileira*. Ocupando o ofício, Mário de Andrade, não apenas, atuou como consultor, mas preparou um dos mais célebres anteprojetos referentes à *Enciclopédia*¹⁶.

A respeito de Coelho Neto e Guimarães Rosa não se tem maiores indicações de que os intelectuais do Instituto do Livro tivessem estudos dedicados e/ou tivessem a mesma relação com as quais se desenvolveram as figuras de Machado de Assis e Mário de Andrade. O fato é que ambos os eleitos dos autores da *Revista* se tornaram cânones da literatura brasileira. Tal argumento se torna claro, quando da morte de Mário de

16 Sobre a relação de Mário de Andrade e o Instituto Nacional do Livro ver: TAVARES, M.R. *Um Brasil inapreensível: história dos projetos da Enciclopédia Brasileira do Instituto Nacional do Livro*. Dissertação de Mestrado. Niterói, RJ: UFF, 2016.



Andrade em 1945 e do comentário tecido por Antonio Cândido: “para encontrarmos na literatura brasileira um morto da importância de Mário de Andrade, [seria] preciso remontar o ano de 1908, à morte de Machado de Assis”¹⁷.

Nesse sentido, mais algumas observações precisam ser exploradas. Ao se observar as citações realizadas e os artigos dedicados a cada um dos literatos acima destacados pretende-se, ainda que inicialmente, mapear e identificar um processo de monumentalização que estava ocorrendo entre os anos 1950 e 1970. O propósito deste artigo é inscrever-se justamente nessa linha de pesquisa e apresenta-se como uma pequena contribuição para essa gama de estudos.

Logo no início deste pequeno ensaio, apresentaram-se as diferenças que marcaram as duas fases de edição da *Revista do Livro*. A primeira etapa de publicação compreendida entre os anos de 1939-1940 marca uma forma de escrita e de preocupação com a produção e com a circulação dos objetos impressos. Neste período, tal qual mostrado anteriormente, as atenções do governo federal voltaram-se para o projeto de nacionalizar o país, tendo por princípio legislar e controlar a produção, a circulação e o acesso aos livros¹⁸. Até esse momento não há uma relação direta entre o Instituto Nacional do Livro e os diretores do periódico.

Conforme aqui ilustrado, a mudança mais significativa na concepção da *Revista do Livro* aconteceu justamente quando o periódico passou para o controle direto do Instituto do Livro a partir de junho de 1956. Além de possuir na direção membros do próprio Instituto, foi nesse momento que o processo de monumentalização de intelectuais foi iniciado. Por meio de artigos publicados nos quais destacavam a qualidade literária e memória de nomes da literatura brasileira, as páginas da *Revista do Livro* funcionaram como um espaço de eleição de cânones e de disputas intelectuais. Mesmo tomando como referência um processo identificado na construção historiográfica é possível traçar um paralelo com outras áreas do conhecimento. Além dos gráficos acima, são válidas mais algumas imagens que ilustram esse processo. São algumas fotografias do índice dos primeiros anos da *Revista*. Nelas é possível identificar os literatos que mereceram artigos no periódico identificados através da relação publicada no índice e também uma imagem que retrata um pequeno texto desse gênero e que serve como um exemplo ilustrativo do processo de monumentalização evidenciado:

17 Vide: TAVARES, 2016.

18 De acordo com o Decreto-lei de fundação do Instituto Nacional do Livro em seu artigo segundo: Art.2º Competirá ao Instituto Nacional do Livro: a) organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira e o Dicionário de Língua Nacional, revelando-se as sucessivas edições; b) editar toda sorte de obras raras ou preciosas, que sejam de grande interesse para a cultura nacional; c) promover medidas necessárias para aumentar, melhorar e baratear a edição de livros no país, bem como para facilitar a importação de livros estrangeiros; d) incentivar a organização e auxiliar na manutenção de bibliotecas públicas em todo território nacional.



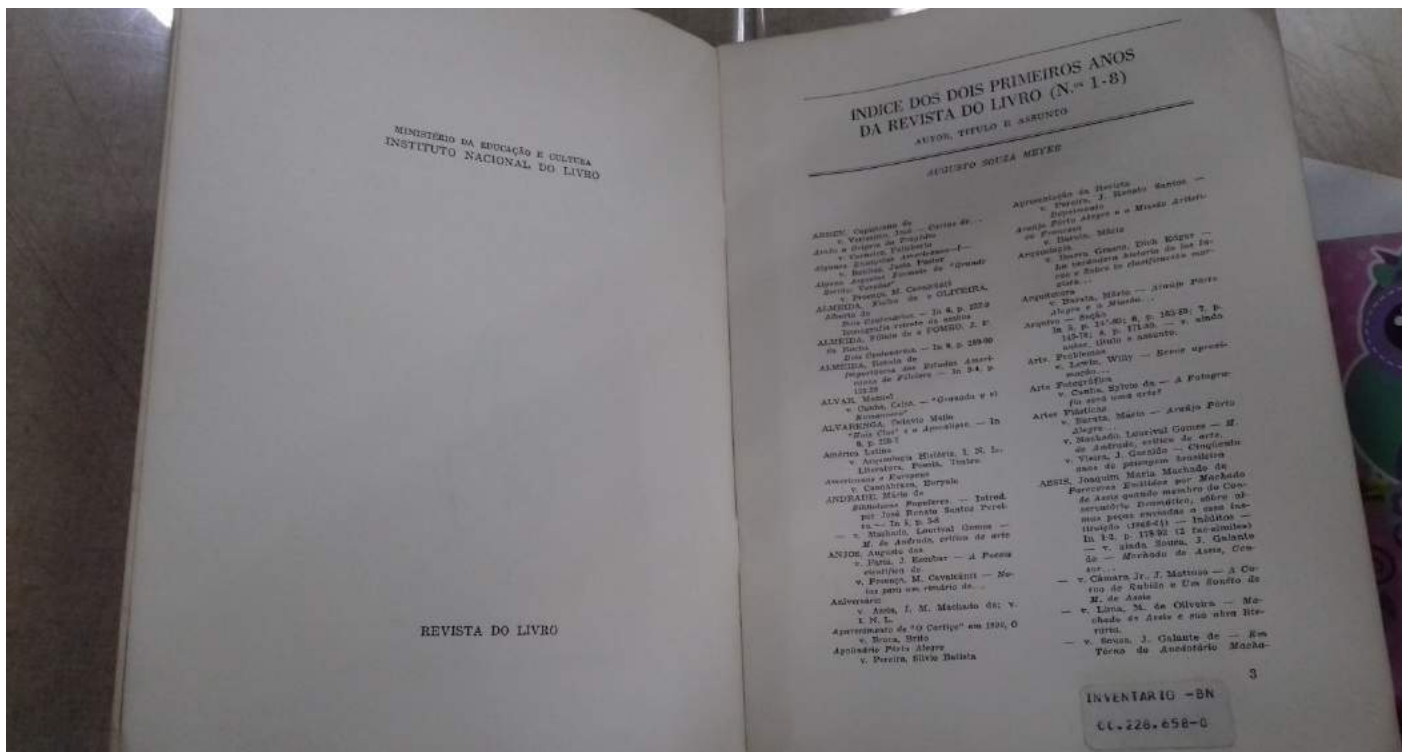


Figura 3 – Índice dos primeiros anos da *Revista do Livro*

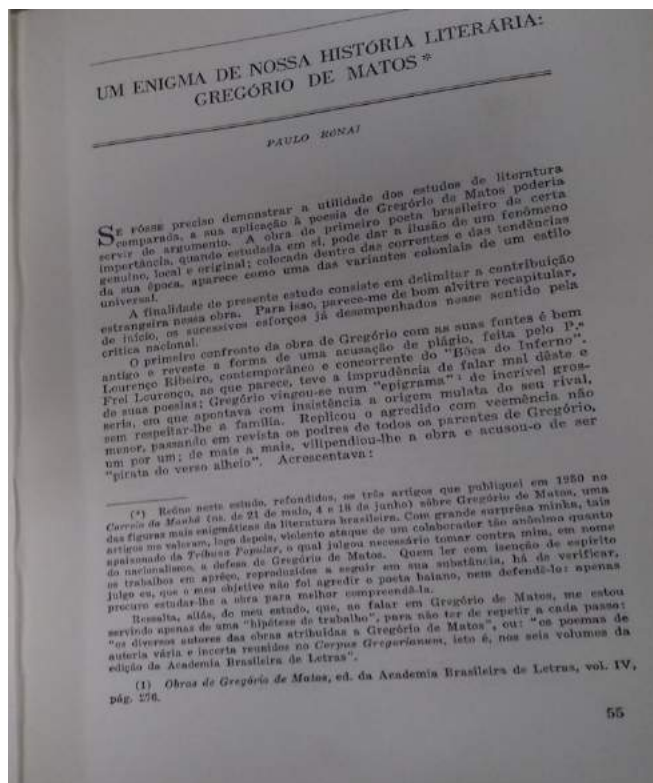


Figura 4- Artigo em homenagem a Gregório de Matos – *Revista do Livro*, Ano I, nº 3-4, dezembro 1956.



Nesse sentido é preciso tecer algumas considerações acerca do exercício de trabalhar com periódicos. Sabe-se que este gênero sempre esteve presente na literatura historiográfica. Há, pelo menos, duas dissertações que pensam as publicações de revistas institucionais e um trabalho dedicado a tratar da Revista do Brasil. Sobre as dissertações podem-se citar as contribuições de Mariana Simões a respeito das publicações realizadas pelo Arquivo Nacional cujo título é “*Do acervo ao livro: as publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*” (PPGH-UFF, 2014)¹⁹ e a dissertação de Michelle de Barcelos sobre o Museu Nacional intitulada “*O Museu em Revista: a produção, a circulação e a recepção da Revista Arquivos do Museu Nacional*” (PPGH-UFF, 2014)²⁰. Ambas abordam a circulação de periódicos entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, mas ainda que distantes temporalmente do objeto Revista do Livro funcionam como um parâmetro para se pensar a produção de instrumentos de divulgação das instituições públicas. Entretanto, a principal colaboração advém de dois trabalhos principais: o primeiro deles é a tese de Tânia de Luca intitulada *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação* (1999)²¹ e o segundo que pode ser extraído da obra *Categorias da Narrativa* de Françoise Van Rossum-Guyon. A pesquisa de Tânia de Luca apresenta as diversas fases da Revista do Brasil e elenca os conteúdos de cada uma delas. Além disso, a autora demonstra de que maneira este periódico esteve inscrito num período de exaltação nacional e cuja intenção fora fundar uma Nação brasileira. Já a respeito da segunda obra, *Categorias da Narrativa*²², a sua contribuição primordial reside justamente no sentido de se pensar o *conceito de ponto de vista*²³, sendo este caro ao processo de canonização e monumentalização. Para o caso da *Revista do Livro*, a razão de se pensar as categorias narrativas está no objeto da apropriação das teorias e dos conceitos em conformidade com seu tempo histórico, destacando com isso cada zona linguística e cada ação intelectual variável e constitutiva de um determinado tempo (ROSSUM-GUYON, 1976, p.23).

19 LOURENÇO, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, Rio de Janeiro: UFF, 2014.

20 AGOSTINHO, Michele de Barcelos. *O museu em Revista: a produção, a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876/1887)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, Rio de Janeiro: UFF, 2014.

21 DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

22 ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa: Teorias e conceitos críticos. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias Narrativas*, Lisboa: Veja, s./d, pp. 21-34.

23 A proposta de se trabalhar com a categoria do “ponto de vista” é natural do campo de estudos literários, mas pode ser aplicada ao ofício do historiador. Nesse sentido, pode-se analisar de que maneira o ponto de vista dos intelectuais atuantes nos processos de monumentalização elegeu e cristalizou uma dada versão da literatura brasileira e de sua memória.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. *O museu em Revista: a produção, a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876/1887)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, Rio de Janeiro: UFF, 2014.

AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma Enciclopédia à Brasileira: o Projeto Ilustrado de Mário de Andrade. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.24, p.393-417, 1999.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. *A palavra e o silêncio: biblioteca pública e estado autoritário no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2002;

BRAGANÇA, Aníbal. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967). *Matrizes*, ano 2, nº2, primeiro semestre de 2009, pp. 221-246;

BRITO, Tatiana Feitosa de. *O Livro Didático, o Mercado Editorial e os Sistemas Apostilados*. Centro de Estudos da Consultoria do Senado, Textos para discussão, junho de 2011.

BOURDIEU, Pierre. O ser social, o tempo e o sentido da existência. In: *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.253-300.

BOTELHO, André. Ciência pelo desenvolvimento: a escrita pública de José Leite Lopes. In: BOTELHO, André; VILLAS BÔAS, Gláucia. (Org.). *O Moderno em questão. A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008, p.271-309.

BUZINARO, Claudiner. *Revista do Livro, porta-voz do INL: memória e indexação de um periódico do século XX*. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2006.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. O Instituto Nacional do Livro e os Modernistas: Questões para a História da Educação Brasileira. *Cadernos de História da Educação* – v.11, n.2 – jul./dez.2012, pp.543-557.

CURY, Carlos Roberto Jamil. O Plano Nacional de Educação de 1936-1937. *Educativa*, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 396-424, jul./dez. 2015;



DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A História como ofício: a constituição de um campo disciplinar*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 20-21;

FONSECA, Edson Nery da. O Negócio das Enciclopédias. *Revista de Ciência da Informação*, v.1, n.2, 1972, p.91-98;

FURTADO, A.C. *As edições do cânone*. Da fase Buarqueana na coleção História Geral da Civilização Brasileira (1960-1972). 2014. 248f. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação em História Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

GALÚCIO, Andrea. O papel das editoras Civilização Brasileira e Brasiliense durante o processo de abertura política no Brasil (1979-1985). In: *XI Encontro Regional de História*, 2004, Rio de Janeiro.

GOMES, Angela Maria de Castro. *A República, a história e o IHGB*. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

HALLEWELL, Laurence. “Baptiste Louis Garnier” e “José Olympio”. In: _____. *O livro no Brasil: sua história*. Trad T. A. Queiroz. 1ª ed. São Paulo, Edusp, 1985, p. 125-156; 333-398.

LOURENÇO, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, Rio de Janeiro: UFF, 2014.

OITICICA, Ricardo. *O Instituto Nacional do Livro e as ditaduras: academia brasílica dos rejeitados*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1997.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. A sociologia de Guerreiro Ramos e seu tempo. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia. *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.252-253.

PETRY, Fernando Floriani. *Revista do Livro: um projeto político, literário e cultural*. Tese de doutorado. Florianópolis, SC: UFSC, 2015.



RODRIGUES, Mara Eliane Fonseca; LIMA, Marcia H. T. de Figueiredo; GARCIA, Marcia Japor de Oliveira. A normalização no contexto da comunicação científica. *Perspect. Cienc. inf.*, Belo Horizonte, v.3, n.2, jul./dez.1998, p.147-156;

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa: Teorias e conceitos críticos. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias Narrativas*, Lisboa: Veja, 1976, pp. 21-34.

SCHWARTZMAN, Simon. A universidade primeira do Brasil: entre intelligentsia, padrão internacional e inclusão social. *Estudos Avançados*, vol. 20, n.56, jan./abr. 2006, p.161-189.

SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de Papel: A política editorial do Acordo Cultural de 1941 e o pan-lusitanismo (1941-1949)*. Tese de doutorado, Belo Horizonte, UFMG, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A verdade sobre o ISEB*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, Coleção Depoimento, 4. Vol, 1978;

TAVARES, M.R. *Um Brasil inapreensível: história dos projetos da Enciclopédia Brasileira do Instituto Nacional do Livro*. Dissertação de Mestrado. Niterói, RJ: UFF, 2016.

VENANCIO, Giselle Martins; FURTADO, André Carlos. Brasiliana & História Geral da Civilização Brasileira: escrita da História, disputas editoriais e processos de especialização acadêmica (1956- 1972). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.9, jan./jun. 2013. p. 05 – 23;

VENANCIO, Giselle Martins. Prefigurações da paisagem historiográfica: revistas, coleções e mediação. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Ramos (org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

XAVIER, Erica da Silva e CUNHA, Maria de Fátima da. Entre a Indústria Editorial, a Academia e o Estado: o Livro Didático da História em questão. *Anais Eletrônicos do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História*, 18, 19 e 20 de abril de 2011 – Florianópolis/SC.



FONTES:

Revista do Livro, Ano I, N.1, agosto de 1939;
Revista do Livro, Ano I, N.2, setembro de 1939;
Revista do Livro, Ano I, N.3, outubro de 1939;
Revista do Livro, Ano I, N.4, novembro de 1939;
Revista do Livro, Ano I, N.5, dezembro de 1939;
Revista do Livro, Ano I, N.6-7, janeiro-fevereiro de 1940;
Revista do Livro, Ano I, N.8, março de 1940;
Revista do Livro, Ano I, N.9, abril de 1940;
Revista do Livro, Ano I, N.10-11, maio-junho de 1940;
Revista do Livro, Ano I, junho de 1956;
Revista do Livro, Ano I, nº 3-4, dezembro 1956;
Revista do Livro, Ano III, N.11, Setembro de 1958.



POLÍTICA PÚBLICA E PENSAMENTO CRÍTICO: A REVISTA FILME CULTURA

*Lina Távora*¹

RESUMO: Com mais de 50 anos, a revista Filme Cultura resiste - com pausas e retomadas – vem acompanhando, analisando, promovendo e contando a história do cinema no e do Brasil. Em 2017, a revista é retomada, sendo realizada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e a Cinemateca Brasileira. A revista volta em novo formato, aprofundando a questão temática, realizando um edital de chamada de artigos e apostando em um portal que possa se tornar um centro de pesquisa sobre esta importante publicação.

PALAVRAS-CHAVE: Filme Cultura, Comunicação, Cinema, Revista, Tainacan.

HISTÓRIA

A revista Filme Cultura, criada em 1966 e editada até 1988 pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), posteriormente Instituto Nacional de Cinema (INC), constituiu-se em um importante espaço de divulgação, reflexão e debate sobre cinema brasileiro. A revista foi pensada a partir de sugestão do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) (1961-1965). No editorial da primeira edição, Flávio Tambellini afirma que a, então, Filme & Cultura

se propõe a contribuir para o debate e a informação sobre os diversos problemas do Cinema – compreendidos em sua acepção mais ampla – inclusive como comunicação com outros setores da cultura. [...] Fiel ao conceito da universalidade do cinema e integrando os problemas da produção brasileira na perspectiva dessa visão maior, FILME & CULTURA espera somar esforços no sentido de contribuir substancialmente para o pensamento e a ação brasileiros no setor (1966, p. 10).

¹ Lina Távora é servidora do Ministério da Cultura e Coordenadora Geral de Novas Mídias da Secretaria do Audiovisual. Jornalista, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Comunicação (Imagem e Som), pela Universidade de Brasília (UnB), e editora da revista Filme Cultura, edições 62 e 63.



Na primeira fase foram publicadas 48 edições da Filme Cultura, além de duas revistas especiais feitas para os festivais de Cannes e Berlim. Após algumas interrupções temporárias, em 1988, a revista teve sua atividade suspensa e deixou uma lacuna no segmento das publicações especializadas por quase 20 anos. Em 2007, foi lançada uma edição especial comemorativa dos 70 anos do INCE e dos 22 anos de existência do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) - edição 49 da revista. A publicação foi retomada por um esforço desta unidade técnica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Esta iniciativa deu origem ao relançamento da revista. “Resgatar um pouco dessa história por meio de uma revista-catálogo que homenageia a histórica Revista Filme Cultura é fazer cinema no papel e reafirmar o papel do cinema independente, na construção de uma sociedade mais reflexiva e crítica” (ARARIPE JR., 2007.p. 7).

Em 2010, a revista voltou a circular com a edição nº 50, e foi publicada até a edição 61, no final de 2013. Neste período, também foi lançado um site com todo o conteúdo da revista pesquisável. Foram republicados, ainda, em versão fac-símile, os 48 números antigos em cinco livros de capa dura.

Em 2017, a revista foi retomada, apostando em um novo modelo, que fosse mais sustentável e que desse a possibilidade de ampliar as vozes da publicação. Assim, ocorreram algumas mudanças:

- a) a realização de um edital de chamada para textos, nos moldes de “*call for papers*” das revistas acadêmicas, abrindo espaço para quem quiser participar, ampliando as possíveis vozes e democratizando o acesso ao ambiente da pesquisa cinematográfica brasileira;
- b) o aprofundamento da segmentação por temática a cada edição, o que traz um panorama mais complexo de setores, públicos e interesses relacionados ao audiovisual nacional;
- c) a redução dos exemplares impressos para diminuição de custos; e
- d) a valorização do portal com todo o acervo da revista, para gerar a maior quantidade de acessos possíveis e estar disponível para quem quiser pesquisar, baixar ou visualizar todas as edições.

Permaneceu, porém, a preocupação de manter a linha editorial da revista, que mistura jornalismo cultural com uma reflexão mais aprofundada, próxima do tom acadêmico.



Com tudo isso, o desejo é que a revista seja compreendida como uma política pública de Estado para o Cinema Brasileiro e que consiga ser sustentável, periódica, acessível e perene.

CADERNOS DE CINEMA

A história do cinema é acompanhada por sua pesquisa e reflexão. Os movimentos, ciclos e grandes realizadores são nomeados e consagrados pela crítica cinematográfica. É pela crítica que essa história é contada, geralmente, a posteriori. Certas críticas podem até mudar rumos da sétima arte. Ela é também diversa, tendo nas revistas impressas um de seus meios mais importantes, mas que também passa por colunas e cadernos nos jornais diários – ou suplementos semanais – e adapta-se aos novos tempos em publicações digitais.

Dentro do segmento das revistas de cinema, a francesa *Cahiers du Cinéma* é uma das publicações mais conhecidas até hoje. No Brasil, temos importantes exemplos como *Palcos e Telas*, *Selecta*, *Cinearte*, *O Fan*, *Clima*, *Revista de Cinema*, *Cinemais*, *Caderno de Cinema* e a *Filme Cultura*. Mesmo sem ter mantido frequência constante, esta última publicação é, até hoje, umas das mais importantes referências do pensamento cinematográfico no Brasil.

A produção audiovisual nacional tem apresentado crescimento, em parte em função da Lei nº 12.485/2011, que determina cotas de conteúdo nacional e independente nas TVs pagas – além de impactar no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que passa a receber contribuição, também, das empresas de telecomunicações. Os lançamentos de longas-metragens em salas de cinema também têm aumentado (ANCINE, 2017).

Filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição

2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
84	74	100	83	129	114	132	142

Apesar do crescimento da produção audiovisual no Brasil, o cinema nacional ainda tem uma grande lacuna na questão da comunicação e do pensamento crítico da cultura cinematográfica nacional. Assim, a revista *Filme Cultura* é retomada com a perspectiva de fortalecer a cultura do cinema nacional.

A cultura do cinema é um universo sempre em expansão que abrange desde as mundanidades de uma *première* até as mais sofisticadas teorias sobre o que é projetado na tela, passando pelos casos sexuais dos atores, pelas vaidades e disputas políticas



por mais mercados. A cultura do cinema se infiltra por toda parte, da memória mais íntima à roupa que se veste; a cultura fílmica, uns poucos campos apenas: o da universidade, o dos livros, um ou outro mais. São diferenças nada pequenas, no entanto nem sempre percebidas. Cinema, arte deste século, faz de paixões públicas e envolve a vida cotidiana em todos os seus aspectos, enquanto as outras artes, umas mais (como a literatura) outras um pouco menos (como as artes plásticas) perante o cinema não passam de segredos quase privados. O cinema, como a arquitetura, é um fenômeno de exposição pública, nesse aspecto e sob certos ângulos, pela televisão (e caberia falar também numa cultura da televisão, de traços análogos aos da cultura do cinema) (COELHO, 2004,p. 110).

A NOVA FILME CULTURA

A nova forma de funcionamento da Filme Cultura inicia-se com o lançamento de um edital para o recebimento de textos para cada edição da publicação, a partir de uma temática pré-definida. Com isso, pretende-se ampliar o envolvimento da revista com o seu público e trazer o pensamento de pesquisadores e críticos de todo o Brasil. Com esse modo de funcionamento, a Secretaria do Audiovisual coloca a revista Filme Cultura não apenas como um meio de difusão do pensamento crítico cinematográfico nacional, mas também como elemento de encontro e de visibilidade de uma nova geração de críticos e pesquisadores.

As edições mantêm a linha editorial e o projeto gráfico do último período da revista (dos números 50 ao 61) como referência. Neste último período, a publicação seguiu um tema-referência para a escrita dos artigos e colunas, o que continuará nesta nova Filme Cultura - de forma ainda mais profunda, com, de fato, todas as seções voltadas ao tema central.

Sobre as temáticas abordadas nas publicações da revista Filme Cultura, segue a lista completa das temáticas apontadas nas capas das revistas:

Edição	Título
	The brazilian cinema 1987; a Chronicle of brazilian reality on the screen; Embrafilme presents a selection of feature films
	Le Brésil au festival: Nelson Pereira dos Santos; Arnaldo Jabôr, Anselmo Duarte; Ruy Guerra ET Roberto Santos
1	Filme & Cultura 1
2	O projeto do INC; A crítica e o cinema novo; Neo-realismo; Wyler; Educação para o cinema; O expressionismo; Cinema japonês



3	A obra de Humberto Mauro; Compreensão da cor; Dupla personalidade; Falstaí; Cinemas de arte; La guerre Estfinie; Pasolini
4	Prêmios INC; Capitais para produção Western Essencial; Cinema novo dos anos 20; Cinema da objetividade
5	INC: Hora primeira; Person: artigo e entrevista; O filme de gangsters; Ator e personagem
6	Cinema brasileiro em novo ritmo; Antonioni completo; O musical no Brasil; Lima Barreto; Domingos de Oliveira
7	Enciclopédia, letra “A”; Dossiê Hitchcock; As vinte maiores obras do cinema; Rubem Biáfora; Mapa do cinema brasileiro
8	Número especial/Cinema brasileiro: Cineastas em depoimento Adhemar Gonzaga; Enciclopédia: diretores; Os filmes mais importantes
9	Kurosawa, Christensen, Kramer; Prêmios INC, mal Del plata; “Panorama do cinema brasileiro”; Ficção científica; Enciclopédia: Diretores
10	De Sica; Ozualdo R. Candeias; Erotismo & cinema brasileiro; Jacques Tati; Enciclopédia: Diretores
11	Tambellini; 2001: Odisséia da Técnica; Ingresso padronizado; Jace Valadão; Dossiê Carl Dreyer
12	II FIF; Jonas: a compadecida; Elmer Bernstein; Jacques Demy, Agnes Varda; Walter Hugo Khouri
13	Dossiê Fellini; Quem desenha os títulos?; King Kong, Heinlein; Ruy Santos; Enciclopédia: Diretores
14	Stevens: Exclusivo; Dossiê Anselmo Duarte; Artigos de Van Jafa, Andonias Filho, Ely Azeredo, B.J.Duarte, Ida Laura
15	Dossiê Roberto Farias; Um cinema apátrida; Curta-metragem em questão; José Lewgoy
16	Dossiê Nelson Pereira dos Santos; 1970 uma odisseia no sertão; Notas para um cinema underground; Os dois Sérgio Ricardo
17	Dossiê: a cor no cinema brasileiro; entrevista com Arnaldo Jabôr; Maurice Capovilla e Miguel Borges; O filme de cangaço – Grande prêmio INC
18	Obrigatoriedade: a lei em questão; Situação do desenho animado; Tudo sobre o festival de curtos; O cinema, a crise e o futuro
19	Exclusivo: Jean Rouch e o cinema africano; O policial brasileiro; Entrevistas com Zelito Viana e Roberto Santos; Coruja de ouro Ano-II
20	Obra literária/roteiro/filme
21	Prêmios INC; Enciclopédia: diretores brasileiros
22	I Congresso cinema “livre”
23	Cinema e TV; Coimbra/Medina; Elia Kazan
24	Prêmios INC; Dossiê Luiz de Barros; Nelson Rodrigues



25	Dossiê John Ford; 4 décadas de Otelo; Novos filmes brasileiros
26	Zelito Viana; Pedro Lima; Novos filmes brasileiros
27	Adriana/Domingos; Cobbett/Salva/Sternheim; Borges/Christensen
28	Imagem: Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos
29	Perspectivas do cinema brasileiro
30	Imagem: Tudo bem, de Arnaldo Jabor
31	Imagem: O caçador de esmeraldas, de Oswaldo de Oliveira
32	Imagem: Iaô, de Geraldo Sarno
33	Imagem: Raoni, de Jean-Pierre Dutilleux, Luiz Carlos Saldanha
34	Andrea Tonacci, David Neves, Luiz Rozemberg e Teresa Trautman discutem as formas impossíveis de fazer cinema
35/36	Paulo Emílio; Nelson Rodrigues; Nacionalismo; Psicanálise; Censura; Nordeste
37	Som e cinema
38/39	Fotografia de cinema no Brasil hoje
40	O negro no cinema brasileiro
41/42	Cinema & TV; Chanchada e paródia; Curta-metragem
43	A palavra antes da imagem: o roteiro cinematográfico; Inocência e os olhos da literatura; Quilombo: um cenógrafo descobre o Brasil em Xerém
44	História e memória – a ficção e o documentário: Memórias do cárcere, O baiano fantasma, Imagens do inconsciente, Nunca fomos tão felizes, O príncipe do fogo, Quilombo, Jango.
45	Debate: o papel da crítica e a função dos críticos
46	Os operários e a fábrica de Lumière
47	Cinemas
48	Diretores estreantes
49	Edição especial comemorativa 70 anos do INCE 2007
50	Cinema brasileiro agora
51	Personagem; Personagens
52	Arrasa – Quarteirão; os filmes brasileiros que todo mundo viu
53	Febre de cinema
54	Vanguarda – Inovação
55	Gustavo Dahl; o cinema brasileiro e ele
56	Cinema e teatro; cenas de uma relação
57	Sangue latino
58	O som nosso de cada filme



59	Pesquisa
60	Aonde vamos com tanta animação?
61	O cinema de gênero vive
62	Infância – Cinema – Futuro
63	Mulheres, câmeras e telas

Na edição 62, a temática acompanhou o sentimento de “novo começo”, e foi centrada no pensamento do cinema como uma ponte entre a infância e o futuro: INFÂNCIA - CINEMA - FUTURO. A edição 63 coloca a questão da disparidade de gênero nas obras audiovisuais em pauta, com a temática “Mulheres, Câmeras e Telas”.

A Secretaria do Audiovisual assume o planejamento, projeto editorial e a gestão da revista, juntamente com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e a Cinemateca Brasileira. Após o envio dos textos, por meio do edital, a Comissão Editorial, seleciona os artigos e os textos para as seções, com a possibilidade de edição. A revista também poderá receber textos de articulistas convidados a cada edição, de acordo com a temática definida, de forma colaborativa e não onerosa.

SEÇÕES

Foram realizadas poucas adaptações em relação às seções presentes na última fase da publicação, seguindo os seguintes segmentos:

- a) **Capa:** imagem que simbolize o principal recorte temático da edição. Na capa, é apresentado o tema/título de cada edição (exemplos: *Cinema - Infância - Futuro* - edição 62; e *Mulheres, Câmeras e Telas* - edição 63);
- b) **Segunda Capa:** apresenta um cartaz de cinema brasileiro, de um filme recente, que tenha relação com o tema da edição.
- c) **Terceira Capa:** apresenta um cartaz de cinema brasileiro, de um filme histórico, que tenha relação com o tema da edição.
- d) **Quarta Capa:** imagem de continuação da capa, apresenta também as logomarcas dos realizadores da revista e o endereço eletrônico do portal e acesso da revista online;



- e) **Editorial:** artigo escrito pela Editora da revista, apresentando o conteúdo de cada edição em uma visão geral, descreve ainda a escolha do tema da publicação e sua importância;
- f) **Cinematoteca de Textos:** republicação de artigos de referência do cinema nacional, em versão fac-símile;
- g) **Cinemabilia:** apresentação de documento histórico do cinema brasileiro;
- h) **Programadora Brasil:** traz uma análise do programa Programadora Brasil em relação ao tema da publicação;
- i) **Informe CTAv:** uma página que traga a relação da unidade com a temática;
- j) **Informe Cinematoteca Brasileira:** uma página que traga a relação da unidade com a temática;
- k) **Observatório da Política Audiovisual (OPA):** a seção traz dados de políticas públicas relacionados ao tema da edição da revista;
- l) **Peneira Digital:** apresentação de sites, aplicativos, canais – e outras plataformas – relevantes sobre o tema abordado na revista;
- m) **E agora?:** entrevista curta com personalidade do cinema e do audiovisual relacionada ao tema da edição;
- n) **Atualizando:** seção que fala sobre novas tecnologias e cinema;
- o) **Um filme:** crítica cinematográfica de um longa-metragem brasileiro. O filme deve ter relação com a temática da revista;
- p) **Lá e cá:** a seção relaciona o cinema nacional com o internacional, podendo abordar diversos aspectos da cultura audiovisual - filmes, críticas, pesquisas, livros etc.
- q) **Outro Olhar:** a seção pretende abordar diversos aspectos da relação entre o cinema e as demais áreas;
- r) **Perfil:** uma pesquisa e descrição sobre uma personalidade histórica do cinema nacional. A partir do número 62, passa a ser escrita pela própria personalidade, trazendo um tom íntimo à construção do segmento;
- s) **Curta:** fala sobre o universo do curta-metragem brasileiro – os filmes, circuitos de exibição etc.;



- t) **Livros:** críticas literárias de livros sobre audiovisual;
- u) **Entrevistas:** perguntas e respostas com personalidade do cinema e do audiovisual relacionadas ao tema da edição;
- v) **Artigos:** os artigos devem abordar de forma mais profunda e inovadora a temática da edição de cada revista. Os artigos deverão ser escritos por pesquisadores, acadêmicos, especialistas e críticos.

As seções de A a M passaram a ser escrita e/ou gerenciada pela Comissão Editorial. As outras seções (N-V) são necessariamente abertas para o edital de chamada pública de artigos. Caso alguma seção não seja contemplada na seleção pública, a Comissão Editorial realiza ou convida algum articulista para escrever o texto faltante.

CHAMADA PÚBLICA

Seguindo o modelo das revistas científicas, a nova Filme Cultura abre um edital – *call for papers* – para seus textos, a cada edição, com a apresentação prévia da temática a ser abordada. Durante o período de inscrições, os especialistas, pesquisadores, acadêmicos, críticos e interessados, enviam seus textos, que devem ser inéditos.

Todos os textos recebidos serão avaliados conforme pertinência da temática, clareza, coerência, inovação da abordagem, objetividade, apresentação de dados e linha de escopo da revista Filme Cultura. A avaliação será realizada pela Comissão Editorial. O envio dos textos concede à Comissão Editorial a possibilidade de fazer revisão e pequenas edições, caso seja necessário, para o processo de editoração da revista.

DIFUSÃO

O conceito de difusão vai além da distribuição da revista impressa. É também divulgação e comunicação da publicação e de seu conteúdo – o cinema e audiovisual brasileiro. A distribuição da revista é feita de forma gratuita.

Com o retorno e a manutenção do site, a revista Filme Cultura poderá ter um alcance muito maior e servir de base de pesquisa para estudos na área audiovisual em todo o Brasil. O portal foi recriado a partir da solução tecnológica Tainacan, que tem



como base o WordPress. Isso foi realizado por meio de uma parceria do Ministério da Cultura com a Universidade Federal de Goiás (UFG). Em 2017, foram catalogadas as 64 edições (62 edições e as duas especiais), em coleção única.

O novo portal - <http://revista.cultura.gov.br/> - foi oficialmente apresentado ao público no dia 1º de julho de 2017, no Encontro Nacional de Cinema Infantil promovido pela Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis.

De acordo com o Relatório Parcial – Formação de coleções digitais do Acervo Filme Cultura (2017), que tem como responsável o professor Dalton Martins, para o projeto do portal da revista Filme Cultura optou-se pelo uso da instalação básica do Tainacan, utilizando o máximo da configuração padrão, com destaque para a criação de novos itens de metadados. Além desta configuração básica, o menu “Metadados e Filtros” foi atualizado, com a criação novos campos, dos quais cita-se: comissão editorial, articulistas (convidados e da chamada pública), equipe de gestão do governo federal etc.

De acordo com a equipe de gerenciamento do projeto Tainacan da revista Filme Cultura, de 01/07/2017 até 16/02/2018, 2042 usuários diferentes acessaram o site, sendo:

- a) 786 usuários acessaram o site diretamente, ou seja, digitaram no navegador o endereço da revista;
- b) 697 usuários vieram de mídias sociais;
- c) 580 usuários vieram redirecionados de outros sites, por exemplo, do MinC, da UFG etc;
- d) 57 usuários vieram de buscas no Google;
- e) 8000 exibições de páginas foram realizadas por esses 2000 usuários no mesmo período.

Em relação às novas edições, foram 875 acessos à página da edição 63 e 257 acessos ao número 62.

CONCLUSÃO

O objetivo deste projeto de retomada é que a revista volte a ser – e se fortaleça como – um elemento de promoção e valorização do cinema nacional, por meio do conhecimento, pertencimento, formação de públicos e de multiplicadores do cinema brasileiro. É entender a revista como política pública da cultura do cinema e do audiovisual, com:



1) a criação de um espaço de divulgação, reflexão e debate sobre cinema e audiovisual brasileiro; 2) o aprofundamento de temáticas específicas do audiovisual nacional; 3) a interatividade de especialistas e pesquisadores do audiovisual nacional com os cidadãos brasileiros; 4) a compilação da história, movimentos, ciclos e realizadores do audiovisual nacional; 5) a formação de novos pesquisadores do audiovisual nacional; 6) a ampliação de vozes e pensamentos do audiovisual nacional; 7) a constituição de um espaço de comunicação do audiovisual nacional; e 8) a aproximação do público com o cinema nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2016.pdf. Acessado dia 17 de fevereiro de 2018.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: Cultura e Imaginário. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2004.

FILME CULTURA. Edição 1. 1966. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-1/> Acessado dia 17 de fevereiro de 2018.

FILME CULTURA. Edição 49. 2007. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-49/> Acessado dia 17 de fevereiro de 2018.

MARTINS, Dalton Lopes. Relatório Parcial – Formação de coleções digitais do Acervo Filme Cultura. 2017.



OS SONS DA NAÇÃO E PARA A NAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE DISCOS E DISCOTECA NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XX.

Denise da Silva de Oliveira¹

RESUMO: Esse trabalho tem como objetivo traçar algumas considerações sobre a trajetória da Discoteca Pública do Distrito Federal – que funcionou entre 1941 e cerca de 1980 –, enquanto parte das políticas culturais empreendidas pelos diversos governos do Rio de Janeiro ao longo do século XX, enfatizando duas de suas principais funções: servir como “museu” do nosso “patrimônio sonoro” (sons da nação) e “educar” os ouvidos da população carioca através de audições de discos de música erudita (sons para a nação). Para isso, lançaremos mão de enfoques teóricos engendrados das discussões sobre os estudos dos sons, da cultura sonora e da paisagem sonora, buscando, assim, entender esse empreendimento cultural e seus agentes produtores e consumidores em seu contexto histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Discoteca pública, Paisagem Sonora, Cultura Sonora, História do Rio de Janeiro.

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A PAISAGEM SONORA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: AS DISCOTECAS PÚBLICAS

For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible
(Jacques Attali)

O século XX foi marcado por muitas “revoluções” de cunho político e cultural/tecnológico. Conseguimos nos lembrar da Revolução Russa e do advento do cinema como principal meio de entretenimento das massas que emergiam nos grandes centros urbanos, por exemplo. Da Revolução Bolchevique, originaram-se diversos documentos escritos, audiovisuais e iconográficos; e quanto ao cinema, temos como legados filmes mudos e falados das mais diversas naturezas, sem contar os chamados

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS-UFRJ) e bolsista CNPq. E-mail: denise_oliveira14@yahoo.com.br.



“clássicos” de diversos países. No entanto, uma outra revolução ficou um tanto perdida no tempo, muito em função de nossa cultura que prioriza o visual (escrita e imagens): a da cultura sonora. Para o nosso trabalho, é importante recordar, desde o início, que estamos tratando de um período em que o som – por si só, “separado” do visual, digamos – passou a ser “conservado” e escutado a partir de aparelhos mecânicos (e depois elétricos). Não obstante tendermos a naturalizar todo esse processo que culminou na forma que ouvimos música e outros sons reproduzíveis hoje (discos, fitas cassetes, CDs, iPods, Spotify etc.), ele existiu. Por mais óbvio que pareça a afirmação, isto significa que ouvir som gravado já foi uma experiência nova para as sociedades cujos sons estavam atrelados aos seus próprios tempo e espaço antes de poderem ser “conservados”, vendidos (ou disponibilizados) e consumidos.

Dessa forma, devemos lembrar, antes de tudo, que esse “som moderno” é invariavelmente descontextualizado: ele pode ser ouvido fora do ambiente em que foi produzido, fora da época em que existiu enquanto fenômeno acústico “original”. Além disso, como nos lembra Emily Thompson (2012, p. 119), esse novo tipo de som possui três características: é eficiente, pois possui comportamentos que criam condições para o alcance dos objetivos de quem o manipula; é um produto (mercadologicamente falando); e possibilita o controle humano sobre seu ambiente. Em outras palavras, o “som moderno” está atrelado ao próprio sentido de modernidade, ao processo o qual ela se desenvolveu. Desse modo, como essa mesma autora aponta, explorar a paisagem sonora² [*soundscape*] de um determinado contexto histórico – visando compreender a sociedade e a cultura que a produziu e, acrescentamos, *consumiu* – pode auxiliar o historiador a apreender, por exemplo, processos de modernização por meio das formas de escutar no passado.

Com esses pontos em mente, podemos recorrer à documentação com o objetivo de traçar algumas das primeiras percepções que os coetâneos da “revolução sonora” tiveram sobre esse fenômeno assim que ele aportou no Brasil. Em nosso texto, deter-nos-emos no *uso político* dos sons, por isso, esse será o aspecto que enfocaremos em nossa análise. Nossos dois primeiros documentos, na verdade, duas notas de jornal – tipo de fonte que privilegiaremos em nosso trabalho –, podem nos dar uma pequena dimensão desse caráter político que o som reproduzível poderia vir a ter. Segundo o primeiro texto,

2 Paisagem sonora [*soundscape*] é um conceito que foi criado pelo compositor e pesquisador R. Murray Schafer e busca dar conta do ambiente sonoro que circunda (ou circundou) as sociedades: seus sons e ruídos, além das formas de percebê-los, utilizá-los e significá-los. O autor apresenta em sua obra um objetivo claro e concreto para suas pesquisas sobre paisagens sonoras: entender como os sons são usados, politicamente permitidos ou proibidos etc. com o intuito de, percebendo criticamente os sons que nos cercam (ou cercou nossos antepassados), atuarmos no sentido de participarmos, de forma democrática e enquanto cidadãos, de sua organização no espaço social. Cf. SCHAFER, 2011.



Hoje em dia [1928] já é possível a gente falar que gosta de phonographos e discos sem que os professores de música se riam. Não é mais possível que elles debiquem uma producção musical que pela perfeição, sem abrir concorrência com os concertos e com a musica individual, é manifestação perfeitamente legitima e agradável.

Certas victrolasortophonicas e certos discos Victor de gravação electrica já conseguem uma verdade tal que vale a pena a gente escutar arte assim da melhor. Principalmente nesta terra em que a manifestação artistica, boa mesmo, só aparece quando em quando. Nada mais legitimo do que a gente se deliciar escutando por exemplo a interessante transcripção para orchestra da Tocata e fuga em Ré Menor, de Bach, executada pela orchestra de Philadelphia ou as interpretações prodigiosamente interessantes de Cortot em Liszt ou Chopin. Cortot só faz tournées de concerto na chamada “America”. Para o Brasil jamais virá. Só mesmo em discos, e de uma exactidão magnifica, podemos gozal-o.

Outro dia dei uma nota sobre phonographos e a nova Discoteca italiana. Isso produziu um convite de audição que a Casa Christoffle me fez e acceitei gozado. Hontem passei lá mais de hora escutando uma série verdadeiramente optima de discos e victrolas (*Diário Nacional*, 11 mar. 1928, p. 2).

Em primeiro lugar, podemos perceber uma tentativa de legitimação da música gravada em comparação com a música “original” – tocada e escutada de forma simultânea. Segundo o autor do texto, ouvir música gravada não seria mais motivo para o riso de autoridades no tema (no caso, os professores) devido à fidedignidade em relação à “arte original”. Sem dúvida, se escutássemos a mesma gravação à qual o autor se refere não utilizaríamos o termo “fidedigna” para descreve-la – já que nossos ouvidos estão acostumados ao “limpo” formato digital. Mas essa era a percepção auditiva do autor, que, ademais, apontava outro motivo para enchermos nossa paisagem sonora de material gravado de qualidade: a condição periférica do Brasil em relação ao mercado da música erudita. Os grandes maestros europeus – ele cita o pianista e maestro suíço Alfred Denis Cortot –, afastados geograficamente, não viriam ao Brasil. Então, caberia ao público brasileiro ou carioca chegar até eles através dos discos e vitrolas – fora de seu tempo e espaço. Ao final, ele ainda chama a atenção para a discoteca italiana que havia sido inaugurada no ano anterior, segundo aponta o nosso segundo documento, de agosto de 1927:

O estabelecimento de uma ‘Discoteca do Estado’ decretado na Itália em um recente Conselho de Ministros tem uma importância que não pode ser evitada por aqueles que consideram que o gramofone se tornou um precioso meio de registro ou propaganda.



Por exemplo, o patrimônio de ouro das canções populares de nossas regiões pode ser perdido, extraviado e destruído; e o gramofone parece-nos um instrumento extremamente precioso, pois nos assegura a *preservação desse patrimônio*, com indubitavelmente maiores garantias de coleta de nossas melodias populares do que se confiarmos na indústria privada, que, mesmo com exceções, é natural que busque lucro imediato e fácil.

E a indústria privada, quando o propósito do lucro coincidiu com a finalidade artística superior, deu um exemplo do que pode ser obtido, por exemplo, no campo educacional, com a reprodução das interpretações das artes de canto.

[...]

Os desenvolvimentos deste material por meio demonstrativo e de propaganda, podendo passar a reproduzir as palavras dos nossos principais oradores e nossos atores dramáticos para a difusão de nosso patrimônio musical, são vastos. Então, você pode dizer que o ‘Discoteca do Estado’ responde mais do que a uma utilidade, é uma necessidade real (*L’imparziale*, 3 ago. 1927, p. 1, grifo nosso).

Através dessa pequena nota de jornal, tomamos conhecimento da discoteca pública inaugurada pelo primeiro ministro Benito Mussolini, que tinha o intuito de preservar os sons da nação italiana, não só no que concerne à música como também a outros sons que caracterizariam aquela sociedade. Outras duas características desse empreendimento – importantes para entendermos a própria discoteca carioca, que, mais tarde, foi engendrada muito em função dessa “imaginação museologizante” dos sons – precisam ser ainda apontadas: o papel pedagógico das músicas *politicamente autorizadas* e o contraponto que essas discotecas podiam fazer à nascente indústria cultural, que estaria apenas em busca de lucros.

Nesse contexto, a euforia pela novidade das discotecas públicas nos jornais cariocas pode ser percebida pelas palavras que se seguem, retiradas de uma nota de jornal de 1929, agora sobre um “museu dos sons” alemão:

O professor Wilhelm Doegen concebeu a formação de um museu extraordinário. É o museu dos sons. Perguntarão: será possível?! E como deter o som, para conservá-lo em ar de museu? Naturalmente o sabio professor se vale do som conservado em discos. O museu dos sons do dr. Doegen é constituído de mais de dez mil discos de gramophones, em que se registra a maior parte das línguas e dos dialectos de que se servem as raças humanas. Também, na constituição deste museu, muito se preocupou o dr. Doegen em registrar a voz, a entonação e o *accento* das personagens mais illustres ou evidencia social qualquer, mesmo os grandes criminosos. Seus discos são em aço, accusando uma



durabilidade a toda prova. Dahi, a theoria que o professor Doegen estabeleceu sobre a *physiologia*, a *psychologia* e a *photographia dos sons* (*Jornal do Commercio*, 2 fev. 1929, p. 9, grifo nosso).

A “fotografia dos sons”, nesse contexto, serviria para a criação do que Benedict Anderson chamou de comunidade imaginada. A imaginação museologizante (para usar novamente o termo desse autor) do sons tinha como objetivo conservar o patrimônio sonoro das nações, ou seja, selecionar dentre várias organizações sonoras presentes na *soundscape* aquelas que mais se aproximassem de um ideal de nação – aquelas através das quais seria possível a criação de uma imaginação nacional por parte dos indivíduos, que, por se identificarem culturalmente, se sentiriam parte de um todo, de uma comunidade (ANDERSON, 2008). Ora, os sons reproduzíveis, conservados, tal como escutados no início dessa era da esquizofonia³, poderiam ser objetos desses desejos políticos de caráter “nacionalizante”. Como Emily Thompson (2012, p. 118), novamente, aponta, a palavra de ordem era “controlar o comportamento do som no espaço”. Assim, os sons que não se tornassem objetos de escrutínio científico, ou sofreriam consequências não intencionais de uma sociedade cada vez mais mecanizada ou se tornaria “*commodity* consumida por um público acusticamente voraz”.

Desse modo, se o discurso desses excertos e a própria existência das discotecas públicas (além da euforia que elas causaram) parecem algo distante para nós, é porque estamos em um universo sonoro diferente, já familiarizados com os sons gravados e reproduzíveis. Os significados de tudo isso para quem viveu esse período, assim como as sensações, não são evidentes para nós – por isso, talvez, percebo tão frequentemente algum tipo de estranhamento quando menciono as discotecas públicas. Em uma sociedade cada vez mais visual – e desde pelo menos o surgimento da modernidade, mais atrelada à “racionalidade” da cultura escrita/visual –, as formas de ouvir o mundo – ligadas à “sensação”, amiúde considerada primitiva, logo, inferior à “racionalidade” –, ao serem deixadas de lado em sua historicidade, causam estranhamentos em situações extremas como essas, isto é, quando estamos lidando com um empreendimento público cuja base de realização se calcava apenas nas formas organizadas dos sons. Logo, como trata-las, como entende-las? O pesquisador de estudo dos sons [*soundstudies*] Jonathan Sterne (2012, p. 3) afirma que “pensar sonoramente” uma determinada sociedade é pensar conjunturalmente sobre sons e cultura, isto é, atentar para esses fenômenos acústicos e tudo o que os cerca: seu contexto, as maneiras de escutar e não escutar, as práticas e as

3 Termo de Murray Schafer que se refere “ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica”. Associado ao termo esquizofrenia, o autor o utiliza em um tom crítico, enfatizando que se trata de uma era em que se impera uma “paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna” (SCHAFFER, 2011, p. 135).



pessoas e instituições associadas a eles. E é isso que tentaremos fazer em nosso trabalho sobre a discoteca pública que existiu no Rio de Janeiro entre 1941 e aproximadamente 1980.

DISCOTECA PÚBLICA DO RIO: MÚSICA ERUDITA E “NOSSO” PATRIMÔNIO SONORO

“[...] o disco, como o livro e o filme, é um agente de difusão cultural e, daí, dever ser utilizado na educação do povo”
(Secretário da educação e cultura do Distrito Federal, coronel Pio Borges, em 1941)

Desde o início do século XX, o novo governo republicano brasileiro se deparou com uma sociedade cada vez mais complexa – social, cultural e economicamente falando. Por isso, a partir de 1930, as novas elites que se instalaram no poder, não obstante as grandes diferenças que as separavam (de cunho ideológico, principalmente), perceberam conjuntamente a necessidade premente de se organizar a sociedade em todas as esferas, dentre as quais se incluía a área cultural. Em âmbito nacional, criou-se o Ministério da Educação e Saúde, enquanto os governos locais se dedicavam à montagem de suas secretarias de cultura, agregando diversos intelectuais importantes (ou nem tanto) em seu corpo, todos imbuídos de ideias “modernizantes” – como foi o caso de Mário de Andrade no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 68). Assim, como Lia Calabre enfatiza em seu trabalho, é nessa década de transformações políticas, econômicas, urbanas, sociais, administrativas etc. que surgem as políticas públicas voltadas para a cultura no Brasil, estas sendo entendidas como uma articulação mais sistemática de “ações isoladas, aplicadas há muito tempo aos distintos setores culturais” (CALABRE, 2009, p. 10). Assim, entre os anos 1930 e 1940, no Brasil, houve o que poderíamos chamar de “politização da cultura” (RUBIM, 2011, p. 60).

É nessa conjuntura que surge a discoteca pública carioca. Criada em 1941, teve como seu idealizador e primeiro diretor Francisco Gomes Maciel Pinheiro, professor que vinha galgando várias posições em órgãos da prefeitura desde os anos 1930 graças à sua relação próxima com o famoso médico e antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Maciel creditava sua trajetória em instituições públicas e particulares, aliás, a Roquette, que teria lhe fornecido os “ensinamentos administrativos eminentemente práticos e executivos” necessários para suas funções (GILIOLI, 2008, p. 273). Desse modo, é importante lembrarmos que, Francisco Maciel, enquanto “discípulo” de Roquette-Pinto, administrou as repartições e instituições culturais às quais teve responsabilidade sob a égide do pensamento roquetteano, isto é, segundo à máxima muito afeita àquele período “dar ao povo o que ele precisa, não o que ele quer”.



Voltando à Discoteca Pública do Distrito Federal, esse empreendimento cultural foi inaugurado – durante o governo municipal de Henrique Dodsworth e a atuação do coronel Pio Borges na Secretaria Geral de Educação e Cultura – na tarde do dia 21 de agosto de 1941, no 12º andar do Edifício Andorinha, onde funcionariam seus serviços. Duas principais ideias passaram a nortear seus objetivos. A primeira era a necessidade de se “educar” o carioca orientando sua forma de escuta: músicas populares eram preteridas em detrimento das músicas eruditas – samba, por exemplo, era proibido, como afirma uma matéria do dia 11 de janeiro de 1942 do jornal *Diário de Notícias*. Assim, a população era convidada diariamente, através dos jornais da cidade, a ouvir os discos do acervo da discoteca, em audições individuais (quando cada ouvinte podia se sentar na mesa e escutar os discos escolhidos em fones de ouvido) ou coletivas (organizadas pela própria discoteca ou a pedido de um grupo de “consulentes”).



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Jornal *Gazeta de Notícias*. Na primeira fotografia, audições individuais e na segunda, um exemplo de uma audição coletiva.

Enquanto eram “ensinados” através da escuta e palestras-aulas que a seguiam, os usuários-ouvintes da discoteca (em sua maior parte provenientes de classe média, além de, mais especificamente, estudantes de forma geral) tinham contato com nomes da “cultura legítima” como Beethoven, Chopin, Liszt, Bach, entre outros. Desse modo,



a realidade ainda não estava tão distante daquela apontada pelo jornal *Diário Nacional* acima destacado: o brasileiro não teria contato com a “boa música” se não fosse através dos novos meios de reprodução sonora. E mesmo essas “músicas em conserva” eram muito caras, inclusive para a classe média que então se formava no espaço urbano da cidade. Por isso, o papel da Discoteca Pública do Distrito Federal merecia destaque devido aos seus esforços de “vulgarizar” a música erudita, não só através da *escuta* desses tipos de músicas, como também a partir de sua *pedagogização*: cursos específicos e palestras que ocorriam após as audições coletivas serviam para que aqueles que não possuíam o capital cultural suficiente para decodificar esse tipo de organização sonora, como era o caso das classes médias, pudessem compreender aquele universo sonoro que antes, na era dos “sons contextualizados”, estavam limitados à classe dominante (BOURDIEU, 2013).

Desse modo, dentro do discurso tímido que imperava nos jornais da época – graças à censura imposta pelo governo ditatorial do Estado Novo –, seriagraças à Discoteca que a população carioca não precisaria mais “recorrer, forçosamente, às casas comerciais do ramo, onde os [...] [discos] eram tocados por favor, de acordo, naturalmente, com as possibilidades aquisitivas do freguês” (*Diário de Notícias*, 24 ago. 1941, p. 13). Nesse ponto, é clara também a dicotomia que se criava entre a nascente indústria cultural, ávida por lucros e baseadas no “gosto fácil”, e o Estado, com suas discotecas públicas que 1. visariam ensinar os ouvidos das nascentes “massas” a escutar a “música de classe”; e 2. guardariam o patrimônio sonoro da nação.

Preservar os sons considerados importantes para a nação era uma nova possibilidade que se abria naquele novo regime de escuta, para usar um termo de José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado (2011, p. 160). Como afirma Attali, o poder de reproduzir som não era mais só dos deuses, como em eras passadas: escutar e memorizar eram ações que estavam ligadas à habilidade de interpretar e controlar a história, manipular a cultura de uma sociedade, canalizar sua violência e esperanças (ATTALI, 2012, p. 32). Assim, os fins políticos de “museus do som” eram parecidos com os museus comuns das antigas colônias do Sudeste Asiático, tal como descrito por Anderson: permitir a criação de uma imaginação de comunidade (nacional) de profundidade histórica duradoura que, concretamente, não existiria se não fosse esse sentimento de pertença que bens e crenças simbólicas comuns propiciam (ANDERSON, 2008, p. 246-255). Daí a opção de, na discoteca pública do Rio, se “conservar” em discos a paisagem sonora da urbanidade, colocando-a como um conjunto daqueles sons da nação que mereciam ser guardados para a posteridade, objetivo diferente da discoteca pública de São Paulo, criada por Mário de Andrade, por exemplo, que se ateu muito mais às músicas folclóricas do interior do país – o “verdadeiro” Brasil, segundo a narrativa museológica então construída. É dessa forma que, no contexto do Estado



Novo, a discoteca do Rio se desloca para São Paulo a fim de trazer para a cidade-capital os sons do Primeiro de Maio (uma das datas mais importantes para aquele regime discricionário), demonstrando as funções de repositório da memória nacional que eram atribuídas aos aparelhos culturais da cidade:

A Prefeitura do Distrito Federal mandou gravar a irradiação das comemorações do Dia do Trabalho, em S. Paulo. O Serviço de Divulgação, por determinação do Prefeito Henrique Dodsworth, executou a gravação de toda solenidade trabalhista realizada, ontem, no Estádio do Pacaembú, em São Paulo.

A gravação constituirá mais um valioso documento para *consulta dos historiadores de amanhã* e pertence, como outros de igual importância, à Discoteca Pública do Distrito Federal. Desta maneira, ao lado de outras solenidades, a Prefeitura do Distrito Federal comemorou o dia 1º de maio de 1944 (*A Manhã*, 3 maio 1944, p. 8, grifo nosso).

Vários outros sons da paisagem sonora urbana foram gravados e alguns ainda existem no acervo da Discoteca Pública do Distrito Federal que o Museu da Imagem e do Som preserva. Guardados na época em coleções intituladas “Documentos Brasileiros” e “Reportagens sonoras sobre a atualidade brasileira”, esses documentos sonoros podem, hoje, servir para tentarmos compreender as mudanças que ocorriam naquele período não só no que tangem à natureza do som e cultura da escuta (THOMPSON, 2012, p. 118), como também àquelas que dizem respeito à política cultural e à sociedade como um todo.

Ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960, a discoteca pública carioca teve pontos altos e baixos, como acontece com quase todo empreendimento cultural no Brasil. Continuou suas audições coletivas e individuais e cursos – sempre voltados para a música erudita ocidental –, mas sua função de guardião de um “patrimônio sonoro” mais abrangente foi desaparecendo. Por ora, imaginamos que isso se deva ao fato de que os sons reproduzíveis foram deixando de ser uma novidade que entusiasmava, não se vendo, assim, mais a necessidade de se gravar sonoramente o que ocorria de “importante” pela cidade com fins de preservação. As gravações com imagens eram muito mais completas se formos pensar por esse ângulo, já que gravavam som e imagem. De fato, a valorização dos sons no início do século XX, juntamente com a ideia de que seria possível “resgatar” experiências sonoras do passado (GONZÁLEZ; ROLLE, 2007, p. 45), estava se perdendo em meio à preponderância do audiovisual.

No entanto, não obstante o investimento em exibições regulares de filmes de cunho musical, o som ainda era a principal base da discoteca pública do Rio de Janeiro – mais especificamente, claro, a música. Uma grande mudança em sua diretriz,



aliás, ocorreu no ano de 1966: agora com o nome Discoteca Pública da Guanabara⁴, a discoteca carioca passou a ser dirigida pela professora e escritora Maria Alice Barroso, que tomou posse no dia 9 de maio desse ano (*Jornal do Commercio*, 8 maio 1966, p. 1, 3º caderno). Tendo ganhado alguns prêmios de literatura e escrito três romances até então, a jovem diretora começou seus trabalhos na discoteca muito animada: “Queremos dinamizar a Discoteca, atrair o público jovem, ainda arredio”, informou ao *Jornal do Brasil*, que convidava os cariocas a frequentar a discoteca da Guanabara em um tempo em que não existiam *walkmans* tampouco iPods:

De repente, aquele quarto de hora entre dois compromissos, a pouca coragem de enfrentar o ônibus na hora do rush, alguém disse que vinha e não veio. Surgiu uma lacuna em seu dia. Você é sensível e tem bom gosto, mas não sabe como preenchê-la. Por que não ouvir um pouco de música?

Discoteca Pública do Estado da Guanabara. Quase escondida, endereço trocado entre amigos do peito, fica na Av. Almirante Barroso, 81, 7º andar. Você chega, escolhe, preenche uma ficha simples, entra na cabina e pronto: lá fora ficou o mundo (*Jornal do Brasil*, 6 jun. 1966, p. 1, Caderno B).

Três anos depois, o mesmo jornal noticia, em tom animado, que a Discoteca Pública finalmente teria música popular. Na época, segundo informam, esse órgão cultural possuía três mil long plays de música erudita, contando com uma visita diária de 50 pessoas. A partir daquela data, no entanto, ele passaria a contar com mais mil discos de música popular, aproveitando, inclusive, a lei de depósito legal de discos que vinha sendo implementada desde 1966. De fato, essa mudança de diretriz na escolha da constituição musical da discoteca foi fruto da criatividade e disposição de Maria Alice em se abrir para o antes temido mercado. Percebendo a importância de se levar em conta que o público consumidor desses bens culturais buscava diversão, bem-estar e felicidade – aspectos que se universalizaram no século XX e permitiram, por sua vez, a universalização da cultura de massa, que, reciprocamente, universalizou essas mesmas necessidades (MORIN, 2011, p. 155) –, Barroso tentou proporcionar essas sensações auditivas ao público-ouvinte da discoteca pública sem deixar de lado o papel que o Estado ainda assumia de educar a população musicalmente: “[...] seria uma forma de ajudar a população a conhecer a música clássica, porque iria partir da popular até se interessar em fazer pesquisas e certamente iria atingir o popular”. Concomitantemente, ela não deixava

4 O Rio de Janeiro deixou de ser Distrito Federal em 1960, quando a capital do país foi transferida para Brasília, passando a ser chamado de Estado da Guanabara – uma espécie de híbrido entre cidade e estado. Cf. MOTTA, Marly Silva da. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-1975)*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.



de atentar para as questões que circundavam o capital cultural e econômico da classe média (camuflada na alcunha generalizante de “povo”) que frequentava a discoteca:

O povo só não se interessa pelo clássico porque não tem acesso a ele. Se as rádios tocassem um pouco mais este gênero de música, ainda assim não seria a principal motivação, porque é necessário antes uma prática de teoria musical onde todos soubessem explicar os movimentos de uma sinfonia, de um ballet e dos outros tipos de obra clássica.

[...]

Um long play de música clássica custa mais de NCr\$ 15,00 e o de música popular cerca de NCr\$ 13,00. São preços muito altos para uma população ainda sem completa formação musical. Por isto o objetivo dessa instituição é, justamente, proporcionar a oportunidade para o ouvinte se instruir (Jornal do Brasil, 20 out. 1969, p. 27).

No entanto, essa disposição foi vencida pelas frustrações de uma política cultural abandonada pelos poderes públicos. Na década seguinte, a falta de investimento e continuidade – que, na verdade, acompanhou a discoteca pública do Rio desde sua criação –, juntamente com novas mudanças no regime de escuta, fizeram com que a discoteca caminhasse para o seu sucateamento. E, finalmente, esquecimento.

GALOS, PORCOS E CABRITOS NO CAMINHO DE BEETHOVEN OU AS FRUSTRAÇÕES DE UMA POLÍTICA PÚBLICA

De acordo com Antonio Albino Canelas Rubim (2007, p. 11), as políticas culturais no Brasil podem ser resumidas através do seguinte conjunto de termos: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios. Dentre esses, no caso da discoteca pública do Rio de Janeiro, só excluiríamos o “caráter tardio”. O Brasil e, mais especificamente, a cidade do Rio de Janeiro logo se afinaram à modernidade das novas tecnologias sonoras e, já na década de 1930, as discussões sobre seu uso pelos governos, em suas diversas esferas (federal, estadual e municipal), já estavam se concretizando através de discotecas e políticas culturais que contemplavam o uso de discos como suportes do patrimônio sonoro e objetos de pedagogização da escuta musical. Ou seja, como buscamos demonstrar parcialmente no primeiro tópico deste trabalho, a organização de discotecas públicas na Europa foi um tema acompanhado pela imprensa brasileira desde a década de 1920. Desse modo, após a chamada Revolução de 1930, o Brasil já estava pronto para pôr em prática as ideias “modernizantes”, que já pipocavam no meio erudito e intelectual na década anterior, acerca do uso dos novos aparatos sonoros; isto é, não havia um atraso significativo entre o Brasil e o “mundo ocidental” nesse quesito.



Não obstante, a discoteca pública carioca foi engendrada com base no autoritarismo que venceu e impôs sua agenda através do regime do Estado Novo: lutando contra o estabelecimento da música urbana de massa patrocinada pela iniciativa privada, a Discoteca Pública do Distrito Federal disponibilizaria discos de música erudita, seguindo a filosofia do “dar ao povo o que ele precisa, não o que ele quer”. Deixando de lado, aos poucos, o objetivo inicial de ser também o “museu dos sons” da nação, a discoteca carioca, por outro lado, nunca deixou de ter como meta “educar” os ouvidos cariocas, mesmo quando – sem poder mais lutar contra a indústria cultural da música, já bem estabelecida no final dos anos 1960 – as antes evitadas músicas populares urbanas começaram a fazer parte de seu acervo.

As descontinuidades do empreendimento e a desatenção por parte da prefeitura também foram constantes na trajetória da discoteca do Rio. Desde sua inauguração, e ao longo de quarenta anos, esse empreendimento cultural sofreu com falta de espaço, incerteza quanto às suas instalações, falta de verbas públicas e rápida obsolescência de seus aparelhos, que se modernizavam de maneira muito rápida. Na década de 1970, provavelmente a última década de sua existência, a discoteca fechou diversas vezes. Em 1973, um usuário-ouvinte, Helmut Kotschy, escreve ao *Jornal do Brasil* – veículo da imprensa que acompanhou todo o processo de decadência da discoteca –, que publica sua reclamação em sua seção “Carta de leitores”:

Gostaria de usar essa seção para lavrar o meu protesto contra a Secretaria de Educação e Cultura deste Estado, pela falta de atenção que tem dado à nossa Discoteca Pública.

No princípio deste ano a discoteca foi fechada para algumas obras de reforma nas suas instalações. Em meados de agosto, o JB noticiou que a mesma seria reinaugurada em setembro, no dia 1º, se não me engano, com novo aparelhamento, cabinas, etc. Fui lá e me informaram que a notícia não procedia e que talvez fosse inaugurada somente no fim do mês.

[...]

No dia 5 para lá me dirigi novamente e tive uma conversa mais demorada com a responsável pela discoteca. Disse-me ela que a discoteca só voltaria a funcionar no dia em que recebesse uma verba para pagar um técnico que desse assistência ao aparelhamento “que era muito velho mas bom” e que já tinha insistido várias vezes pela verba, porém sem resultado.

Nessa época, Maria Alice Barroso já tinha deixado aquela direção há 3 anos – provavelmente frustrada. De fato, nunca houve uma continuidade nas diretrizes da discoteca: ao que tudo indica, com exceção dos dois diretores que citamos no trabalho, nenhum outro que ocupou esse cargo pôde se basear em uma política pensada para médio ou longo prazo. Praticamente abandonada, a “nova” Fonoteca do Estado – assim chamada



após a fusão da antiga Guanabara (cidade do Rio de Janeiro) com o Estado do Rio de Janeiro em 1975 –recebia menos de quatro ouvintes por dia em 1979. “Dona” Ruth Telles, nesse período, era a principal encarregada do funcionamento da agora fonoteca e sua mais antiga funcionária também. Falando sobre sua experiência e reclamando da falta de verba para contratação de técnicos especializados, “dona” Ruth dá o testemunho do nível de improviso que imperava na discoteca pública: “A gente aprende a mexer nos fios e ‘dá para quebrar o galho’, enquanto o técnico não vem” (*Jornal do Brasil*, 18 set. 1979, p. 4, Caderno B).

Se podemos creditar esse fracasso final também às mudanças nas formas de escuta – surgimento dos aparelhos reproduzíveis portáteis, por exemplo – e à maior acessibilidade aos discos nos anos 1970, o paradoxo surge quando atentamos para o fato de que a discoteca passou por esses problemas de investimento ao longo de toda sua história. Na década de 1950, o jornal *Última Hora* destacava, na capa de sua segunda seção, a seguinte manchete: “Galos, porcos e cabritos no caminho de Beethoven”. A matéria que se segue dá conta da situação fisicamente calamitosa que preponderava na discoteca ainda em seu auge:

Um letreiro quase ilegível, embora em alto relevo, na parede descascada, cuja última pintura deve datar de vinte anos mais ou, indica: “Laboratório Químico Farmacêutico Militar”. O aspecto do prédio é desolador. Sua situação, na rua Evaristo da Veiga, próximo aos Arcos da Lapa é a pior possível [...].

Entramos no velho casarão assobradado e confessamos o nosso mal-estar. Paredes rachadas de alto a baixo e as tábuas do fôrro quase soltas metem medo a quem entra. No entanto, a dedicação heróica de zelosas funcionárias consegue o impossível; a frequência dos amantes da boa música. A coordenadora dos serviços, sra. Nadir Leite e mais quatro companheiras lutam pela conservação do número de ouvintes, que, devido à precariedade das instalações, decresce de mês para mês (*Última Hora*, 14 jul. 1952, p. 6).

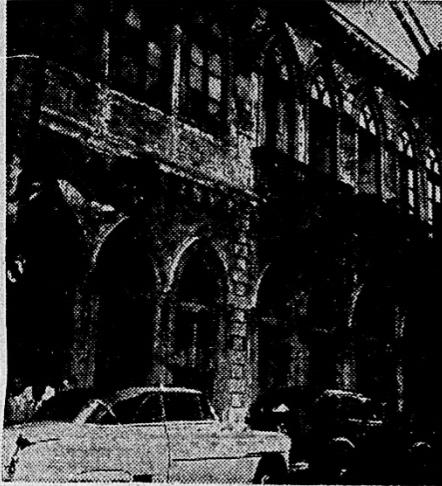


GALOS, PORCOS E CABRITOS NO CAMINHO DE BEETHOVEN

Texto de
EVANDRO REQUIÃO
Fotos de
ANTÔNIO RODRIGUES



Instalada Numa “Cabeça de Porco” a Discoteca Pública do Distrito Federal — Um Pardieiro, Caindo Aos Pedacos, Afugenta os Ouvintes da Boa Música — A Filmoteca Escolar da PDF Nas Proximidades de um Galinheiro. (Leia reportagem da 6.^a pág.)



Embora se localize num velho pardieiro da rua Evaristo da Veiga, como atesta o flagrante da esquerda, a Discoteca Pública do Distrito Federal, ainda tem uma regular frequência. Os ouvintes no entanto, lutam contra uma aparelhagem obsoleta, além dos ruídos externos, como o grunhido deste gordo suíno.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Jornal Última Hora.

Ainda, segundo a reportagem, a discoteca estava instalada em uma “cabeça de porco” e os sons rurais que vinham de fora atrapalhavam a “pureza” da música erudita dentro da salinha que abrigava o órgão cultural da prefeitura:

Além de pequenos cômodos ocupados como escritórios, depósitos e demais dependência da garagem, existem outros habitados por famílias de funcionários. Ali vimos roupas íntimas dependuradas a secar. Uma senhora de côr varria a frente do seu cômodo e enxotava um porco que atrapalhava o seu trabalho. Uma cabra presa, ao lado da casa, berrava por liberdade. Várias galinhas ciscavam ao lado de um galinheiro improvisado. Tudo lindinho para Campo Grande e Guaratiba, mas estava ali, em plena Cinelândia, no coração da cidade (Última Hora, 14 jul. 1952, p. 6).

Ali, na Cinelândia, local da cidade que exalava modernidade (a começar por seus magníficos cinemas), estava instalado o grande projeto de educação e museologização sonora da prefeitura. E ao mesmo tempo se encontravam resquícios de uma paisagem sonora anterior, “colonial”, indesejada naquele contexto. Podemos finalizar, assim, apontando – a título de reflexão, e sumarizando todas as questões teóricas propostas – para o caráter paradoxal dessa política cultural, dessa sociedade. E esperando que, ao contrário dos impasses e desafios impostos pela discoteca pública do Rio em sua época–



que Maria Alice Barroso nunca conseguiu enfrentar sozinha–, os impasses e desafios propostos por nossa abordagem teórica-metodológica – que enfatiza a importância da cultura sonora em um contexto histórico específico – sejam superados com o intuito de melhor compreendermos a discoteca pública carioca: o grande projeto sonoro-cultural que nunca foi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ATTALI, Jacques. Noise: the political economy of music. In: STERNE, Jonathan. *The sound studies reader*. London; New York: Routledge, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CORTÉS, C. *Homens e instituições no Rio*. Rio de Janeiro: SERGRAF do IBGE, 1957.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto*. 2008. 409 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, jul.-dez. 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá. Música em conserva. *Revista Auditório*, São Paulo, Instituto Auditório Ibirapuera, p. 160-183, 2011.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 1: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.



MOTTA, Marly Silva da. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-1975)*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. *Cultura e políticas culturais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. Soniciminations. In: STERNE, Jonathan. *The soundstudiesreader*. London; New York: Routledge, 2012.

THOMPSON, Emily. Sound, modernity and history. In: STERNE, Jonathan. *The soundstudiesreader*. London; New York: Routledge, 2012.

DOCUMENTAÇÃO

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Jornais:

Diário Nacional (SP) - 1928.

L'Imparziale (RJ) - 1927.

Jornal do Commercio (RJ) - 1929-1945; 1966.

Diário de Notícias (RJ) - 1933; 1941-1945.

A Manhã (RJ) - 1941-1945.

Gazeta de Notícias (RJ) - 1941-1945.

Jornal do Brasil (RJ) - 1966-1980.

Última Hora (RJ) - 1952.



O PAPEL DE CARLOS GOMES NA POLÍTICA CULTURAL DO SEGUNDO REINADO

Mariana Franco Teixeira¹

RESUMO: O presente trabalho é baseado em minha pesquisa de dissertação de mestrado, ainda em fase inicial, constitui-se numa reflexão acerca do legado e do papel do maestro e compositor Carlos Gomes no processo de formação de identidade nacional durante a política do Segundo Reinado. Analisaremos o impacto de suas principais obras, em especial *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, no processo de formação de identidade nacional e política cultural do Segundo Reinado.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gomes, Segundo Reinado, identidade nacional, política cultural

INTRODUÇÃO

O século XIX é marcado pela busca da formação de uma identidade nacional que legitimasse o processo de independência em 1822. Assim, a política do Segundo Reinado orienta-se nesse sentido. D. Pedro II torna-se incentivador de uma arte, literatura, de uma produção cultural que incentiva o sentimento de nacionalismo, de pertencimento, de exaltação da nação brasileira.

No final do século XVIII, em oposição ao racionalismo do neoclassicismo, o Romantismo surge na Europa, se desenvolvendo pelo século XIX. No Brasil, o movimento chega no século XIX e é marcado pelo sentimento nacionalista, ele será um instrumento de consolidação dessas ideias de cunho nacionalista, buscando consolidar a ideia de sentimento de pertencimento nacional utilizando-se da exaltação da pátria. É nesse cenário que surge a figura de Antônio Carlos Gomes, o homem que irá revolucionar a música e a ópera brasileira, elevando o Brasil ao âmbito internacional.

A relação de Carlos Gomes com o movimento abolicionista encontra-se refletido em sua obra *Lo Schiavo*, assim como em sua conduta, suas relações e com o papel que aceitou desempenhar de “maestro da abolição”. Enquanto sua obra *Il Guarany* é o produto artístico mais bem-sucedido da política do Segundo Reinado, com sua busca pela formação de uma identidade e construção de uma cultura nacional.

¹ Mestranda em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: franco-mft@hotmail.com



O ESTADO NACIONAL BRASILEIRO

Segundo Benedict Anderson, a nação é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. As comunidades se distinguem pela forma que são imaginadas. A nação é limitada, pois possui fronteiras; é soberana, pois surgiu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade da dinastia de ordem divina; ela é imaginada porque, independente das desigualdades e divergências internas, possui uma fraternidade horizontal. O nacionalismo visa construir a ideia de relacionar algo novo ao antigo e busca uma naturalidade num passado que, na realidade, constitui-se de uma seleção, muitas vezes consciente. O nacionalismo é a ideologia pela qual a nação visa ter seu Estado, que está ancorado na sociedade civil e na nação, que o concede legitimidade.²

Eric Hobsbawm define o nacionalismo como um princípio que sustenta uma unidade política e nacional congruente, o qual concerne uma obrigação pública com a nação. O autor não considera a nação como uma entidade social originária ou imutável. Ela pertence a um período histórico particular e recente, constitui-se numa entidade social quando relacionada ao Estado territorial moderno ou o Estado-nação. Há toda uma engenharia social que engendra a formação das nações. Muitas vezes, o processo do nacionalismo, de acordo com as variações regionais e cronológicas, acaba por servir-se de culturas preexistentes, transformando-as em nações, ou simplesmente este processo acaba por decorrer devido as estruturas e conjunturas sociais, econômicas e políticas. A questão nacional situa-se na confluência da política, da tecnologia e da transformação social. As nações existem tanto como funções de um determinado tipo de Estado territorial como no contexto de um estágio particular de desenvolvimento econômico e tecnológico. Assim, as línguas nacionais padronizadas só surgem a partir da imprensa e da alfabetização em massa, ou seja, é necessária uma escolarização em massa. Dessa forma, Hobsbawm mostra que as nações constituem-se em fenômenos duais, são construídas de cima para baixo, mas só podemos compreendê-los ao analisá-los por baixo, ou seja, através das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, e não nacionais ou nacionalistas.³ A nação só poderá surgir a partir do momento em que houver um Estado centralizado, fundamentado e funcional: então esses instrumentos pedagógicos ou identitários do Estado acabarão por ser reforçados pelo processo criador do nacionalismo; tudo isso acaba sendo reforçado, e de preferência numa demarcação contra a alteridade, contra o outro, contra tudo aquilo que é estrangeiro ao processo.

2 ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31 – 34.

3 HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013, p. 9 – 22.



Foi no século XIX que o nacionalismo ganhou destaque no cenário europeu, e o processo de sua implantação foi marcado pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, que romperam com o processo colonial no Novo Mundo. Assim, inúmeras nações apareceram em cena, e com elas, diversos padrões de construção.⁴

No Brasil, o Estado nacional é uma estrutura herdada com a transferência da corte em 1808, e que aos poucos foi sendo adaptado e modificado de acordo com as lideranças e circunstâncias locais e externas. Este processo de institucionalização, em termos de população e territorialização demorou aproximadamente um século e, numa perspectiva de longa duração, ainda não terminou. Como um de seus desdobramentos, temos a construção de um ideal de *nação*, que vai se basear num sentimento de pertencimento a uma mesma comunidade, uma identidade comum que é, constantemente, construída e retrabalhada de acordo com os diferentes contextos políticos e sociais. Como se fosse obra permanentemente aberta. Ainda que seja um processo não encerrado e em constante atuação, foi necessário a construção de diversos mecanismos para atingir essa unificação.

Através do romantismo, o Brasil importou o conceito de nação. Dando início a geração de escritores românticos. Diversos intelectuais e artistas se engajaram no projeto de aspiração do nacionalismo, a fim de consolidar o Estado-nação.⁵ No império temos a criação de uma identidade nacional e a construção de uma história oficial. A fundação do IHGB, em 1838, e a participação de D. Pedro II à entidade refletem justamente esse intento.

A POLÍTICA CULTURAL DO SEGUNDO REINADO

Durante a Regência, enquanto as rebeliões tumultuavam o país e o sistema político ainda era instável, as tendências políticas no centro dirigente eram definidas. Assim, os dois grandes partidos imperiais se destacaram: o Conservador e o Liberal. Foram os liberais que anteciparam a ascensão de D. Pedro II ao trono, promovendo no Congresso a antecipação da maioria através de uma interpretação arranjada do Ato Adicional, assim D. Pedro II assumiu o trono.⁶

Dom Pedro II ascendeu ao trono em 1840 aos 14 anos de idade, num momento de bastante turbulência. Após longo reinado, aos 65 anos de idade foi deposto e exilado. Como legado, deixou a unidade nacional consolidada, o tráfico negreiro e a escravidão

4 LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *Revista Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. v. 22, n. 62, p. 237 – 255, 2008.

5 *Ibid.* p. 237 – 255.

6 FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995, p. 159 – 175.



abolidos e, graças à ininterrupta realização de eleições e também graças a liberdade de imprensa que concedia, terminou por lançar as bases do sistema representativo.⁷

Mesmo com toda conturbação inerente ao processo de fixação do Brasil enquanto nação independente, acabou por caber ao Segundo Reinado a tarefa de pôr ao cabo, finalmente, o processo iniciado em 1822. Neste caso, o que se tratava era o corte definitivo dos laços com a antiga Metrópole, e a criação de uma nação com identidade própria. Isto deveria ser feito através de diversas frentes de atuação, que deveriam unir a população, mantendo a ordem social, econômica e política além de, finalmente, trazer uma identidade cultural, deixando de ser meros imitadores dos portugueses, levando em conta que o monarca era *brasileiro* de berço.

A questão estava em romper as amarras com o passado colonial, trocando-o pelas formas de valorização mais intensas de elementos da história e cultura locais. Neste ponto, assim como o Romantismo europeu trouxe em diversos aspectos o ideal cavaleiresco medieval à tona, apontando diversos mitos fundadores ao largo da Europa. Assim, o indianismo teve como missão moldar o pensamento e a estética através dessa visão nativa, mas sem sair dos padrões e moldes vigentes no Ocidente em geral. Não ser mais uma colônia, mas sim estar independente em todos os sentidos, engajados nos movimentos em voga na Europa, mas com uma faceta própria e peculiar. Houve, então, um processo de acomodação e adaptação aos modelos ora vigentes.

A criação de uma identidade brasileira, no sentido cultural, teve origem numa reforma visando a diferenciação da metrópole. O indianismo teve como missão moldar formas de pensamento através da invenção de uma visão nativa, sem sair dos moldes da civilização ocidental. Uma vez que a Europa evocava seu passado antigo e medieval, o Brasil, de história relativamente recente, possuía pouco a oferecer no campo do imaginário, a não ser a cultura indígena. Assim, a construção de um pensamento genuinamente brasileiro ainda estava ligada de certa forma à cultura europeia, com quem era preciso romper, num desdobramento do processo de independência. A cambaleante cultura nacional foi nutrida tanto pelo repertório europeu quanto pela experiência nacional.

Os líderes partidários, senadores e deputados definiram as instituições no Segundo Reinado, assim como sua legitimação simbólica. Como exemplo desta tarefa temos, como já mostramos, a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838. O Segundo Reinado soube selecionar elementos que o protegessem das intempéries pelas quais passaram o período regencial e o reinado anterior, selecionando, assim, as ideias que vinham de fora. Nesse contexto, o império importa o romantismo, vazio de teor revolucionário e embalado no sentimentalismo e religiosidade, fazendo par com

7 CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9.



o catolicismo hierárquico. O romantismo era instrumento do objetivo de construir uma definição da identidade nacional compatível com as instituições políticas. José de Alencar, autor do romance *O Guarani*, que foi produzido em 1857 e deu origem à ópera *Il Guarany*, é um dos expoentes dessa tendência. A tradição imperial esteve sob o pilar do liberalismo estamental, do catolicismo e do indianismo romântico. A tradição inventada pelo Segundo Reinado cristalizou-se nas próprias instituições e a imagem da identidade nacional foi moldada na literatura, e esta tornou-se nossa modesta contribuição ao Romantismo enquanto movimento artístico maior.⁸

Portanto, literatura e política nacional andavam juntas a fim de chegar ao ideal de constituição da nação. Era preciso educar a população nos moldes da nacionalidade que se formava e a literatura estava a serviço do Estado nessa missão.

O ROMANTISMO NO BRASIL

O Romantismo surgiu na Alemanha no final do século XVIII, como expressão de liberdade política, social e também espiritual, iniciando-se como reação ao espírito clássico. E de lá, difundiu-se para Inglaterra e França já no século XIX; somente mais de duas décadas depois o movimento chega em Portugal e, posteriormente, ao Brasil. Mas aqui aportou por influência francesa, principal fornecedora de ideias, modas, sentimentos e estilo à sociedade brasileira da época. A primeira geração romântica surgiu de um grupo de homens formado por intelectuais e escritores influenciados pelo romantismo europeu, que acompanhou, testemunhou e até mesmo esteve envolvido no processo de independência política.

A primeira geração romântica, que é datada no período de 1836 a 1852, distingue-se pela versatilidade dos talentos, variedade das obras e propósitos patrióticos de suas atividades. Essa geração é composta por poetas, dramaturgos, romancistas, eruditos, críticos e publicistas. É conhecida também como nacionalismo-indianismo, que se caracteriza pela busca de uma identidade nacional. Podemos citar entre os principais autores da primeira geração: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, João Manuel Pereira da Silva, Francisco Adolfo de Varnhagen, Joaquim Norberto de Souza Silva, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias e José Martiniano de Alencar.⁹ Segundo José Veríssimo Dias de Matos:

Na prosa, um nome principalmente domina a fase literária que das últimas manifestações do primeiro Romantismo vai às primeiras

8 ALONSO, Angela. Apropriação de ideias no Segundo Reinado. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial* – vol. III: 1870 – 1889. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 85 – 115.

9 MATOS, José Veríssimo Dias de. *História da literatura brasileira*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1915.



do que, à falta de melhor nome, chamarei de naturalismo: José de Alencar. O seu aferro ao indianismo quando este já começava a ser anacrônico, os estímulos e propósitos nacionalistas da sua atividade literária, a despeito da cronologia o poriam espiritualmente na primeira geração romântica (MATOS, 1915, p.107).

O romantismo brasileiro é um movimento considerado um marco intelectual de todas as formas de criação cultural verdadeiramente nacionais. Inclusive, a primeira geração romântica contribuiu bastante com os estudos históricos no Brasil — e a construção de uma herança histórica era também da maior importância estratégica para a elaboração de uma identidade nacional.

CARLOS GOMES E A FUNDAÇÃO DA NAÇÃO BRASILEIRA

Antônio Carlos Gomes nasceu em Campinas, em 11 de julho de 1836. Seu pai também era músico, todos os seus irmãos tocavam e trabalhavam numa oficina e Carlos Gomes, ou “Tônico”, como era chamado, além de músico era alfaiate. Assim, desde jovem tivera contato com a música e já se inclinava no mundo artístico acompanhando, inclusive, as tendências musicais da época.¹⁰

Em junho de 1859 Carlos Gomes desembarca na capital do império. Lá, por intermédio da condessa de Barral, ele foi apresentado à D. Pedro II, estendendo sua rede de contatos com as elites do império. Em julho matricula-se no Conservatório, dirigido por Francisco Manuel da Silva, que veio a se tornar seu tutor intelectual. Carlos Gomes iniciou seus estudos com o maestro italiano radicado no Brasil, Gioacchino Giannini. Assim, além de sua experiência musical em Campinas tocando com o pai, ele teve a oportunidade de acesso à uma educação musical acadêmica privilegiada. A partir de 1860, ele passou a ter uma ativa participação como regente de orquestra na Ópera Nacional.

Em 4 de setembro de 1861, no Teatro da Ópera Nacional, Carlos Gomes, aos 25 anos, apresentou sua primeira ópera, “A Noite do Castelo”, baseada na obra de Antônio Feliciano de Castilho. Foi então aclamado pelo público e pela corte, sendo condecorado pelo Imperador com a Ordem da Rosa. Em 1863 estreou sua segunda ópera, “Joana de Flandres”. Enfim, a partir do sucesso no Rio de Janeiro, Carlos Gomes tornou-se uma espécie de herói nacional, a figura que seria capaz de elevar o Brasil, através da arte, à civilização e ao progresso.

Em 1863, com uma carta de apresentação de D. Pedro II, Carlos Gomes partiu para a Europa. Ele conseguiu, nomeado por Francisco Manoel da Silva, uma bolsa de estudos que o Conservatório de Música, financiado pelo governo imperial, oferecia a

10 MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 16 – 17.



um aluno a cada cinco anos. A política imperial visava incentivar às artes e à ciência. Assim, partiu para Milão, a capital da ópera italiana.¹¹

Na Itália, o Romantismo possui características genuínas, particulares, de uma sociedade com ensejo de cultura, mas como a região não possuía o refinamento intelectual da nobreza, o elemento popular é marcante na ópera. Seus primeiros teatros públicos têm também como função levar as ideias de liberdade, nacionalismo e autonomia dos estados italianos ao povo. Assim, no século XIX, a ópera italiana tem como missão atuar em prol do *Risorgimento*, nome dado ao movimento que tinha como objetivo unificar a Itália, que consistia em pequenos estados.¹²

Na Itália, a luta pela unificação se deu nas esferas políticas, militares, intelectuais e artísticas. Após a queda de Napoleão Bonaparte, o Congresso de Viena foi reunido em 1815, a fim de redefinir o mapa europeu. A Itália do *Risorgimento* ficou reduzida e fragmentada, além de existir territórios ainda dominados por estrangeiros. Assim, a ideia da unificação nacional tornava-se uma realidade. Além de expressar sua insatisfação com um mundo em crise, o artista romântico italiano era uma peça na construção de uma nova sociedade renascida das ruínas da era napoleônica. Também buscava-se resgatar a *virtu* italiana da Itália do Renascimento. Dessa forma, a arte era tida como uma missão sagrada.

A arte teve um grande papel como instrumento social. Na primeira metade do século XIX, o *Risorgimento* era tema central dos artistas. Em 1870, o processo de unificação italiana foi concluído. O *Risorgimento* alcançou o seu objetivo.

Os artistas visavam se expressar de forma acessível, buscavam derrubar as barreiras que haviam no passado entre os intelectuais e o público. O gênero artístico mais eficiente nesse objetivo foi a ópera, que reflete os ideais e aspirações do povo, assim como sua consciência de pertencimento a uma comunidade, trabalhando com persuasão as emoções mais elementares do indivíduo.

Os artistas românticos italianos preocuparam-se em explorar uma temática acerca da história nacional, com objetivo de transmitir os ideais nacionalistas e conhecer sua própria identidade nacional. Na medida em que o artista se sente encarregado de uma missão sagrada, ele tem como dever formar a sociedade, assim, tem a consciência que não deve aceitar os caminhos impostos pelas convenções, características que podemos observar já em Rossini, Mercadante e Verdi, este último, inclusive, responsável por obras extremamente patrióticas.

11 *Ibid.* p. 40 – 41.

12 COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.17– 19.



O Romantismo italiano, ao contrário de outros países, caracteriza-se por um sentimento de harmonia entre o religioso e as ideias progressistas., possuindo contornos mais conservadores.¹³

É esse cenário que Carlos Gomes encontra quando chega à Itália e, mais tarde, estreia sua obra *Il Guarany*.

Em 1870, Carlos Gomes tornou-se o primeiro compositor brasileiro reconhecido no cenário musical internacional com a estreia da ópera *Il Guarany*. Mais que isso, foi a primeira vez que um compositor brasileiro apresenta uma ópera com tema nacional para o mundo. A ópera *Il Guarany*, com libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, é baseada no romance *O Guarani* de José de Alencar. Estreou no teatro Scala de Milão, sob a regência de Eugenio Terziani, em 19 de março de 1870, projetando-o no cenário internacional.

Carlos Gomes percebeu as inquietações de seus contemporâneos, assim como a decadência do ambiente. Inseriu-se no círculo dos *scapigliati* e estudou Meyerbeer, Mendelssohn e Beethoven. Seu objetivo era escrever uma ópera de assunto brasileiro e destinada ao Brasil. Viajara para Europa justamente a fim de adquirir conhecimento e prestígio para posteriormente retornar ao Brasil como representante de uma política cultural de cunho liberal centralizada pela corte. Esse era o projeto que ele tinha com *Il Guarany*, porém, algo saiu fora do planejado: o sucesso de *Il Guarany* foi estupendo.

Em 1879, por ocasião da apresentação de *Il Guarany* em Salvador, um quadro com um retrato de Carlos Gomes pintado a óleo foi suspenso com pompas sob um pedestal de ouro e seda rodeado por bandeiras nacionais, as duas escravas que carregaram o retrato receberam carta de alforria em nome do compositor. Esse foi o primeiro ato explícito de sua associação com o abolicionismo. A partir daí, sua ligação com o movimento tornou-se cada vez mais eminente. Em 1880, Carlos Gomes entregou pessoalmente, ainda no porto, uma carta de emancipação a uma escrava; esse foi seu primeiro ato público ao desembarcar na Bahia.¹⁴

Em 1880, após a fundação da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, com Joaquim Nabuco, o visconde de Taunay publicou um artigo no *Jornal do Commercio* intitulado *Carlos Gomes e a Emancipação*. Nove dias depois, em 18 de julho, o compositor chegou e foi recebido por José do Patrocínio e Francisco de Paula Nei, que lhe entregaram a carta de alforria de um escravo. No teatro, outra carta lhe chegou as mãos. A partir daí, tornou-se um hábito simbólico. Nos discursos as alforrias honram o nome do compositor mais que as obras compostas. A Carlos Gomes coube a alcunha de

13 *Ibid.* p. 25 – 39.

14 MAMMÌ, Lorenzo. *op cit.* p. 68 – 77.



“Maestro da Abolição”. Junto com o visconde de Taunay, esboçaram um libreto acerca da questão escravista: eis a origem de *Lo Schiavo*.

A *Lo Schiavo* trata da questão abolicionista, foi produzida por Carlos Gomes junto com o visconde de Taunay em 1880, no Rio de Janeiro. Sua origem está num esboço de libreto que ambos redigiram na mesa do Hotel de França. O texto de Taunay originou a ópera, que, a princípio, tratava de uma revolta de escravos num engenho da primeira metade do século XIX. Sua criação e produção são marcadas por diversos problemas. Na versão original, a história passa no Rio de Janeiro e seu protagonista era um negro liberto.¹⁵ Em seu texto, o personagem Iberê era um mulato chamado Ricardo. Entretanto, posteriormente, em 1884, Carlos Gomes contrata o libretista Rodolfo Paravicini para alterar o libreto e pede autorização a Taunay para modificar o roteiro inicial, que por sua vez a concede, mas, devido a inúmeras contradições, pede para que seu nome seja retirado da obra. A ideia de Carlos Gomes era incorporar o roteiro de Taunay com um poema de Gonçalves de Magalhães, direcionando a história para o século XVI e transformando os escravos negros em indígenas.¹⁶

Num momento tão crucial para a formação nacional do Estado brasileiro, é fundamental que a escravidão seja combatida. Mesmo com toda conturbação inerente ao processo de fixação do Brasil enquanto nação independente, acabou por caber ao Segundo Reinado a tarefa de pôr ao cabo, finalmente, o processo iniciado em 1822. Neste caso, o que se tratava era o corte definitivo dos laços com a antiga Metrópole, e a criação de uma nação com identidade própria. Isto deveria ser feito através de diversas frentes de atuação, que deveriam unir a população, mantendo a ordem social, econômica e política além de, finalmente, trazer uma identidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música erudita brasileira capaz de refletir sua história começa com *Il Guarany*, que, por sua vez, é o produto artístico mais bem-sucedido da política do Segundo Reinado, com sua busca pela formação de uma identidade e construção de uma cultura nacional. Enquanto *Lo Schiavo* reproduz o papel fundamental que a arte possui dentro do movimento abolicionista. Se figuras importantes como as de Joaquim, Nabuco, José do Patrocínio e André Rebouças atuaram no campo político, no campo artístico Carlos Gomes teve papel importante e em cima de sua figura foi construído o mito de Maestro da Abolição.

15 NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 251 – 252.

16 MAMMÌ, Lorenzo. *op cit.* p. 68 – 77.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Angela. Apropriação de ideias no Segundo Reinado. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial* – vol. III: 1870 – 1889. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *Revista Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. v. 22, n. 62, p. 237 – 255, 2008.

MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MATOS, José Veríssimo Dias de. *História da literatura brasileira*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1915.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.



The background image shows a long, arched trellis structure made of dark wooden poles, heavily laden with climbing plants. The plants have thin, light-colored stems and some have small, pale flowers. The trellis is set against a light-colored building with windows. The overall scene is bright and somewhat hazy, suggesting a sunny day. The text is overlaid on the lower half of the image.

Mesa XVII

Cultura e educação

CULTURA E EDUCAÇÃO: NOTAS SOBRE AS CONEXÕES ENTRE OS PLANOS NACIONAIS

Morgana Eneile Tavares de Almeida¹

RESUMO: O artigo analisa os Planos Nacionais de Cultura e Educação, através das presenças dos termos relativos à Cultura e Educação nos textos normativos, observando presenças, ausências e configurações através de categorias que expressam o desenvolvimento dos planejamentos do Estado brasileiro para cada segmento, apontando a necessária articulação entre agentes.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, educação, políticas públicas, Plano Nacional de Cultura, Plano Nacional de Educação.

Entre os anos de 2003 e 2015 um conjunto expressivo de legislações, normas e planejamentos se constituíram no campo de intercessão da Cultura e da Educação. Em especial, dois documentos são relevantes para compor um retrato deste tempo: o primeiro Plano Nacional de Cultura - PNC (2010) e o Plano Nacional de Educação – PNE (2014).

O Plano Nacional da Educação é um dispositivo constitucional, incluído na Constituição Federal de 1988, de caráter decenal e que pressupõe processo de debate na sociedade. A Lei de Diretrizes e Bases (LDB), Lei 9394/1996, no título IV reafirma o dispositivo regulando a necessidade de um Plano plurianual em colaboração os Estados, os Municípios e o Distrito Federal. Mas, é somente com a Emenda 059/2009 que o estabelecimento de metas se torna uma realidade para o PNE, e que o teor do seu escopo e importância aumentam, levando à uma longa tramitação e aprovação do mesmo somente no ano de 2014.

A PEC 057/2003, anteriormente PEC 306/2000, que instituiu o Plano Nacional de Cultura, é aprovada em 2005, transformando-se em Emenda Constitucional 048/2005. Diferente do Plano Nacional de Educação, o PNC não nasce com as suas metas explícitas na legislação. Como primeiro documento do tipo em lei, ele surge com o acúmulo de

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGEdu/UNIRIO) e licenciada em Artes Visuais. E-mail: morgana.eneile@gmail.com.



demandas da Sociedade Civil expressos num grande conjunto de interesses e intenções coletivos, sem a determinação de como estas seriam acompanhadas ou quantificáveis.

Somente após a sua aprovação é que o Ministério da Cultura se debruça a transformar as centenas de ações, 275 para ser mais exata, constantes em 36 estratégias, em 53 metas quantificáveis, publicadas na Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2011. Um componente interessante do processo é a participação do Conselho Nacional de Políticas Culturais, desde a aprovação do mesmo, discutindo conjuntamente ao legislativo o relatório final aprovado até às metas apresentadas.

Pierre Bourdieu (19179) afirma em *A distinção: crítica social do julgamento* que “o sistema escolar contribui, então, para ratificar, sancionar, transformar em mérito escolar heranças culturais que passam pela família”. Já Jean-Claude Forquin, que “a cultura é o conteúdo substancial da educação, sua fonte e sua justificação última [...] uma não pode ser pensada sem a outra”.

Através dos escritos de Canclini (1983, 2009), podemos afirmar Cultura como um conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação da vida social, que diz respeito à todas as práticas e instituições dedicadas à construção de sentido. Estes processos são, em resumo, de representação e reelaboração simbólica que remetem à estruturais mentais, operações de reprodução ou transformação social que se operam em espaços materiais para a produção de sentido.

Para fins deste artigo, nos interessa apontar relações entre Cultura e Educação nos Planos Nacionais de Educação e Cultura. Em suma, embasada na ideia de que a cultura é um elemento que nutre todo o processo educacional e que tem um papel de suma importância na formação dos cidadãos da nossa sociedade, nos cabe pensar, em um ambiente de conquistas de direitos do período, como tem se dado a relação educação e cultura.

O PLANO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Para traçar uma análise do PNE 2014-2024, optei por estabelecer um quadro de citação do termo cultura, estabelecendo contextos de sua aplicação. Através de uma busca simples no texto da lei, percebemos que a palavra cultura foi citada 35 vezes, nem todas com a finalidade relacionada como uma ação ou relação intrínseca.

No artigo 2º em que se estabelecem as diretrizes de PNE, o inciso VII, cita “promoção humanística, científica, cultural e tecnológica do País;” como uma das diretrizes a ser observada.

O artigo 8º é mais específico ao citar as condições em que os planos estaduais e municipais devem conter e prever questões culturais no seu estabelecimento.

“§ 1º Os entes federados estabelecerão nos respectivos planos de educação estratégias que:



- I - assegurem a articulação das políticas educacionais com as demais políticas sociais, particularmente as culturais;
- II - considerem as necessidades específicas das populações do campo e das comunidades indígenas e quilombolas, asseguradas a equidade educacional e a diversidade cultural;” (BRASIL, 2014)

Além destas três citações, não há no texto principal da lei outra relação, e outras duas citações dizem respeito à Comissão no Senado e aspectos socioculturais.

As demais citações ocorrem no âmbito das estratégias do PNE. Ressalte-se que, nenhum dos textos das 20 metas em si dizem respeito a uma relação com a Cultura, ainda que nas estratégias elas apareçam.

Passamos a seguir às metas e estratégias em que a palavra Cultura é citada:

- *Meta 2 - universalizar o ensino fundamental de 9 (nove) anos para toda a população de 6 (seis) a 14 (quatorze) anos e garantir que pelo menos 95% (noventa e cinco por cento) dos alunos concluem essa etapa na idade recomendada, até o último ano de vigência deste PNE.*

2.7) disciplinar, no âmbito dos sistemas de ensino, a organização flexível do trabalho pedagógico, incluindo adequação do calendário escolar de acordo com a realidade local, a identidade **cultural** e as condições climáticas da região;

2.8) promover a relação das escolas com instituições e movimentos **culturais**, a fim de garantir a oferta regular de atividades **culturais** para a livre fruição dos (as) alunos (as) dentro e fora dos espaços escolares, assegurando ainda que as escolas se tornem polos de criação e difusão **cultural**;

- *Meta 3 - universalizar, até 2016, o atendimento escolar para toda a população de 15 (quinze) a 17 (dezesete) anos e elevar, até o final do período de vigência deste PNE, a taxa líquida de matrículas no ensino médio para 85% (oitenta e cinco por cento).*

3.1) institucionalizar programa nacional de renovação do ensino médio, a fim de incentivar práticas pedagógicas com abordagens interdisciplinares estruturadas pela relação entre teoria e prática, por meio de currículos escolares que organizem, de maneira flexível e diversificada, conteúdos obrigatórios e eletivos articulados em dimensões como ciência, trabalho, linguagens, tecnologia, **cultura** e esporte, garantindo-se a aquisição de equipamentos e laboratórios, a produção de material didático específico, a formação continuada de professores e a articulação com instituições acadêmicas, esportivas e **culturais**;

3.4) garantir a fruição de bens e espaços **culturais**, de forma regular, bem como a ampliação da prática desportiva, integrada ao currículo escolar;



3.10) fomentar programas de educação e de **cultura** para a população urbana e do campo de jovens, na faixa etária de 15 (quinze) a 17 (dezessete) anos, e de adultos, com qualificação social e profissional para aqueles que estejam fora da escola e com defasagem no fluxo escolar;

- *Meta 5: alfabetizar todas as crianças, no máximo, até o final do 3º (terceiro) ano do ensino fundamental.*

5.5) apoiar a alfabetização de crianças do campo, indígenas, quilombolas e de populações itinerantes, com a produção de materiais didáticos específicos, e desenvolver instrumentos de acompanhamento que considerem o uso da língua materna pelas comunidades indígenas e a identidade **cultural** das comunidades quilombolas;

- *Meta 6: oferecer educação em tempo integral em, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) das escolas públicas, de forma a atender, pelo menos, 25% (vinte e cinco por cento) dos (as) alunos (as) da educação básica*

6.1) promover, com o apoio da União, a oferta de educação básica pública em tempo integral, por meio de atividades de acompanhamento pedagógico e multidisciplinares, inclusive **culturais** e esportivas, de forma que o tempo de permanência dos (as) alunos (as) na escola, ou sob sua responsabilidade, passe a ser igual ou superior a 7 (sete) horas diárias durante todo o ano letivo, com a ampliação progressiva da jornada de professores em uma única escola;

6.3) institucionalizar e manter, em regime de colaboração, programa nacional de ampliação e reestruturação das escolas públicas, por meio da instalação de quadras poliesportivas, laboratórios, inclusive de informática, espaços para atividades **culturais**, bibliotecas, auditórios, cozinhas, refeitórios, banheiros e outros equipamentos, bem como da produção de material didático e da formação de recursos humanos para a educação em tempo integral;

6.4) fomentar a articulação da escola com os diferentes espaços educativos, **culturais** e esportivos e com equipamentos públicos, como centros comunitários, bibliotecas, praças, parques, museus, teatros, cinemas e planetários;

6.9) adotar medidas para otimizar o tempo de permanência dos alunos na escola, direcionando a expansão da jornada para o efetivo trabalho escolar, combinado com atividades recreativas, esportivas e **culturais**.

- *Meta 7: fomentar a qualidade da educação básica em todas as etapas e modalidades, com melhoria do fluxo escolar e da aprendizagem de modo a atingir as seguintes médias nacionais para o Ideb: [quadro com índice]*



7.18) assegurar a todas as escolas públicas de educação básica o acesso a energia elétrica, abastecimento de água tratada, esgotamento sanitário e manejo dos resíduos sólidos, garantir o acesso dos alunos a espaços para a prática esportiva, a bens **culturais** e artísticos e a equipamentos e laboratórios de ciências e, em cada edifício escolar, garantir a acessibilidade às pessoas com deficiência;

7.23) garantir políticas de combate à violência na escola, inclusive pelo desenvolvimento de ações destinadas à capacitação de educadores para detecção dos sinais de suas causas, como a violência doméstica e sexual, favorecendo a adoção das providências adequadas para promover a construção da **cultura** de paz e um ambiente escolar dotado de segurança para a comunidade;

7.25) garantir nos currículos escolares conteúdos sobre a história e as **culturas** afro-brasileira e indígenas e implementar ações educacionais, nos termos das Leis nºs 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e 11.645, de 10 de março de 2008, assegurando-se a implementação das respectivas diretrizes curriculares nacionais, por meio de ações colaborativas com fóruns de educação para a diversidade étnico-racial, conselhos escolares, equipes pedagógicas e a sociedade civil;

7.26) consolidar a educação escolar no campo de populações tradicionais, de populações itinerantes e de comunidades indígenas e quilombolas, respeitando a articulação entre os ambientes escolares e comunitários e garantindo: o desenvolvimento sustentável e preservação da identidade **cultural**; a participação da comunidade na definição do modelo de organização pedagógica e de gestão das instituições, consideradas as práticas **socioculturais** e as formas particulares de organização do tempo; a oferta bilíngue na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental, em língua materna das comunidades indígenas e em língua portuguesa; a reestruturação e a aquisição de equipamentos; a oferta de programa para a formação inicial e continuada de profissionais da educação; e o atendimento em educação especial;

7.27) desenvolver currículos e propostas pedagógicas específicas para educação escolar para as escolas do campo e para as comunidades indígenas e quilombolas, incluindo os conteúdos **culturais** correspondentes às respectivas comunidades e considerando o fortalecimento das práticas socioculturais e da língua materna de cada comunidade indígena, produzindo e disponibilizando materiais didáticos específicos, inclusive para os (as) alunos (as) com deficiência;

7.29) promover a articulação dos programas da área da educação, de âmbito local e nacional, com os de outras áreas, como saúde, trabalho e emprego, assistência social, esporte e **cultura**,



possibilitando a criação de rede de apoio integral às famílias, como condição para a melhoria da qualidade educacional;

- *Meta 9: elevar a taxa de alfabetização da população com 15 (quinze) anos ou mais para 93,5% (noventa e três inteiros e cinco décimos por cento) até 2015 e, até o final da vigência deste PNE, erradicar o analfabetismo absoluto e reduzir em 50% (cinquenta por cento) a taxa de analfabetismo funcional.*

9.12) considerar, nas políticas públicas de jovens e adultos, as necessidades dos idosos, com vistas à promoção de políticas de erradicação do analfabetismo, ao acesso a tecnologias educacionais e atividades recreativas, **culturais** e esportivas, à implementação de programas de valorização e compartilhamento dos conhecimentos e experiência dos idosos e à inclusão dos temas do envelhecimento e da velhice nas escolas.

- *Meta 10: oferecer, no mínimo, 25% (vinte e cinco por cento) das matrículas de educação de jovens e adultos, nos ensinos fundamental e médio, na forma integrada à educação profissional.*

10.6) estimular a diversificação curricular da educação de jovens e adultos, articulando a formação básica e a preparação para o mundo do trabalho e estabelecendo inter-relações entre teoria e prática, nos eixos da ciência, do trabalho, da tecnologia e da **cultura** e cidadania, de forma a organizar o tempo e o espaço pedagógicos adequados às características desses alunos e alunas;

- *Meta 11: triplicar as matrículas da educação profissional técnica de nível médio, assegurando a qualidade da oferta e pelo menos 50% (cinquenta por cento) da expansão no segmento público.*

11.1) expandir as matrículas de educação profissional técnica de nível médio na Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, levando em consideração a responsabilidade dos Institutos na ordenação territorial, sua vinculação com arranjos produtivos, sociais e **culturais** locais e regionais, bem como a interiorização da educação profissional;

- *Meta 12: elevar a taxa bruta de matrícula na educação superior para 50% (cinquenta por cento) e a taxa líquida para 33% (trinta e três por cento) da população de 18 (dezoito) a 24 (vinte e quatro) anos, assegurada a qualidade da oferta e expansão para, pelo menos, 40% (quarenta por cento) das novas matrículas, no segmento público.*

12.11) fomentar estudos e pesquisas que analisem a necessidade de articulação entre formação, currículo, pesquisa e mundo do trabalho, considerando as necessidades econômicas, sociais e **culturais** do País;

- *Meta 16: formar, em nível de pós-graduação, 50% (cinquenta por cento) dos professores da educação básica, até o último ano de vigência deste PNE, e garantir a todos (as) os (as) profissionais da educação básica formação continuada em sua*



área de atuação, considerando as necessidades, demandas e contextualizações dos sistemas de ensino.

16.3) expandir programa de composição de acervo de obras didáticas, paradidáticas e de literatura e de dicionários, e programa específico de acesso a bens **culturais**, incluindo obras e materiais produzidos em Libras e em Braille, sem prejuízo de outros, a serem disponibilizados para os professores e as professoras da rede pública de educação básica, favorecendo a construção do conhecimento e a valorização da **cultura** da investigação;

16.6) fortalecer a formação dos professores e das professoras das escolas públicas de educação básica, por meio da implementação das ações do Plano Nacional do Livro e Leitura e da instituição de programa nacional de disponibilização de recursos para acesso a bens **culturais** pelo magistério público.

- *Meta 18: assegurar, no prazo de 2 (dois) anos, a existência de planos de Carreira para os (as) profissionais da educação básica e superior pública de todos os sistemas de ensino e, para o plano de Carreira dos (as) profissionais da educação básica pública, tomar como referência o piso salarial nacional profissional, definido em lei federal, nos termos do inciso VIII do art. 206 da Constituição Federal.*

18.6) considerar as especificidades socioculturais das escolas do campo e das comunidades indígenas e quilombolas no provimento de cargos efetivos para essas escolas;

- *Meta 20: ampliar o investimento público em educação pública de forma a atingir, no mínimo, o patamar de 7% (sete por cento) do Produto Interno Bruto - PIB do País no 5º (quinto) ano de vigência desta Lei e, no mínimo, o equivalente a 10% (dez por cento) do PIB ao final do decênio*

20.8) o CAQ será definido no prazo de 3 (três) anos e será continuamente ajustado, com base em metodologia formulada pelo Ministério da Educação - MEC, e acompanhado pelo Fórum Nacional de Educação - FNE, pelo Conselho Nacional de Educação - CNE e pelas Comissões de Educação da Câmara dos Deputados e de Educação, **Cultura** e Esportes do Senado Federal; (BRASIL, 2014) [*grifos da autora*]

Para melhor compreendermos a presença do termo nas finalidades deste estudo, três categorias foram criadas, de forma a explicitar a forma como a cultura é aplicada no contexto do planejamento do setor da Educação.

A primeira categoria diz respeito a citação no contexto da cultura como um processo, dimensão simbólica da vida, a que tudo e todos estão inclusos e que devem ser considerados na aplicação de qualquer política pública, garantindo a diversidade e a pluralidade.



A segunda categoria identifica a presença da Cultura como intenção de integração nas práticas educacionais, seja como instrumento agregado à uma necessidade, seja como área de conhecimento, seja como instrumento.

A terceira se refere às situações em que a citação ocorre como parte de um órgão ou palavra cuja a expressão faz parte, mas não diz respeito à situação prevista na primeira categoria.

Quadro 1 – Presença do termo Cultura no âmbito do Plano Nacional de Educação

Presença do termo 'Cultura' no Plano Nacional de Educação		
Categoria	Citações (item de referência)	Totais (em 35 citações)
Cultura como dimensão da vida social	Inciso VII do Art. 2º; §4º do Art. 7º; inciso II do §1º do Art. 8º; 2.7; 5.5; 7.26 (2); 7.27; 7.29; 12.11; 16.3; e, 18.6.	12
Cultura como prática educativa	Inciso I do §1º do Art. 8º; 2.8 (3); 3.1 (2); 3.4; 3.10; 6.1; 6.3; 6.4; 6.9; 7.18; 7.27; 9.12; 10.6; 11.1; 16.3; e, 16.6.	20
Outras citações	Art. 5º; 7.23; e, 20.8.	3

Ao observarmos a distribuição das citações pelas categorias criadas, podemos perceber que Cultura como prática educativa tem o maior número de frequência (20), distribuída em 15 estratégias - em alguns casos a palavra aparece mais de uma vez. É o caso da 2.8, que se refere à promoção da relação das escolas com instituições, movimentos e afins para a oferta de atividades culturais com a finalidade de 'livre fruição' (grifo nosso) dentro e fora das unidades. E ainda, na estratégia 3.1, que trata da reformulação do ensino médio através de programa de incentivo a abordagens interdisciplinares articulando tanto a dimensão cultural quanto a articulação com instituições.

Da relação entre os dois, observamos que tanto a meta 2 quanto a meta 3 do PNE tratam da universalização do atendimento escolar e elevação da presença de crianças e jovens adolescentes na escola. Nota-se também que como estratégia, a cultura é pensada como fator agregado, ou a se agregar, em geral com o auxílio de agentes externos ao ambiente e à formação dos professores.

As outras duas estratégias referentes à meta 3 (3.4 e 3.10), no entanto, incluem cultura como elemento do currículo e como fator de qualificação profissional. Podendo ser entendida e atendida através dos conteúdos curriculares tradicionais ou não.

A meta 6, sobre ampliação da jornada de tempo integral, é a que reúne maior número de estratégias que tratam da cultura, mais uma vez privilegiando a Cultura como um elemento a ser construído como "extra", com atividades, melhoria de espaços e articulações possíveis da escola.



No caso das citações na meta 7, trata-se do contexto da aplicação das Leis nos 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e 11.645, de 10 de março de 2008 de inclusão de temas sobre identidade, história e cultura negra e indígena nos currículos. A Cultura é vista como método de reconhecimento da diversidade do povo e sua constituição é um método para a aplicação e expansão dos conhecimentos destas populações.

Quanto às estratégias das metas 9, 10 e 11, percebemos a cultura mais uma vez citada como necessidade de integração ao currículo como meio de ampliação na alfabetização, educação de jovens e adultos e no ensino profissionalizante e tecnológico.

Completando o quadro de citações da Cultura como prática educativa, estende-se a compreensão do acesso aos bens e à fruição cultural aos professores, numa lógica integrada ao processo de formação continuada.

Em resumo, observando as categorias estabelecidas e as características de cada estratégia para cumprimento das metas, vemos que mesmo quando a Cultura está integrada à uma prática educativa, poucas vezes é pensada para ser mobilizada como parte do contexto estrito senso, conjunto de conhecimentos e leituras de mundo, mas como um ‘plus’, um agregador, uma ‘qualificação’ da educação.

O PLANO NACIONAL DE CULTURA

Analisaremos o contexto do Plano Nacional de Cultura para, à posteriori, tratar das metas estabelecidas. Para selecionar os itens para análise, utilizamos o radical educa (21), ao invés do termo educação, uma vez que as palavras educativo/a e educacionais, incluem-se no contexto da pesquisa em curso; a palavra ensino (15), uma vez que referente ao universo da educação, e, escola (6), como espaço formal em que a educação ocorre. Somando-se os casos, foram encontradas 42 citações, sendo 2 no corpo dos artigos da lei e 38 distribuídos em 30 estratégias e ações do plano.

Art. 2º São objetivos do Plano Nacional de Cultura:

VI - estimular a presença da arte e da cultura no ambiente **educacional**;

Art. 3º Compete ao poder público, nos termos desta Lei:

VII - articular as políticas públicas de cultura e promover a organização de redes e consórcios para a sua implantação, de forma integrada com as políticas públicas de **educação**, comunicação, ciência e tecnologia, direitos humanos, meio ambiente, turismo, planejamento urbano e cidades, desenvolvimento econômico e social, indústria e comércio, relações exteriores, dentre outras;
(...)

CAPÍTULO I – DO ESTADO

FORTALECER A FUNÇÃO DO ESTADO NA
INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS
INTENSIFICAR O PLANEJAMENTO DE PROGRAMAS E



AÇÕES VOLTADAS AO CAMPO CULTURAL CONSOLIDAR A EXECUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA CULTURA

1.10 Promover uma maior articulação das políticas públicas de cultura com as de outras áreas, como **educação**, meio ambiente, desenvolvimento social, planejamento urbano e econômico, turismo, indústria e comércio.

1.10.7 Estabelecer uma agenda compartilhada de programas, projetos e ações entre os órgãos de cultura e **educação** municipais, estaduais e federais, com o objetivo de desenvolver diagnósticos e planos conjuntos de trabalho. Instituir marcos legais e articular as redes de **ensino** e acesso à cultura.

1.10.8 Atuar em conjunto com os órgãos de **educação** no desenvolvimento de atividades que insiram as artes no **ensino** regular como instrumento e tema de aprendizado, com a finalidade de estimular o olhar crítico e a expressão artístico-cultural do estudante.

1.10.9 Realizar programas em parceria com os órgãos de **educação** para que as **escolas** atuem também como centros de produção e difusão cultural da comunidade.

1.10.10 Incentivar pesquisas e elaboração de materiais didáticos e de difusão referentes a conteúdos multiculturais, étnicos e de **educação** patrimonial.

CAPÍTULO II – DA DIVERSIDADE

RECONHECER E VALORIZAR A DIVERSIDADE PROTEGER E PROMOVER AS ARTES E EXPRESSÕES CULTURAIS

2.1.2 Criar políticas de transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, por meio de mecanismos como o reconhecimento formal dos mestres populares, leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de **ensino** formal, criação de instituições públicas de **educação** e cultura que valorizem esses saberes e fazeres, criação de oficinas e **escolas** itinerantes, estudos e sistematização de pedagogias e dinamização e circulação dos seus saberes no contexto em que atuam.

2.1.5 Desenvolver e ampliar programas dedicados à capacitação de profissionais para o **ensino** de história, arte e cultura africana, afro-brasileira, indígena e de outras comunidades não hegemônicas,

bem como das diversas expressões culturais e linguagens artísticas.

2.3 Disseminar o conhecimento e ampliar a apropriação social do patrimônio cultural brasileiro, por meio de editais de seleção de pesquisa, premiações, fomento a estudos sobre o tema e incentivo a publicações voltados a instituições de **ensino** e pesquisa e a pesquisadores autônomos.

2.3.1 Promover ações de **educação** para o patrimônio, voltadas para a compreensão e o significado do patrimônio e da memória



coletiva, em suas diversas manifestações como fundamento da cidadania, da identidade e da diversidade cultural.

2.3.2 Inserir o patrimônio cultural na pauta do **ensino** formal, apropriando-se dos bens culturais nos processos de formação formal cidadã, estimulando novas vivências e práticas **educativas**.

2.5.2 Fomentar a instalação de acervos mínimos em instituições de **ensino**, pesquisa, equipamentos culturais e comunitários, que contemple a diversidade e as características da cultura brasileira.

2.5.5 Estimular e consolidar a **apropriação**, pelas redes públicas de **ensino**, do potencial pedagógico dos acervos dos museus brasileiros, contribuindo para fortalecer o processo de **ensino-aprendizagem** em **escolas** públicas.

2.5.9 Fomentar a instalação e a ampliação de acervos públicos direcionados às diversas linguagens artísticas e expressões culturais em instituições de **ensino**, bibliotecas e equipamentos culturais

2.7.6 Elaborar, em parceria com os órgãos de **educação** e ciência e tecnologia e pesquisa, uma política de formação de pesquisadores e núcleos de pesquisa sobre as manifestações afro-brasileiras, indígenas e de outros povos e comunidades tradicionais nas instituições de **ensino** superior.

2.7.8 Fomentar, por meio de editais públicos e parcerias com órgãos de **educação**, ciência e tecnologia e pesquisa, as atividades de grupos de estudos acadêmicos, experimentais e da sociedade civil que abordem questões relativas à cultura, às artes e à diversidade cultura.

2.7.16 Capacitar **educadores** e agentes multiplicadores para a utilização de instrumentos voltados à formação de uma consciência histórica crítica que incentive a valorização e a preservação do patrimônio material e imaterial.

CAPÍTULO III – DO ACESSO

UNIVERSALIZAR O ACESSO DOS BRASILEIROS À ARTE E À CULTURA QUALIFICAR AMBIENTES E EQUIPAMENTOS CULTURAIS PARA A FORMAÇÃO E FRUIÇÃO DO PÚBLICO PERMITIR AOS CRIADORES O ACESSO ÀS CONDIÇÕES E MEIOS DE PRODUÇÃO CULTURAL

3.1.4 Identificar e divulgar, por meio de seleções, prêmios e outras formas de incentivo, iniciativas de formação, desenvolvimento de arte **educação** e qualificação da fruição cultural.

3.1.5 Ampliar o acesso à fruição cultural, por meio de programas voltados a crianças, jovens, idosos e pessoas com deficiência, articulando iniciativas como a oferta de transporte, descontos e ingressos gratuitos, ações **educativas** e visitas a equipamentos culturais.

3.1.7 Promover a integração entre espaços **educacionais**, esportivos, praças e parques de lazer e culturais, com o objetivo



de aprimorar as políticas de formação de público, especialmente na infância e juventude.

3.1.11 Instalar espaços de exibição audiovisual nos centros culturais, **educativos** e comunitários de todo o País, especialmente aqueles localizados em áreas de vulnerabilidade social ou de baixos índices de acesso à cultura, disponibilizando aparelhos multimídia e digitais e promovendo a expansão dos circuitos de exibição.

3.1.18 Garantir a implantação e manutenção de bibliotecas em todos os Municípios brasileiros como espaço fundamental de informação, de memória literária, da língua e do design gráfico, de formação e **educação**, de lazer e fruição cultural, expandindo, atualizando e diversificando a rede de bibliotecas públicas e comunitárias e abastecendo-as com os acervos mínimos recomendados pela Unesco, acrescidos de integração digital e disponibilização de sites de referência.

3.4.6 Estimular a participação de artistas, produtores e professores em programas **educativos** de acesso à produção cultural.

3.4.7 Desenvolver uma política de apoio à produção cultural universitária, estimulando o intercâmbio de tecnologias e de conhecimentos e a aproximação entre as instituições de **ensino** superior e as comunidades.

3.5.9 Estimular a criação de programas nacionais, estaduais e municipais de distribuição de conteúdo audiovisual para os meios de comunicação e circuitos comerciais e alternativos de exibição, cineclubes em **escolas**, centros culturais, bibliotecas públicas e museus, criando também uma rede de videolocadoras que absorvam a produção audiovisual brasileira.

3.6.5 Estimular o compartilhamento pelas redes digitais de conteúdos que possam ser utilizados livremente por **escolas**, bibliotecas de acesso público, rádios e televisões públicas e comunitárias, de modo articulado com o processo de implementação da televisão digital.

CAPÍTULO IV – DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL
AMPLIAR A PARTICIPAÇÃO DA CULTURA NO
DESENVOLVIMENTO SOCIOECONÔMICO PROMOVER
AS CONDIÇÕES NECESSÁRIAS PARA A CONSOLIDAÇÃO
DA ECONOMIA DA CULTURA INDUZIR ESTRATÉGIAS
DE SUSTENTABILIDADE NOS PROCESSOS CULTURAIS

4.1.3 Oferecer apoio técnico às iniciativas de associativismo e cooperativismo e fomentar incubadoras de empreendimentos culturais em parceria com poderes públicos, organizações sociais, instituições de **ensino**, agências internacionais e iniciativa privada, entre outros.

4.4.3 Estabelecer parcerias com instituições de **ensino** técnico e superior, bem como parcerias com associações e órgãos representativos setoriais, para a criação e o aprimoramento



contínuo de cursos voltados à formação e capacitação de trabalhadores da cultura, gestores técnicos de instituições e equipamentos culturais.

4.4.11 Capacitar **educadores**, bibliotecários e agentes do setor público e da sociedade civil para a atuação como agentes de difusão da leitura, contadores de histórias e mediadores de leitura em **escolas**, bibliotecas e museus, entre outros equipamentos culturais e espaços comunitários.

4.6 Incentivar e apoiar a inovação e pesquisa científica e tecnológica no campo artístico e cultural, promovendo parcerias entre instituições de **ensino** superior, institutos, organismos culturais e empresas para o desenvolvimento e o aprimoramento de materiais, técnicas e processos.

4.7.5 Realizar campanhas e desenvolver programas com foco na formação, informação e **educação** do turista para difundir adequadamente a importância do patrimônio cultural existente, estimulando a comunicação dos valores, o respeito e o zelo pelos locais visitados. (BRASIL, 2010) [grifos da autora]

Tal como no âmbito do PNE, como medida de análise das citações, estabelecemos categorias que identificam a relação da educação para a constituição do planejamento cultural. A primeira categoria identifica a inserção da cultura no ambiente educacional, em especial no que tange a prática cultural; a segunda, aponta a inserção da Cultura nas políticas educacionais. Por último, as menções em que as relações cultura e educação perpassam como possibilidades, mas não restritas à relação entre si, como capacitação, parcerias diversas e a escola, sendo Cultura como um agente entre tantos.

Quadro 2 – Presença dos termos ‘Educa, Escola e Ensino’ no Plano Nacional de Cultura

Presença dos termos ‘Educa, Escola e Ensino’ no Plano Nacional de Cultura		
Categoria	Citações (item de referência)	Totais (em 42 citações)
Inserção da Cultura na prática educacional	Inciso VI do Art. 2º, 1.10.8 (2), 1.10.9 (2), 1.10.10, 2.1.2 (3), 2.1.5, 2.3.2 (2), 2.5.2, 2.5.9	14
Inserção da Cultura nas políticas e estratégias de educação	Inciso VII do Art. 3º, 1.10, 1.10.7(2), 2.3, 2.3.1, 2.5.5 (3), 2.7.6 (2), 2.7.8, 3.1.4, 3.1.7, 3.1.11, 3.1.18, 3.4.7, 3.5.9 e 4.7.5	19
Inserção sem especificidade ou restrição de forma/modo na educação/escola - cultura	2.7.16, 3.1.5, 3.4.6, 3.6.5, 4.1.3, 4.4.3, 4.4.11(2), 4.6	9

Vale aqui ressaltar que, o Plano Nacional de Cultura foi instituído para o período de 2010 a 2020, estando em vigor quando da discussão do atual Plano Nacional de Educação – 2014 a 2024, inclusive ocorrendo no Congresso Nacional em Comissões



que reuniam ambas temáticas. A relevância desta observação é a presença na lei em diversos pontos, de forma recorrente e explícita, da necessária articulação do PNC com o PNE, tanto no inciso VI do artigo 2º - objetivos do PNC, quanto no item 1.10.7 que cita a instituição de marcos legais e a articulação das redes de ensino e o acesso à cultura.

Ao observarmos a frequência de ações e estratégias do Plano de Cultura quanto ao estabelecimento de políticas integradas com a educação e/ou voltadas para o âmbito das relações educação e cultura, percebemos sinais da frágil relação entre ambos. São 19 citações, incluindo educação, ensino e a escola em específico, em 14 ações e estratégias. Reforçando-se a necessária articulação, normatização e regulação entre as áreas.

A recorrência do movimento cultural em se referir à distância escola-universo também fica explícita na quantidade de menções que dizem respeito à inclusão ou apropriação pelo campo da educação seja de linguagens, recursos pedagógicos, conteúdos, referentes culturais, entre outros. Das citações em, vale ressaltar a 1.10.8 que também é explícita na demanda de inclusão no ensino regular.

Dos 5 eixos norteadores do Plano Nacional de Cultura, a educação, a escola e os processos se fizeram presentes em 4 deles. Só sendo esquecido no eixo que trata especificamente da organização do Sistema da Cultura e da relação entre entes, gestão da cultura e elementos específicos do modo de existir da institucionalidade cultural.

No que se refere as metas do Plano Nacional de Cultura, 4 metas se articulam diretamente com o campo educacional:

Meta 12 – 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de arte no currículo escolar regular com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural

Desde 1996, a Arte é reconhecida, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), como disciplina integrante do currículo das escolas e não apenas como uma atividade educativa.

Meta 14 – 100 mil escolas públicas de educação básica desenvolvendo permanentemente atividades de arte e cultura

As atividades de arte e cultura são elementos fundamentais para garantir a melhoria na qualidade do ensino nas escolas públicas. Além disso, as atividades optativas contribuem para ampliar a permanência dos alunos nas escolas e assim promover a educação em tempo integral.

Meta 15 – aumento em 150% de cursos técnicos, habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo da arte e cultura com proporcional aumento de vagas

Meta 17 – 20 mil trabalhadores da cultura com saberes reconhecidos e certificados pelo Ministério da Educação (MEC) O programa Rede Certific, do Ministério da Educação (MEC), é uma das iniciativas do Governo Federal para a certificação profissional dos trabalhadores brasileiros. (BRASIL, 2011)



Em seu site, o Ministério da Cultura mantém o andamento das metas e percentuais de seu cumprimento. Se observarmos a meta 12 - 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de arte no currículo escolar regular com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural, podemos verificar que não houveram mudanças no quadro entre 2010 e 2016. Os dados de 2010 indicam que 72,6% das escolas tinham a disciplina de artes ministrada. Em 2016, o MEC informou ao MinC que esse número é de 77,9%, uma diferença de pouco mais de 5 pontos percentuais de crescimento em 6 anos, ainda mais de 22 pontos distante da meta de 100% das unidades. (2017)

Com relação à meta 14 - 100 mil escolas públicas de educação básica desenvolvendo permanentemente atividades de arte e cultura os números são ainda mais preocupantes, uma vez que o próprio site indica que não há por parte do Ministério da Educação um responsável pelo fornecimento dos dados do programa Mais Cultura nas Escolas ou quem possa fornecer por outros mecanismos. O programa atendeu desde 2014 apenas 5069 unidades escolares, sem previsão de novas adesões, apesar da grande busca entre as escolas que fazem parte do Mais Educação naquele momento de inscrição.

Com os dados de hoje, 2018, podemos dizer que, mesmo com metas estabelecidas e com indicadores pactuados, o Plano Nacional de Cultura por si só, não vem garantido sua interlocução com a ação institucional na educação, principal órgão de execução.

BREVES CONSIDERAÇÕES

A ausência da Cultura nas metas explícitas do PNE já explicita o papel de estratégia a que cabe no mesmo, de forma coadjuvante, operando para o cumprimento da pauta de expansão e de identidades étnicas/raciais diversas. Por outro modo, a presença da Educação no PNC ressalta a necessidade de diálogo para a conformação das políticas comuns, mediada na ação entre agentes de estado, movimentos e trabalhadores do segmento, uma vez que o dominante em questão é a área de Educação, a qual sem a devida concordância e aceitação, ignora as peculiaridades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979a. [La dúnción]. Barcelona: Taurus, 1998.

BRASIL. Lei nº 9.394, de dezembro de 1996. Dispõe sobre as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União, Brasília, DF- 23 de dez. 1996.



BRASIL. Plano Nacional de Educação. 2014. Disponível em: <http://pne.mec.gov.br/>
Acesso em: 24/09/2015.

BRASIL. Plano Nacional de Cultura. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 24/09/2015.

BRASIL. Metas do Plano Nacional de Cultura. 2011. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br>. Acesso em: 24/09/2015.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1983. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CANCLINI, Néstor García. Diversidade e direitos na interculturalidade global. In Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 8 (abr./jul. 2009). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2009.

FORQUIN, Jean-Claude. Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.



POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL NO ÂMBITO DA ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Jessica Suzano Luzes¹
Livia Mascarenhas de Paula²

RESUMO: Num cenário de preocupação com a democratização do Ensino Superior, surgem as iniciativas tanto para o acesso quanto para a permanência dos estudantes neste. O Programa Nacional de Assistência Estudantil, voltado essencialmente para a permanência dos estudantes, traz em sua proposta aspectos não somente de estrutura, como alimentação, moradia, transporte, entre outros, mas também apresenta como importante o estímulo ao desenvolvimento de atividades culturais. Neste sentido, apresentamos neste artigo um breve relato de experiência do edital de apoio a eventos do estudante desenvolvido pela Divisão de esporte, cultura e lazer da Superintendência de Políticas Estudantis da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ação esta inédita dentro do escopo das políticas de assistência estudantil no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Cidadania cultural, políticas culturais, assistência estudantil e democracia cultural.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma análise de uma experiência pouco comum de ações culturais no âmbito da assistência estudantil. Para melhor explicar essas duas temáticas, e, buscar, assim, relacioná-las, descreveremos brevemente um histórico da assistência estudantil, com indicativos de sua existência desde a década de 1980, enfocando a década de 2000-2010, quando foi expedido o Decreto Nº 7.234, DE 19 DE JULHO DE 2010 que dispõe sobre o Programa Nacional de Assistência Estudantil (PNAES), no qual há o estímulo para desenvolvimento de atividades culturais. Em uma breve pesquisa, verificamos a inexistência de ações culturais relacionadas à assistência estudantil. Esse trabalho tem o objetivo de trazer um relato de experiência na área de ações culturais voltadas para a assistência estudantil na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1 Doutoranda em história, política e bens culturais, CPDOC-FGV. Técnica em assuntos educacionais. E-mail: jessicaluzes@superest.ufrj.br.

2 Doutora em Ensino em Biociências e Saúde pelo Instituto Oswaldo Cruz – IOC/FIOCRUZ. Produtora Cultural da Casa da Ciência da UFRJ. E-mail: livia@casadaciencia.ufrj.br



Apresentamos também alguns resultados parciais das pesquisas realizadas pela equipe em relação a esta experiência inédita na UFRJ.

DESENVOLVIMENTO

As preocupações quanto à democratização do acesso à educação superior não se restringem à realidade brasileira. Ainda na década de 1980, Simone Costa (2010) nos apresenta de forma breve a política de assistência estudantil em diferentes países. Destacamos aqui, dois países de diferentes realidades sociais: um latinoamericano, o Chile, e outro na Europa, a França.

A América Latina após a segunda guerra mundial até a década de 1990, foi marcada por ditaduras militares. No Brasil, a ditadura teve início em 1964, e entre 1974 a 1979, houve a ‘abertura’ política, mas, no Chile, o governo autoritário teve outra periodicidade, se iniciando em 1973 e finalizando em 1990. É durante o governo do Augusto Pinochet, década de 1980, que houve uma reformulação das políticas de ensino superior que modificou o financiamento universitário. De início, assistia-se o estudante pela concessão de crédito educativo e, a posteriormente, houve a opção pela assistência estudantil como a melhor forma de garantir o êxito dos estudantes de baixa renda (COSTA, 2010, p. 18).

Num contexto democrático, na França, em 1989, foi criado pelo Ministério da Educação o *Observatoire National de la vie Etudiante*, com o objetivo de registrar informações sobre a vida dos estudantes de todos os níveis de ensino e suas relações com o estudo. Investiu-se em estudos periódicos que servem para auxiliar o governo na elaboração de políticas dirigidas aos estudantes. Ao focar a educação superior, o Observatório tem um enfoque bastante ampliado sobre a vida acadêmica do estudante universitário considerando a alimentação, transporte, alimentação, saúde, financiamento dos estudos, aspectos psicológicos, relações com a ambiente acadêmico, cultura e esporte.

No caso da *Université Paris Sorbonne*, Costa (2010) nos informa que havia diversos tipos de apoio aos estudantes que envolviam um departamento de informações gerais referentes às:

[...] organizações, equipamentos, habitação, trabalho, atividades de lazer, taxas, subsídios, empréstimos; aconselhamento sobre problemas pessoais e familiares; serviços sobre bolsas de estudo, departamento de medicina preventiva, assistência psicológica, planejamento familiar, médicos e serviços sociais (COSTA, 2010, p. 18).



Seguindo esse contexto internacional, encontramos no Brasil, especificamente no momento de redemocratização e discussões sobre a educação enquanto um direito de todos e dever do Estado, temos a criação do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis – FONAPRACE, que se constituiu como grupo de reivindicação e consolidação de políticas de assistência estudantil nas universidades (SILVEIRA, 2012, p.12).

Após vinte anos de aprovação da constituinte, nos anos 2000, temos as políticas de Estado ligadas à ampliação do sistema federal de ensino superior alinhado às ações afirmativas, voltando suas atenções à reestruturação e à criação de novas universidades, proporcionando, assim, o aumento do número de cursos e de vagas noturnas. O desafio latente é a democratização das universidades que, como sabemos, não será possível apenas pelo incremento do número de vagas, visto os alunos oriundos de políticas afirmativas, em torno de 30% dos alunos egressos de escolas públicas e com renda per capita de um salário mínimo nacional, necessitam de apoio para continuar a trajetória acadêmica de forma satisfatória.

As formas de apoio mais comuns são o restaurante universitário, transporte, e residência estudantil, mas, o Decreto nº 7234, de 10 de Julho de 2010 que instituiu Programa Nacional de Assistência Estudantil (PNAES), nas universidades federais, inclui novos desafios em suas alíneas como: atenção à saúde, inclusão digital, cultura, esporte, creche, apoio pedagógico e acesso à universidade, participação e aprendizagem de estudantes com deficiência, transtornos globais de desenvolvimento, altas habilidade e superdotação. Seguindo essa orientação normativa, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, ampliou as discussões no meio acadêmico, e aprovou no Conselho Universitário, a criação da Superintendência Geral de Políticas Estudantis (SuperEst), instância vinculada ao Gabinete do Reitor, que tem o objetivo de constituir uma estrutura pedagógico-administrativa voltada ao planejamento, coordenação, acompanhamento e avaliação dos programas e ações direcionados à comunidade discente, buscando a consolidação de uma ampla política de atendimento e assistência aos discentes da instituição.

Em 2012, a SUPEREST estruturou-se em seis divisões: assistência ao estudante (DAE), saúde do estudante (DISAE), residência estudantil (DIREST), inclusão e acessibilidade (DINAAC) e a divisão de esporte e cultura e lazer (DECULT).

Nos interessa, assim, apresentar a gestão cultural na DECULT, especialmente, o planejamento, avaliação e execução do Edital de Apoio a Eventos do Estudante, em articulação com as discussões atuais sobre políticas culturais que enfatizam o reconhecimento simbólico e o direito à cultura.



O edital de apoio a eventos do estudante e sua estrutura

A Decult, através da Seção de Cultura e Lazer, em 2017, pela terceira vez, promoveu o Edital de Apoio a Eventos do Estudante (figura 1), que objetiva a realização de eventos de caráter técnico-científico, artístico ou cultural, nas delimitações físicas da UFRJ, organizados sob a responsabilidade dos alunos, por meio de recursos financeiros oriundos do PNAES. Segundo o Relatório de Gestão da DECULT no ano de 2017, a destinação dos recursos do PNAES para o edital tem como objetivo principal:

[...] a promoção do acesso às práticas culturais por parte dos alunos da universidade, entendendo que a formação deve ocorrer de maneira mais ampla, ultrapassando as barreiras exclusivamente acadêmicas. Os eventos, portanto, tornam-se espaços de socialização dos alunos, bem como de formação humana e acadêmica dos seus participantes, tanto organizadores quanto visitantes. (SUPEREST/DECULT, 2017)

Nesse sentido, no que tange ao planejamento do edital para o ano de 2017, a equipe se preocupou em aprimorá-lo a partir da leitura das discussões de políticas culturais no Brasil datadas na década de 2000, enfocando programas e ações de governo que estimularam a participação de grupos sociais até então alijados da política e produção cultural. Uma dessas propostas foi o ‘Seminário Cultura para Todos’, do Ministério da Cultura, que propôs discutir fomento à cultura com segmentos da sociedade civil, o empresariado e a gestão pública local sobre a fomento à cultura. E, segundo Lia Calabre (2015), o Ministério inaugurava uma nova maneira de operar no campo das políticas públicas de cultura.

Outra referência relevante para o projeto em questão é o plano de cultura da UFRJ, divulgado na Revista *Você faz cultura*² que é um documento-síntese, de responsabilidade do Fórum de Ciência e Cultura, que apresentou discussões realizadas na UFRJ a favor de uma política cultural da universidade. Dentre as diretrizes elencadas, a definição dos direitos culturais que inclui “desde o direito de preservar, manifestar e gerar formas próprias e singulares de expressão cultural até o direito de acesso à arte e cultura universais” nos parece ser fundamental ao pensarmos as ações no âmbito da assistência estudantil, pois há para além da fruição dos espaços culturais consagrados, há a defesa das formas singulares de expressão cultural.

O diferencial do edital do estudante é o reconhecimento das iniciativas dos próprios estudantes em realizar eventos na Universidade, não havendo a exigência do

2 Esse foi apresentado ao Consuni, e pela primeira vez tal espaço aprovou uma Política Cultural, Artística e de Difusão Científico-Cultural da UFRJ, na data de 29 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.forum.ufrj.br/index.php/nao-mexer/393-voce-faz-cultura>>



acompanhamento de um professor ou tutor, constituindo importante espaço para fomentar a cidadania cultural que considera a capacidade de todo cidadão produzir cultura, como transformador de símbolos, devendo ser estimulada a participação nas decisões políticas e no processo de gestão pública de cultura.

Além disso, como objetivo secundário, o edital buscou promover autonomia (ainda que limitada) dos alunos no que tange à gestão dos recursos financeiros. Foi o incentivo a uma responsabilidade com o uso do dinheiro público, o que incluiu uma avaliação dos itens escolhidos e sua real necessidade, o acompanhamento dos processos de licitação de compra, bem como a prestação de contas final, onde o aluno deveria explicitar como a realização do evento não só ocorreu, mas também como impactou sua formação acadêmica.

O Edital foi lançado no dia 15 de fevereiro de 2017, e as inscrições ocorreram de 06 a 24 de março de 2017. Esse foi amplamente divulgado por cartazes, e também via mídia digital, em formato de vídeos de curta duração disponibilizado no site da SUPEREST³, no *youtube*⁴ e nas televisões do restaurante universitário central.

Figura 1 - Cartaz de divulgação do edital de eventos do estudante



Após a homologação dos projetos, esses passaram pela avaliação de uma banca multidisciplinar – composta por dois servidores da DECULT, um da Casa da Ciência e outro da Pró-Reitoria de Planejamento, Desenvolvimento e Finanças da UFRJ, tendo

3 <http://superest.ufjr.br/index.php?start=42>

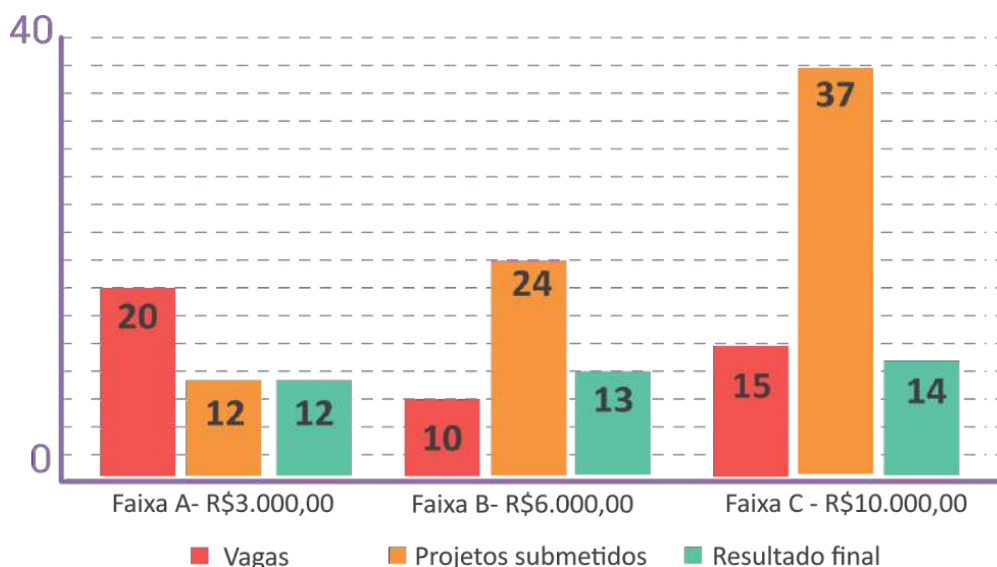
4 https://www.youtube.com/channel/UCTuKE_zXF0ECgwa9LTrxzRQ



os seguintes itens observados: a coerência e o conteúdo, o mérito por relevância social do projeto para a comunidade acadêmica e ou externa (público a ser atendido), o mérito por originalidade e inovação do projeto, as condições de financiamento/execução do projeto, a adequação do orçamento previsto do projeto, e a viabilidade de execução e adequação do cronograma.

O Edital (que recebeu o nº 047/2017) foi ofertado em três categorias quanto ao orçamento, com valores fixos e número máximo de projetos contemplados em cada uma delas. São elas: Faixa A – R\$ 3.000,00, Faixa B – R\$ 6.000,00 e Faixa C – R\$10.000,00. Obtivemos ao final do período de inscrições, o total de 74 projetos diferentes submetidos. Após as análises e reclassificações, selecionamos 39 projetos a serem executados entre os meses de maio a dezembro de 2017. Projetos esses contemplados nas diferentes faixas de financiamento conforme expresso pelo gráfico abaixo (gráfico 1):

Gráfico 1 – Distribuição de projetos do edital 047/2017 - relação entre o número de vagas, os projetos submetidos e os contemplados.



Fonte: Decult/Superest

Os temas centrais dos eventos contemplados foram diversos e bastante heterogêneos. Alguns destes foram: questões relativas à participação da mulher na sociedade e questões de gênero em geral; Ciência e Tecnologia; Direitos Humanos; Questões étnicas; Saúde e corpo; Música, dança e teatro; Literatura e artes plásticas; entre outros.



O acompanhamento e a avaliação do Edital de Evento do Estudante

Algumas das ações propostas pela equipe da Decult no ano de 2017 foram o acompanhamento e a avaliação dos projetos contemplados pelo edital. No que tange ao acompanhamento, foi realizado um encontro com os integrantes de todos os projetos contemplados, o que possibilitou uma interação maior entre os atores desse processo, no sentido de maior diálogo com as unidades executoras dos projetos, de conscientização dos estudantes participantes na execução dos recursos públicos, além de promover o exercício da escrita de projetos com viés acadêmico. Como complementação das ações de acompanhamento, foi disponibilizado aos alunos um “Manual de Prestação de Contas”, que teve por objetivo orienta-los quanto aos itens necessários para o relatório final.

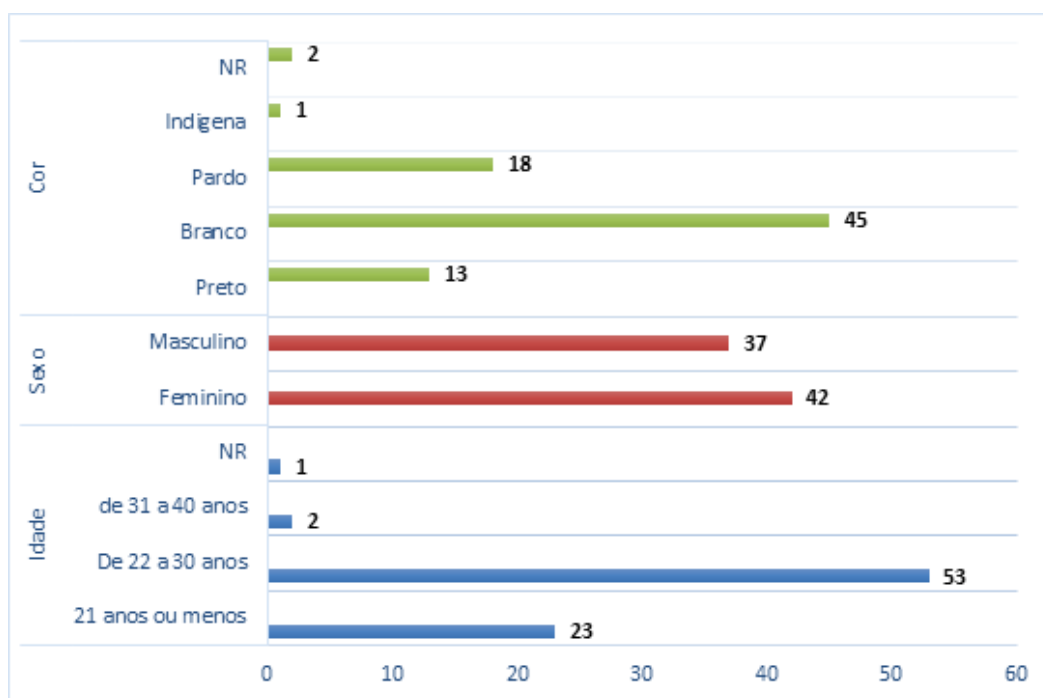
a) Levantamento do perfil dos estudantes proponentes

Uma questão importante no sentido do acompanhamento foi o levantamento do perfil dos alunos proponentes dos projetos aprovados pelo Edital. Tendo em vista a necessidade de conhecer melhor o perfil deste público alcançado, encaminhamos um formulário online a todos os alunos que tiveram seus projetos aprovados. Importa ressaltar que nem todos os proponentes responderam ao questionário, entretanto, conseguimos 79 respostas, o que corresponde a 52,6% do total. Importa ressaltar ainda que o questionário não era obrigatório e nem exigia identificação, no entanto, foi enviado por e-mail somente aos alunos que tiveram seus projetos aprovados no Edital.

Quanto ao perfil desses estudantes, observamos que a maior parte dos respondentes afirmou ser na cor branca (com 45 menções), seguidos dos que afirmaram ser da cor parda (18 menções). Quanto ao sexo, a maioria dos respondentes disse ser do sexo feminino (42 menções). Já em relação à idade, observamos que a maioria dos estudantes que responderam disseram ter idade entre 22 e 30 anos, seguidos daqueles com 21 anos ou menos.



Gráfico 2 – Perfil dos Estudantes que tiveram seus projetos contemplados. N=79



Fonte: Decult/2017

Outro ponto observado foi em relação aos cursos de graduação desses estudantes. Num primeiro momento identificamos que os proponentes eram advindos de 22 cursos de graduação distintos – como engenharia, bacharelado em dança, medicina, artes, entre outros – indicando o direcionamento de recursos para projetos plurais.

Acreditamos que a diversidade de temas propostos, bem como de cursos de onde os estudantes eram advindos fortaleceu a proposta do edital que é a de uma perspectiva de cultura ampla que não se restringe à questão artística formalizada ligada às artes plásticas, música, teatro, museus, etc, valorizando as diferentes áreas de conhecimento. Esta perspectiva está em consonância com a política cultural da UFRJ que aponta:

[...] a relevância de suscitar encontros e confrontos entre diferentes epistemologias e práticas de percepção e representação do mundo, que normalmente se encontram em gavetas separadas: ciências exatas e humanidades, ciência e arte, arte erudita e arte popular, saber científico e senso comum, apenas para citar algumas antinomias que, mais além de obstaculizar diálogos, estabelecem, quase sempre, inaceitáveis hierarquias e práticas de poder - na sociedade e no próprio mundo acadêmico (UFRJ, 2012, p. 06).



E, complementa:

Universos cognitivos e perceptivos, tanto quanto linguagens, constitutivas elas também, muitas vezes, de mundos e comunidades separadas, deveriam encontrar na Universidade, mais que em qualquer outro lugar social, a possibilidade de se entreolharem, reconhecerem, conhecerem, interpelarem e fertilizarem mutuamente (UFRJ, 2012, p. 06).

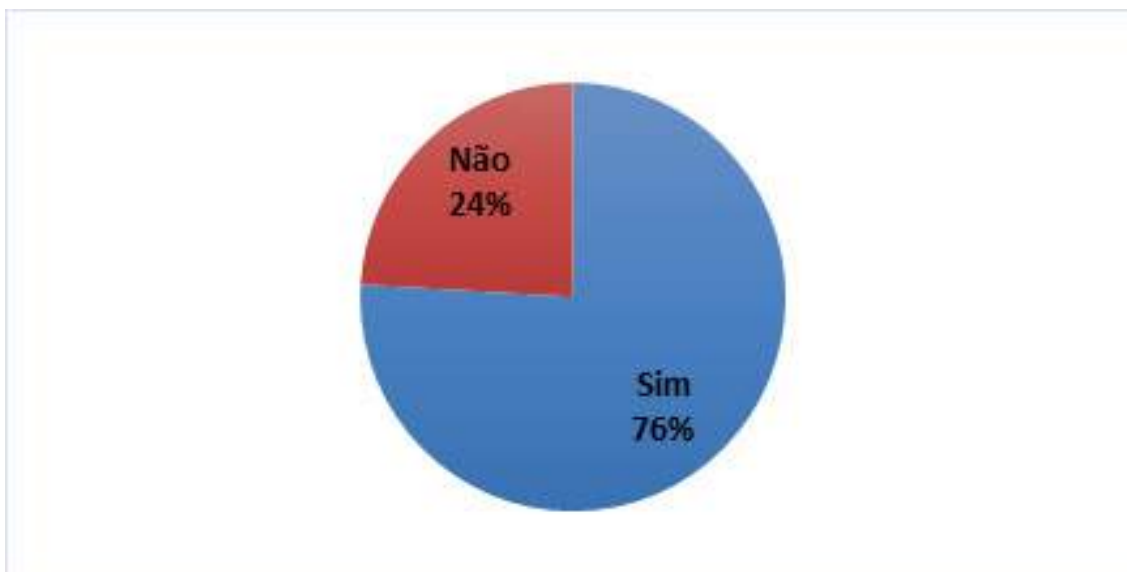
Outras perguntas do questionário, seguindo a linha de traçar o perfil destes estudantes foram: se estes participam ou já participaram de algum projeto acadêmico na Universidade, acerca da inserção destes nos programas da SuperEst (programas de bolsas e residência estudantil) e por fim, buscou dar um espaço para que os alunos pudessem tecer críticas e sugestões ao edital até aquele momento.

Dos 74 estudantes que responderam ao questionário apenas 26 preencheram o campo de críticas e sugestões. As críticas foram relativas principalmente aos entraves burocráticos e financeiros ocorridos. Já as sugestões versavam sobre a necessidade de um acompanhamento mais próximo por parte da equipe da SuperEst junto aos projetos contemplados a fim de minimizar possíveis problemas. Nesse sentido, importa ressaltar que essa sugestão foi acatada pela equipe da Decult e já estava no planejamento do desenvolvimento do Edital.

No intuito de verificar a presença destes estudantes nos programas/projetos acadêmicos, questionamo-los se já haviam participado de algum ofertado pela Universidade (como Iniciação científica, programas de extensão, etc). Constatamos que a maior parte dos respondentes (76%) ou está participando ou já esteve em algum projeto, conforme expresso pelo gráfico 3.



Gráfico 3 - Presença dos estudantes nos programas/projetos acadêmicos ofertados pela Universidade. N=79.



Fonte: Decult/2017

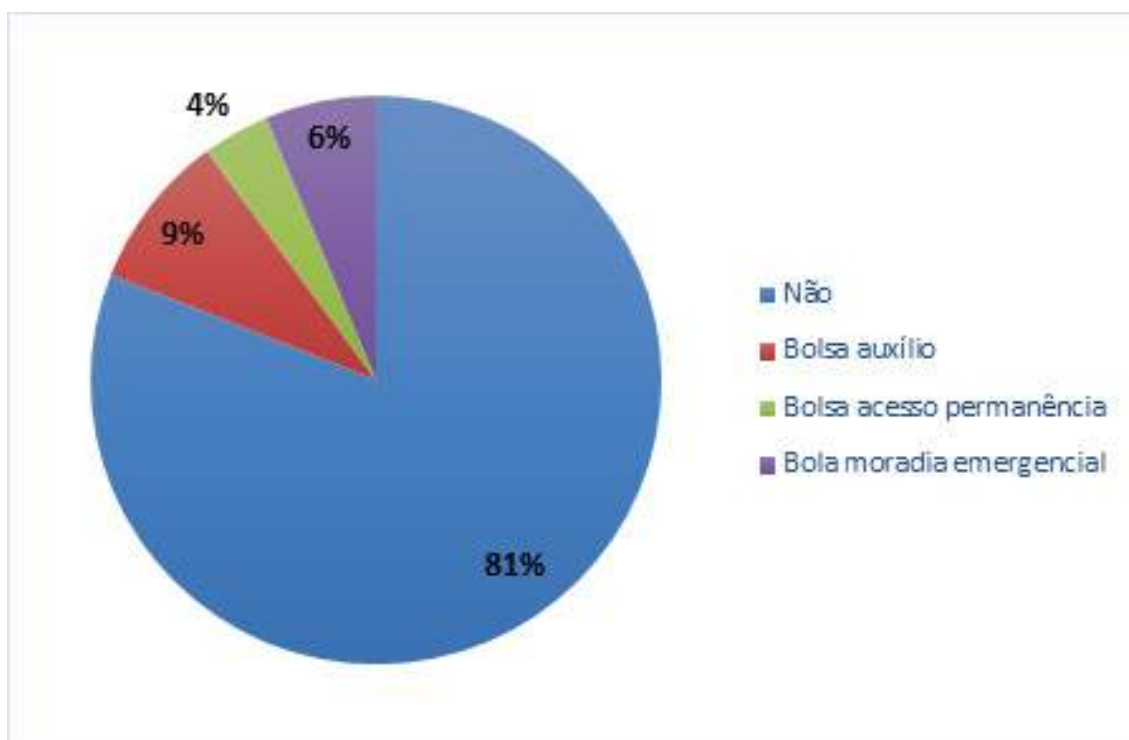
Os estudantes mencionaram quais projetos faziam/fazem parte e observamos uma grande diversidade de propostas como: programas de Iniciação Científica, de Extensão Universitária, Programa de Iniciação à Docência, Projetos de Iniciação Artística, de Monitoria, Empresa Júnior, entre outros.

Quanto à inserção dos alunos nos programas ofertados pela SuperEst (gráfico 4), observamos que, do total das 79 respostas obtidas, 81% dos respondentes afirmou não possuir bolsa ofertada pela SuperEst. As respostas restantes indicam 19% de participantes que possuem bolsa em três modalidades diferentes⁵: Bolsa Auxílio (9%), Bolsa Acesso permanência (4%) e Bolsa moradia emergencial (6%).

5 As bolsas oferecidas pela SuperEst no ano de referência desse artigo estão descritas no site da SuperEst: Disponível em:< <http://superest.ufrj.br/index.php/programa-de-bolsas>>



Gráfico 4 – Resposta à pergunta se os estudantes possuem algum tipo de bolsa ofertada pela SuperEst no período de execução do projeto contemplado pelo Edital. N=79.



Fonte: Decult/2017

Outro ponto observado foi a incidência de alunos proponentes que moram na Residência Estudantil da UFRJ, esta também de responsabilidade da SUPEREST. Verificamos, então que a maior parte dos respondentes (92%) disse não residir nela ao passo que 8% informou residir.

Esses dois últimos pontos podem ser descritos como fatores importantes que indicam que as ações culturais ofertadas pela SuperEst não ficam restritas aos estudantes atendidos por ela. Desta forma apontamos a universalidade do direcionamento do Edital, atendendo assim a proposta da cidadania cultural, na qual todo ser humano, independente de formação, é dotado de criatividade, sendo capaz de propor e produzir cultura.

b) Avaliação do desenvolvimento dos projetos contemplados

No que tange à avaliação dos projetos contemplados pelo Edital, foi solicitado no Manual de Prestação de Contas que todos os participantes da equipe executora do projeto preenchessem um formulário online. Este teve por objetivo verificar como se deu o andamento do projeto e, em especial, observar as percepções dos próprios alunos acerca desse desenvolvimento. As perguntas tiveram como foco entender: quais os pontos



positivos e negativos, quais os principais problemas enfrentados e, principalmente, qual o impacto da sua atuação no projeto em relação à sua formação acadêmica.

Até o mês de fevereiro de 2018 obtivemos um total de 76 respostas de alunos de 19 projetos diferentes. Tendo em vista que ainda estamos aguardando alguns documentos de prestação de contas serem entregues, espera-se que este número aumente, chegando à totalidade de projetos executados.

Quanto aos projetos que já entregaram seus relatórios de prestação de contas, podemos observar os seguintes pontos:

Em relação à pergunta: “Houve alguma dificuldade na execução do evento? Se sim, qual (is)?”, realizamos uma análise de conteúdo temática segundo Bardin (2011) e desta forma, obtivemos 85 unidades de análise que foram distribuídas em nove categorias diferentes. Estas podem ser observadas no gráfico 5.

Gráfico 5 - Problemas na execução dos eventos segundo os alunos proponentes



Fonte: Decult/SuperEst

Quanto à pergunta: “Você acha que a participação na produção de um evento estudantil teve algum impacto na sua formação acadêmica? Se sim, descreva brevemente.”, somente duas respostas mencionaram não ter nenhum tipo de impacto em sua formação acadêmica. Em ambas as respostas a justificativa foi por conta dos problemas encontrados no trajeto do evento. Já as 74 demais respostas foram todas positivas e mencionam ganhos tanto acadêmicos como pessoais, conforme expresso nas falas abaixo:



“Sim, a produção de um evento impactou minha formação não só acadêmica como também pessoal. O desafio de ser organizado e liderar uma equipe para a realização de um evento me ajudou a melhorar muitos aspectos da minha vida profissional e acadêmica.” (Estudante A2)

“Sim, teve muito impacto na minha formação acadêmica. Isso se deve ao fato de ter que lidar com diferentes situações de gestão de recursos, lidar com pessoas, ter contato com pesquisadores e ponta, entre outras situações que a organização de um evento expõe os alunos. Esse evento teve um grande impacto positivo na minha formação acadêmica.” (Estudante A22)

“Eventos acadêmicos são o retorno que podemos dar à comunidade UFRJ e passar o conhecimento adiante, incentivando outros colegas a engajar-se em projetos semelhantes. Fazendo essa “roda” cultural girar, temos o enriquecimento da formação acadêmica e o abrilhantamento da imagem da Universidade, pela variedade de atividades que nela ocorrem.” (Estudante A71)

Outra pergunta feita aos alunos foi “Você participaria como proponente num novo edital ofertado pela SuperEst?”. Observamos que a maior parte dos alunos (86%) disseram que participariam de um novo edital ofertado pela SuperEst, enquanto 14% disse que não participariam. A esses que responderam negativamente, questionamos o porquê de não terem interesse e das 10 respostas dadas à essa questão, sete foram relativas a problemas com o financeiro, a liberação de recursos e do entendimento do edital; dois estudantes disseram que estavam se formando naquele ano, por isso não poderiam mais concorrer mais aos futuros editais. Somente uma pessoa deu a negativa e não apresentou justificativa.

A última questão foi um espaço destinado à críticas e sugestões ao Edital e aos possíveis editais futuros. Nesta obtivemos 37 respostas e a maior parte versava sobre problemas na utilização do dinheiro: ou a inexperience com a produção de eventos e gestão de recursos públicos, ou mesmo reclamações acerca da maneira como o edital falhava em explicar melhor alguns itens. Entretanto, também houve elogios à equipe da Decult, sempre apontada como eficiente e prestativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No atual cenário de preocupação com a democratização do Ensino Superior, ações diversas são realizadas no que diz respeito às questões relativas ao acesso e também à permanência dos estudantes nas Universidades e Institutos Federais.

No que tange às ações de permanência, o Programa Nacional de Assistência Estudantil traz diversas ações tidas como essenciais para que o estudante possa concluir



seu curso de graduação de maneira saudável. Na UFRJ, em especial, com a criação de uma divisão voltada especificamente para tratar de assuntos relativos ao esporte, à cultura e ao lazer (a DECULT), reforça-se a premissa de que a formação do estudante universitário está para além da estrutura puramente acadêmica e tem outros aspectos a serem levados em consideração, como a qualidade de vida, por exemplo.

Neste sentido, tendo em vista que, segundo o Artigo 2º do DECRETO Nº 7.234, DE 19 DE JULHO DE 2010, que dispõe sobre o Programa Nacional de Assistência Estudantil, são objetivos deste programa: “II - minimizar os efeitos das desigualdades sociais e regionais na permanência e conclusão da educação superior; [...] IV - contribuir para a promoção da inclusão social pela educação.”, a oferta de ações que busquem fomentar o acesso aos bens e atividades culturais, bem como a atividades de esporte e lazer são indispensáveis tanto para a minimização dos efeitos das desigualdades quanto para a promoção da inclusão social.

Ancorados por essa discussão o presente trabalho teve por objetivo observar, como uma ação integrou temas relativos à política cultural com a assistência estudantil, a partir de um relato de experiência.

Tendo em vista os dados apresentados, chegamos ao entendimento de que, ainda que de maneira inicial, o Edital de Apoio a Eventos do Estudante ofertado pela DECULT/SUPEREST na UFRJ conseguiu êxito quando se propõe a ser um espaço de incentivo à formação cultural, estimulando o acesso dos estudantes aos bens culturais. Mostrou-se como uma importante ferramenta no apoio às ações artísticas e culturais promovidas pelos discentes e, principalmente, um local em que os estudantes foram encarados como produtores de cultura, considerando o protagonismo dos mesmos, valorizando e difundindo as manifestações dos diversos grupos de estudantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, M. R. **Apostila de avaliação de projetos e programas culturais.** São Paulo: Pós-graduação em Gestão Cultural, Senac EAD, 2017.

ALEXANDRINO, W. **Apostila de Produção Executiva.** São Paulo: Pós-graduação em Gestão Cultural, Senac EAD, 2017.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2011. 279p.

BASTOS, J. F.; CORRADI, R. A. **Apostila de Gestão Financeira de projetos culturais.** Pós-graduação em Gestão Cultural, Senac EAD: São Paulo, 2017.



BARROS, J. M.; OLIVEIRA JUNIOR, J. **Pensar e Agir com a cultura: desafios da gestão cultural**. Belo Horizonte: Observatório da diversidade Cultural, 2011.

CHAUI, M. *A universidade pública sob nova perspectiva*. **Rev. Bras. Educ. [online]**. 2003, n.24, pp.5-15.

COSTA, S. G. **A equidade na Educação Superior: uma análise das Políticas de Assistência Estudantil**. 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado em sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DELLAGNELO, E. H. L. **Apostila do curso de extensão em Administração Pública da Cultura. Módulo 6**. Planejamento na cultura. Porto Alegre: Ministério da Cultura/UFRGS/EA, 2015.

NOVAIS, D. R. **Apostila de Planejamento Estratégico de Projetos Culturais**. Pós-graduação em Gestão Cultural, Senac EAD: São Paulo, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Revista Você faz Cultura**. Política Cultural, Artística e de Difusão Científico-Cultural da UFRJ, 2012. Disponível em: <http://www.forum.ufrj.br/images/_forumcc/pdf_e_odt/revista_voce_faz_cultura_final_web.pdf>

SILVEIRA, M. M. DA. **A assistência estudantil no ensino superior: uma análise sobre as políticas de permanência das universidades federais brasileiras**. Universidade católica de pelotas: Centro de Ciências Jurídicas, Econômicas e Sociais, 2012.

SUPEREST. **Relatório das ações da Superintendência de assuntos estudantis (SUPEREST)**. Rio de Janeiro: SUPEREST, 2012. Disponível em: <<http://superest.ufrj.br/index.php/2017-04-28-17-36-23/relatorio2012>>. Acesso em: 10/09/2016.



A EXTENSÃO E A POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA: VIVÊNCIAS DE UMA PRODUTORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Anna Christina de Queiroz Rodrigues¹

RESUMO: Esse artigo traz a visão de uma produtora cultural da Universidade Federal de Alagoas sobre a política cultural ou a falta dela dentro do setor com menos recursos financeiros da instituição: a Extensão. Com doze anos trabalhando na Pró-reitoria de Extensão da Ufal, a autora levanta questionamentos sobre a importância da arte e da cultura dentro da Universidade, fazendo um paralelo com os avanços e retrocessos nas políticas adotadas no campo cultural na Ufal com sua própria história na instituição. O objetivo é fazer abordagens e levantamentos de hipóteses para pesquisas na área, apontando novos caminhos sobre o estudo das políticas culturais nas universidades públicas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Extensão, Política Cultural, Universidade, Produção Cultural.

Ao começar a pensar sobre esse artigo, vem-se a importância de introduzir o leitor a política de extensão universitária de forma geral e seu papel na cultura. Assim, o Fórum de Pró-reitores de Extensão, através do Plano Nacional de Extensão Universitária, afirma que extensão: “é o processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre universidade e sociedade” (FORPROEX, 2016, p. 1). Para quem trabalha com extensão universitária aprende-se que é o caminho de entrada da comunidade ao que se pesquisa dentro dos campos teóricos. A Universidade Federal de Alagoas segue esses princípios de extensão conforme afirmam seu Plano Pedagógico e seu Regimento Interno.

Então, a partir de meu trabalho como produtora cultural da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) comecei a pensar em como a Cultura se insere no universo da extensão universitária. Procurei um documento que afirmasse uma política cultural estabelecida na instituição, não há nenhum. Assim, comecei a pesquisar em outras instituições e descobri que existe inclusive mestrados que apontam soluções e caminhos para a implementação

¹ Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Produtora Cultural da Universidade Federal de Alagoas. E-mail: anna.rodrigues@proex.ufal.br



dessas políticas. A Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri tem uma resolução de 19 de outubro de 2012, que aponta toda a política cultural da universidade e cria a Diretoria de Cultura da Pró-reitoria de Extensão e Cultura.

Essas descobertas me trouxeram novas indagações, então comecei a traçar paralelos, então me surgiu a grande questão: Por que uma Universidade Pública que detém boa parte dos equipamentos culturais do Estado de Alagoas, cursos superiores de várias áreas culturais e artísticas, uma Escola Técnica de Artes, uma coordenação dentro da Pró-reitoria de Extensão só para tratar de assuntos culturais, ainda não tem diretrizes claras sobre sua política cultural, dentro e fora da extensão?

Não estou esperando responder essa questão, pois sob nenhum aspecto seria capaz disso. A intenção aqui é traçar através de minha história na instituição um paralelo com a situação política cultural, interna e do país, e abrir um precedente de discussão do quanto é difícil para a administração da Universidade, no que cabe a cultura e as suas políticas, ir além das apresentações e grandes eventos. Pode ser que eu esteja aqui levantando problemas que outras instituições também passem, pode ser que este seja só um problema interno ou que o mesmo nem exista, mas depois de tantos anos de trabalho dentro da Ufal me vejo capaz de propor ao menos a discussão, principalmente na situação atual do país.

Assim para começar, preciso relatar como comecei como produtora cultural, sem nunca ter nem ouvido falar dessa profissão. Em 2005, ainda para me formar em Publicidade, me surgiu a vaga de produtora cultural, através de concurso público e fui aprovada em primeiro lugar, contando-se da única vaga oferecida. A importância da vaga: houve uma aposentadoria. Contextualizando, a situação política do país neste ano, era o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva na presidência do Brasil, tendo como ministro da Cultura o cantor Gilberto Gil, a Ufal tinha como reitora uma mulher, a professora Ana Dayse Dórea. Com isso, terminei meu trabalho de conclusão de curso e assumi o cargo em agosto de 2006, apresentando-me no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, órgão vinculado à Universidade.

Já que estou me propondo a dialogar sobre política cultural, na época que assumi interessante foi notar as controvérsias dessa contratação. Primeiro, fui para um órgão que ninguém sabia que eu iria, nem o meu papel, ao menos um norte de trabalho. Descobri então que só havia mais uma pessoa como produtora dentro da instituição e que ela não exercia a função, mas era uma administrativa. Segundo, estavam em transição de cargo, não havia chefia nem direção. Terceiro, eu nunca tinha trabalhado com isso, estava perdida, nem sabia que o Museu era da Ufal, sempre achei que era do Estado. E



considere que eu já trabalhei no Turismo com receptivo local e afirmo, não há identidade do Museu com a Universidade, considerando que o mesmo foi criado em 1975.

Sempre senti falta de uma diretriz de trabalho, não havia uma demanda se o diretor não criasse, nem edital, apenas a política do balcão, que só entendi com o tempo. Exerci funções diversas para entender o funcionamento do espaço, mas, mesmo assim, faltava a construção de um plano diretor para o Museu, nem de políticas de conservação e análise de acervo, não se tinha na época nem um museólogo responsável.

Assim, durante os anos de 2006 a 2008, trabalhei na instituição para aprender o ofício de produtora. Neste mesmo ano em que assumi, passei a fazer uma série de capacitações na área cultural no Sebrae/AL e promover um calendário de eventos e projetos para o Museu. Ainda em 2006, consegui aprovação em edital de meu primeiro projeto financiado, o Banco do Nordeste do Brasil, em seu edital para cultura anual aprova o projeto de exposição “Engenhos de minha terra”, uma mostra de fotografias sobre os engenhos de cana de açúcar do Estado. Até então, a política cultural do Museu sempre obedeceu à linha da chefia vigente e não tínhamos o diálogo necessário com a Pró-reitoria de Extensão, na qual eu era ligada.

Ao final de 2006, uma nova porta se abriu para a ampliação de meus conhecimentos na área, a Ufal através de seu Departamento de Administração abriu vagas para um MBA em Marketing. Dentro dessa especialização de um ano de duração, procurei sempre relacionar minha função de produção com as atividades propostas no curso. O Trabalho de Conclusão de Curso, não podia ser diferente, foi sobre o Marketing Cultural. Ainda jovem, tive a oportunidade de conhecer a realidade das empresas que apoiam ou não a área cultural e quais motivos a levaram por suas escolhas. Como já havia trabalhado na iniciativa privada por oito anos, essa pesquisa me levou a aprofundar e perceber as diferenças de trabalho no bem privado e no bem público, que formam um grande abismo de qualidade na gestão pelo menos dentro da Universidade que atuo.

O término do curso em 2007 culminou com minha saída do Museu Théo Brandão para outro espaço da cultura dentro da Ufal, a Coordenação de Assuntos Culturais, ligada diretamente a Pró-reitoria de Extensão. Devido principalmente a infraestrutura ainda em construção da Coordenação, trabalhei inicialmente no Núcleo de Estudos e Pesquisas Transdisciplinares em Artes Espetaculares, e, então, iniciei minhas experiências, primeiro em um grupo de estudos de Arte e segundo em um Núcleo que no ano que cheguei (2007) estava em vias de abrir uma Especialização no Ensino da Arte.

Neste período, a percepção de que minha função não era vista como deveria foi eminente; os professores-gestores não sabiam o que era um produtor na Universidade



e que papel ele deveria ter. Quanto a esse novo conceito de professor-gestor, Barbosa e Mendonça (2014) já afirmam:

[...] o professor de ensino superior nas universidades federais agora não é apenas docente e pesquisador, mas tem de ser, por vezes, professor-gestor (academic manager). Nessas situações ele enfrenta desafios, alguns decorrentes de lacunas no desenvolvimento de suas competências gerenciais, os quais mereceram algumas reflexões. [...] Considera-se que preparar professores de ensino superior para atuarem como dirigentes das universidades federais implica em formá-los considerando as competências gerenciais que se esperam deles como professor-gestor. Esse movimento não é importante somente para o alcance de níveis de excelência no ensino, pesquisa e extensão no sistema de ensino superior no Brasil, mas também para que as universidades federais possam cumprir sua missão junto à sociedade (Barbosa e Mendonça, 2014, p. 131).

Esse papel de gestor que o professor precisa desenvolver coloca o técnico muitas vezes em situação de crise, responde um pouco a questão levantada de não haver política consolidada no campo cultural, mas também não diminui o papel de formação que esse mesmo docente precisa galgar para alcançar esse entendimento. Outra questão a se pensar que será levantada em detalhes mais a frente é que a Universidade possui vários cursos e educadores de arte e cultura, mas que papel eles tem na gestão e onde eles se posicionam?

A falta gritante de diretrizes me trouxe a outro lugar, o lugar desse docente. Eu teria que me preparar para aprimorar meus conhecimentos de forma a ampliar meu campo de atuação em ensino. O Curso de Especialização no Ensino da Arte com habilitação em Artes Visuais, iniciado em 2007, foi meu primeiro contato com a arte da docência. Além do curso, senti a necessidade de entender de produção e ensino para debater com a gestão o que ela pretendia de um produtor. Em 2007, o trabalho que realizava na Ufal se resumiu a produção do Encorama, Encontro Internacional de Coros de Maceió, esse me levou a outro patamar na produção, finalmente assumi a produção dos projetos da Coordenação de Assuntos Culturais. Além disso, participei como produtora do Seminário Arte na Escola promovido pelo Núcleo de Estudos a qual estava vinculada. Então minha função começou a ser produtora de eventos da Universidade.

O ano de 2008 foi estruturante na Coordenação de Assuntos Culturais, quando as etapas eram organização das ações já existentes, auxílio a professores para as atividades de extensão que já realizavam. Minhas funções finalmente saíram do cunho de promotora de eventos e comecei a ser produtora dos projetos, participando das etapas, captando recursos. Assim, virei uma burocrata, a pessoa que colocava no papel os projetos, mas



ainda não sentia que minha posição era real. A gestão não tinha uma diretriz para a área cultural.

Preciso então aqui abrir um parêntese para explicar a estrutura de cultura da Universidade que não se alterou muito desde que eu entrei na Coordenação de Assuntos Culturais, mas que é a partir desse momento em 2008/2009, que comecei a realmente enxergar que meu trabalho era menor para tudo que a Ufal possui de produção artística cultural, mesmo na extensão. As Artes não estão situadas no Campus A. C. Simões, principal e maior unidade da Universidade. O Espaço Cultural Salomão de Barros Lima abriga inclusive a Coordenação de Assuntos Culturais, está localizado no Centro de Maceió, onde até 1971 era o prédio que abrigava a reitoria, e que até hoje os alagoanos só conhecem como antiga reitoria.

A Universidade dispõe de três cursos superiores na área de Artes, todos licenciaturas: em Música (1988); em Teatro (1981); e, em Dança (2007); e ainda o extinto curso de bacharelado em Canto, criado em 1981. Possui uma Escola Técnica de Artes, criada em 2006, a partir de um curso técnico de Formação de Atores, criado em 1988, que hoje possui cinco cursos: Artes Dramáticas, Dança, Produção de Moda, Canto e Instrumentos Musicais. Além desses cursos, a escola se propõe a conduzir um setor de cursos de formação para o Pronatec² na área técnica da arte, formando vários novos profissionais. O espaço também comporta até os dias atuais, dois núcleos de estudo, sendo um para a mulher e outro para as questões afro-ameríndias (NEAB), sendo o último ligado diretamente a extensão; as Casas de Cultura de Línguas, coordenadas pela Faculdade de Letras (Fale); e a Coordenação de Assuntos Culturais, órgão de assessoria da Proex, além de também estar situado no prédio ainda tem sob seus cuidados, a direção administrativa do próprio Espaço Cultural, a Pinacoteca Universitária, o Coro da Universidade (Corufal) e a Orquestra Sinfônica da Ufal (OSU). Fora do prédio, ainda é de responsabilidade da CAC o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, o Museu de História Natural e a Usina Ciências. Hoje, além desses equipamentos a ainda integrou o Corpo Cênico da Ufal, o Núcleo de Memória e Documentação Artístico-Cultural, o grupo afro Abi Axé Ebge e o Coro do Sertão, os dois últimos ainda em fase de formalização. Ainda também em estudo, estão dois novos equipamentos um Cinema e um Centro de Extensão ambos no município de Penedo.

Também fiquei confusa quando fui atuar nessa coordenação, cada setor tem suas chefias, então fica complicada a delimitação de espaços de atuação para cada um dos que chamamos de equipamentos culturais da Universidade. E ainda nem falei da falta de regimentos para cada equipamento e para o próprio Espaço Cultural, ou a

2 Pronatec: “Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) foi criado pelo Governo Federal, em 2011, por meio da Lei 12.513/2011, com o objetivo de expandir, interiorizar e democratizar a oferta de cursos de educação profissional e tecnológica no país” (BRASIL, MEC, 2017).



carência de esclarecimento sobre até onde atua a assessoria da CAC e a autonomia dos equipamentos. E depara-se novamente a questão, com todos esses cursos, equipamentos e setores, qual é a política cultural da instituição?

Mas continuando a relatar minha experiência, em 2009, comecei a traçar um contato direto com a Orquestra Sinfônica da Ufal, juntamente com o Coro Universitário Corufal, então, foram realizados, o Concerto de Natal (2009) e o Concerto de Páscoa (2010), onde produzi os dois. Também na mesma época participei como produtora do Universidança, Festival Universitário de Dança (2009), realizado em parceria com o curso de dança. Mesmo nessa época, a Ufal nunca teve uma política estabelecida, trabalhávamos a partir de demanda. Então em 2009, quando do convite para a realização do Universidança, detectei a carência que os formandos sentiam em entender os processos de produção cultural.

Com o apoio da Coordenação, lancei a proposta de encarar a Produção Cultural como extensão para ampliação dos conhecimentos desses e de outros formandos ligados a área cultural. Em seu primeiro ano, o programa Educar para a Produção Cultural é Papel da Universidade capacitou aproximadamente 100 pessoas, através do Curso de Elaboração de Projetos Culturais. Assim, fui criadora e coordenadora do programa, que também contava com consultoria gratuita de projetos. No mesmo ano, apresentei os resultados preliminares do trabalho no Seminário de Cultura e Extensão Universitária, realizado em São João Del Rei, Minas Gerais. Em 2010, o programa ganhou projeção e novos cursos, participando da criação da Incubadora Cultural de Empreendimentos Artísticos da Ufal, em Penedo. Abre-se outra visão mais ampla da história, o processo de interiorização da Universidade através do Reuni³.

Com o Reuni, o governo federal adotou uma série de medidas para retomar o crescimento do ensino superior público, criando condições para que as universidades federais promovam a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior. Os efeitos da iniciativa podem ser percebidos pelos expressivos números da expansão, iniciada em 2003 e com previsão de conclusão até 2012 (BRASIL, MEC, 2017).

Para a Ufal, esse programa trouxe dois Campi e mais três Polos no interior do Estado. Apesar desse programa, a área das Artes ainda não conseguiu seu prédio no Campus A. C. Simões. O projeto estava pronto, mas não houve nenhuma mudança nos rumos das negociações. Assim, em 2010, as eleições para reitor trouxeram uma mudança na conjuntura política da Ufal, não foi muito grande no geral, mas não para cultura. Uma nova direção toma posse do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, um

3 Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) – “principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior” (BRASIL, MEC, 2017).



novo coordenador assume a CAC e duas novas produtoras entram por concurso. Então, sou convidada a retomar minhas atividades de produção no Museu. Em 2011, retomo minhas atividades de produção, para implementar o Programa de Cultura Popular do Museu, além das participações em editais.

Em 2012, o coordenador do Curso Técnico em Dança pela ETA, me entrega a disciplina de Ética, Legislação e Produção Coreográfica, do curso, que assumo como professora convidada. Atividade assumida concomitante as atividades desenvolvidas no Museu Théo Brandão, como produtora. Como a parceira realizada com o Banco do Nordeste do Brasil, para a realização do Encontro de Folguedos Natalinos, em 06 de janeiro de 2012, e a conquista do Prêmio Pontos de Memória 2012 do Ibram, para a execução do Projeto Abril Indígena. Continuo aqui segundo a linha de gestão por demanda, sem estrutura e a partir do perfil do professor que assume o cargo.

Em março de 2012, devido a minha atividade como docente da disciplina Ética, Legislação e Produção Coreográfica, consegui uma vaga no Curso de Especialização em Gestão Cultural, minha terceira especialização, uma realização em parceira entre a Fundação Nabuco Lopes, a Universidade Federal Rural de Pernambuco, o Ministério da Cultura e as Secretarias Estaduais de Cultura dos Estados do Nordeste. Assim, comecei realmente a analisar criticamente o quanto a Ufal carece de normativas e de entendimento sobre o que realmente quer com a área cultural.

Entendi então o conceito que diferencia o produtor do gestor cultural:

O produtor é o agente diretamente envolvido e responsável pela realização de eventos e projetos culturais, garantindo a qualidade e a concretização do produto cultural, executando para isso todas as demandas e imprevistos resultantes da produção. (AVELAR, 2008, p. 52).

O gestor por outro lado tem uma atribuição que antecede e precede o trabalho do produtor, uma vez que cabe a este profissional atuar em rede e planejar, avaliar as ações em todos os contextos, macro, micro e nano, criando oportunidades para o futuro. (AVELAR, 2008, p. 54).

Ficando claro esse papel, quando me propus a fazer o Mestrado em Artes Cênicas e me afastei da formação de produtores e de discutir produção dentro da Universidade, para discutir a produção em Alagoas em seu cenário mais amplo. Descobri que a carência desse profissional me trouxe outras possibilidades de olhares sobre as diretrizes da gestão em si. A Universidade durante esse período realizou através da Coordenação de Assuntos Culturais quatro festivais de cinema universitário em Penedo, interior do Estado. A mesma política de eventos, balcão e demanda do coordenador em atuação. O mestrado me trouxe um diálogo maior com os cursos de artes e com os professores,



pois sempre assumi o papel de ser um apoio aos projetos dos mesmos, e não apenas uma produtora do que a chefia determinava, claro, dentro de minhas limitações e respeitando a hierarquia.

Na produção do 5º Festival de Cinema em Penedo, novas eleições da Universidade e dessa vez a oposição ganhou, tudo mudou não tão drasticamente como se pensou. Mudou a chefia, agora um professor do curso de Teatro, antes um historiador e estudioso de cinema. Mudou a Coordenação, passamos a trabalhar em um espaço único dividindo espaço com a Secretaria Geral do Espaço Cultural. Mudou a maneira de enxergar a cultura, mas não mudou a política de balcão e perdemos força política de articulação. A nova gestão que está até hoje no poder, ainda estava começando a se estruturar e entender a máquina administrativa da universidade. Vários equipamentos sofrem até hoje com as mudanças, necessárias, mas insipientes dessa nova gestão. O planejamento que se começou ainda está aquém do necessário para se criar políticas.

Considerando que a gestão entendeu que os produtores existem para atendê-la, começamos a atuar realmente como produtores, ainda que sem política cultural. Os produtores encabeçam agora os grandes eventos da instituição, ligados diretamente ou não a cultural ou ao fazer artístico. No primeiro ano, o Congresso Acadêmico Integrado, que todo ano na antiga gestão era realizado pelo gabinete do Vice-reitor, e que nessa gestão continua, que por contensão de verbas, já com Dilma na presidência da república, acontece no próprio Campus principal da Ufal. Como acredito que o produtor cultural tem o papel de trabalhar além de produção de eventos, me coube o papel do artístico, fiquei com a produção dos palcos. A crítica aqui é que a Universidade não percebeu que apesar de não estabelecer uma política para o nosso trabalho, os produtores tinham uma rotina, que elencava desde a produção dos equipamentos a condução de edital do Programa de Iniciação a Arte. Pois é, a extensão tem um programa que cuida da iniciação do aluno aos fazeres artísticos, mas não tem um política definida que garanta o que fazer com esse edital.

No segundo ano de gestão, o Congresso deu lugar a Bienal Internacional do Livro, evento encabeçado pela Edufal, a Editora Universitária, que não está ligada a extensão, mas que promove de dois em dois anos o evento. Todos novamente foram designados para trabalhar, dessa vez também fiquei com a programação artística que não estava ligada diretamente a literatura, mas a inserção de outras linguagens. Esse ano, a gestão da Coordenação de Assuntos Culturais mudou, mas temos um novo evento “grande” anual, sediamos a 70ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Pesquisa Científica (SBPC). Estou na produção da SBPC Cultura, ou seja, na área artística.

Com tudo isso e um novo gestor, o questionamento é até onde a Ufal caminhou na definição real de suas políticas? Será que essas definições são realmente importantes para a Universidade, pois tudo funciona bem ou mal independente da sistemática? Para



tentar colocar de forma sistemática essa importância, preciso definir a organização da cultural como:

Assim, a organização social da cultura é uma gama extensa e complexa de muitos tipos de organização (...). Se aplicarmos isso historicamente, temos a possibilidade de desenvolver métodos sociológicos nas áreas distintas, mas conexas de instituições culturais, formações culturais, meios de produção cultural, artes culturalmente desenvolvidas e formas culturais e artísticas, dentro de nossas definições gerais de produção e reprodução culturais como sistemas de significações realizados e correlatos (WILLIAMS, 1992, p. 212).

A cultura como organização social é tida como um sistema e precisa de um método a seguir. Além disso, como Rubim (2007, p. 153) afirma que a política cultural deve compreender sua estrutura a partir de sete parâmetros: Criação, invenção e inovação; Difusão, divulgação e transmissão; Circulação, intercâmbio, trocas, cooperação; Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; Fruição, consumo e públicos; Conservação e preservação; Organização, legislação, gestão e produção da cultura. Um friso ao último parâmetro onde ele destaca o papel da organização até a produção da cultura.

Analisando a passagem do governo Lula, que tanto organizou e legalizou as práticas e instituições culturais no Brasil, nessa época a Universidade não fez o mesmo, abriu novos concursos, ampliou as vagas nas áreas artísticas, até ainda hoje amplia seus equipamentos culturais, mas não conseguiu consolidar uma política. Hoje, num governo instável e que em sua primeira medida fechou o Ministério da Cultura, tendo ele, mesmo reaberto, se tornado um apêndice de cargos, como a Universidade irá seguir em outro caminho, sendo tão pressionada, não só politicamente, como financeiramente? Será que o momento passou ou ainda temos a possibilidade de promover o diálogo para essa política? Ou, até mesmo, será que a própria gestão da Universidade percebe essa importância, quer realmente que ela se estabeleça além da política de boca e balcão?

São essas inúmeras questões que se levantam junto com o novo horizonte ou o nenhum horizonte cultural da atual política de governo. Esse artigo apenas levanta mais e mais questões sobre o tema, não tem aqui uma resposta pronta ou qualquer resposta que seja sobre a política cultural na Universidade. Esperemos que da crise que se instala no Ensino Superior do país sujam gestores que se preocupem em deixar um legado institucional maior que eventos ou equipamento, que tragam firmes e maleáveis políticas culturais.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Rômulo. *O Averso da Cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

BARBOSA, Milka A. C. & MENDONÇA, José Ricardo Costa de. O Professor-Gestor em Universidades Federais: alguns apontamentos e reflexões. *Teoria e Prática em Administração*, v. 4, n. 2, Programa de Pós-Graduação em Administração – PPGA. João Pessoa: UFPB, 2014. p.131-154.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BRASIL. MINC. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: MINC, 2009. p. 49-56.

BRASIL. MEC. Ministério da Educação. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/>>. Acesso em: 05 nov 2017.

COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008. p. 161-172.

FORPROEX. *Coleção de Extensão Universitária*. Vol. 1. Disponível em: <<http://www.renex.org.br/documentos/Colecao-Extensao-Universitaria/01-Plano-Nacional-Extensao/Plano-nacional-de-extensao-universitaria-editado.pdf>>. Acesso em: 27 jan 16.

ITAÚ CULTURAL. *Revista Observatório Itaú Cultural*. n. 6. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em Números: anuário de estatísticas culturais*. Brasília: Minc, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.





Mesa XVIII

**Experiências
internacionais**

FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA OS MUSEUS NOS GOVERNOS DEMOCRÁTICOS POPULARES DO SÉCULO XXI: ARGENTINA – BRASIL – URUGUAI

Ana Ramos Rodrigues¹

RESUMO: O texto tem como propósito abordar algumas questões sobre a formulação das políticas públicas para os museus nos países Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai durante o período de 2003 a 2015. Este artigo pretende contribuir com algumas reflexões sobre as análises do processo de constituição de redes para a formulação de políticas públicas para os museus na América Latina no sentido de fortalecer o papel dos museus como instituições centrais para a promoção de políticas para a diversidade cultural e para memórias inclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, museus, rede de atores.

1. INTRODUÇÃO

No início dos anos de 1970, vivia-se um período de ditaduras e regimes autoritários na América do Sul, com exceção do Chile, então um país democrático e socialista presidido por Salvador Allende. Neste contexto, ocorreu um dos mais importantes encontros da Museologia de toda sua história. Esta reunião, intitulada *Mesa Redonda de Santiago de Chile*, foi um marco nas discussões sobre o papel social dos museus. Com o título “O papel do Museu na América Latina de Hoje”, e com recomendação da Unesco, este encontro reuniu museólogos e especialistas de outras áreas com o objetivo de discutir sobre o desenvolvimento do museu no mundo contemporâneo. A partir deste encontro foram definidos os princípios de base do museu integral, sendo um marco para a Museologia Social.

Este evento proporcionou mudanças para a perspectiva dos museus, sendo reafirmado em 1984 com a Declaração de Quebec que discutiu os princípios de base de uma Nova Museologia que foi adotado pelo *I Atelier Internacional Ecomuseu/ Nova Museologia*. Apresentando novas práticas museológicas em oposição a uma museologia de coleções, iniciava-se uma museologia voltada para o caráter social.

1 Doutoranda em Políticas Públicas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES/Demanda Social. E-mail: anarrodrigues@gmail.com.



Os documentos produzidos em Quebec e em Oaxtepec (1984)², México, ambos corroboraram com o Movimento da Nova Museologia criando-se duas perspectivas sobre a área da Museologia: a Museologia Tradicional e a Nova Museologia. A Museologia Tradicional apresenta como base o edifício, as coleções e o público; enquanto a Nova Museologia se diferencia em trabalhar com o território, o patrimônio e a comunidade.

A partir da adoção desta nova perspectiva de trabalhar os museus com a comunidade e o território, estes locais passaram a crescer como espaços e como agentes de fenômenos de afirmação de segmentos sociais, podendo-se perceber isto através das diferentes tipologias de museus existentes, tais como comunitários, ecomuseus, museus de território, museus locais, museus de resistência, museus populares, étnicos, temáticos, museus de direitos humanos e além dos museus tradicionais.

Este aumento de diferentes fenômenos museológicos é fruto destes encontros que iniciaram nos anos de 1970 na América Latina e demonstra uma nova perspectiva dos museus em reivindicar uma afirmação da diversidade cultural e fortalecer a identidade cultural com a ideia de pertencimento a uma determinada coletividade.

As Políticas Públicas para os museus influenciadas pelas ideias discutidas na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 voltaram-se para o desafio de construir uma política de integração entre os países ibero-americanos. Estas discussões retornam com maior força a partir do século XXI e culminam com a “Declaração de Salvador” em 2007, documento que estabeleceu a necessidade de se criar um Programa com um espaço para o diálogo e o intercâmbio nos distintos âmbitos de atuação dos museus, visando o reforço na relação entre as instituições públicas e privadas, entre os profissionais do setor museológico ibero-americano, além de promover a proteção e a gestão do patrimônio, o intercâmbio de experiências e do conhecimento produzido na área.

Tendo a necessidade de se criar um Programa para a integração dos museus entre a região ibero-americana³, foi aprovado o Ibermuseus como iniciativa em 2007⁴, e foram discutidas as principais diretrizes e ações ainda em novembro do mesmo ano⁵.

2 Neste documento é considerada indissolúvel a relação: território-patrimônio-comunidade.

3 Estatuto da Iniciativa Ibermuseus – Documento anexo a Ata da Primeira Reunião do Conselho Intergovernamental da Iniciativa Ibermuseus realizada em Brasília, Brasil, nos dias 28 e 29 de janeiro de 2008.

4 Declaração de Valparaíso - X Conferencia Iberoamericana de Cultura Valparaíso, Chile, 26 e 27 de julho de 2007.

5 Durante a XVII Cúpula Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo de Santiago do Chile, e em outubro do ano seguinte estabeleceu-se o Programa do Ibermuseus quando da realização da XVIII Cúpula Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo em San Salvador, República de El Salvador. Para saber mais ver: Relatório final: Conferência Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo - Reuniões Ministeriais Setoriais. Editado pela: Secretária-Geral Ibero-Americana (2008).



Sendo assim, o Programa IberoMuseus foi criado a partir das propostas de linha de ação presentes no documento “Declaração de Salvador” (Brasil) com influencia da *Mesa Redonda de Santiago*. O Programa IberoMuseus é intergovernamental e foi desenvolvido para o fortalecimento das políticas públicas de museus na Ibero-américa, caracteriza-se como um mecanismo de cooperação e integração dos países signatários por meio de intercâmbios, troca de experiências e avanços na institucionalização de políticas públicas, incluindo grupos sociais deslegitimados pelas narrativas tradicionais, promovendo o respeito aos direitos humanos, à igualdade de gênero, entre outras questões da atualidade, abarcando desde questões locais até problemáticas ibero-americanas e globalizadas.

O Programa IberoMuseus⁶ oficialmente iniciou suas atividades somente em 2009, e desde então vem se consolidando como um importante espaço de fomento e articulação de políticas públicas para os museus, além de servir de apoio para a realização de diferentes projetos voltados à mobilização do campo museológico da região, sendo que suas linhas de ação são: [Ação Educativa](#); [Apoio ao Patrimônio Museológico em Situação de Risco](#); [Programa de Apoio a Projetos de Curadoria](#); [Observatório Ibero-Americano de Museus](#); [Programa de Formação e Capacitação](#) e [Sustentabilidade das Instituições e Processos Museais Ibero-Americanos](#).

2. FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA OS MUSEUS NA ARGENTINA, BRASIL E URUGUAI

A construção do Programa IberoMuseus teve sua estruturação dentro das Políticas Públicas para os museus durante a conjuntura política que acontecia nos primeiros quinze anos do século XXI na América Latina caracterizados por um fenômeno marcante: a chegada ao poder de partidos, movimentos e lideranças de esquerda. Trata-se de algo novo na história latino-americana, marcada por regimes oligárquicos ou patrimonialistas, por ditaduras ou (no máximo) por governos conservadores formados democraticamente (SILVA, 2015).

Neste sentido, este estudo situa-se entre os anos de 2003 e 2015 nos governos de Néstor Kirchner (2003-2006) e Cristina Fernández Kirchner (2007-2015) – Argentina⁷; Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e o primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-

6 O Portal IberoMuseus foi criado como um espaço de difusão das ações realizadas entre os 22 países ibero-americanos participantes do Programa IberoMuseus: Para saber mais acesse: <http://www.ibermuseus.org/>

7 Durante este período tiveram como **Ministro(a) da cultura da Argentina**: Torcuato Di Tella Secretário de Cultura de la Nación Argentina (2003-2004); José Nun - Secretário de Cultura de la Nación Argentina (2004-2009); Jorge Edmundo Coscia - Secretário de Cultura de la Nación Argentina (2009-2014); Teresa Parodi Ministra de Cultura de La Nación Argentina – (maio de 2014 – dezembro de 2015).



2014) – Brasil⁸; e Tabaré Vasquez (2005-2010) e José Mujica (2010-2015) – Uruguai⁹ que caracterizam-se por serem governos democráticos.

Para analisar a formulação destas políticas para museus nestes países é importante entender a região ibero-americana e sua complexidade, pois o Programa Ibermuseus faz parte de um grande projeto de cooperação cultural ibero-americana aprovado nas Cúpulas Ibero-Americanas de Chefes de Estado e de Governo, denominado “Programas IBER”¹⁰. Estes programas apresentam projetos que são dependentes da Secretaria Geral Ibero-Americana e estão entre os mais relevantes relacionados a diferentes dimensões da expressão artística e cultural que ainda estão em vigor. Então, pode-se destacar o museu como parte de um grande projeto cultural ibero-americano para o fortalecimento das culturas locais num mundo cada vez mais globalizado.

Durante o século XIX, muitos países utilizaram a cultura dentro de um grande projeto de formação de uma identidade nacional homogênea. Nesse sentido, o museu (em especial os museus nacionais) foi um importante instrumento na constituição de um discurso de identidade nacional. A formação dos Estados, numa perspectiva ocidental, teria a construção da nação por meio de um sentimento de identidade e pertença de um território.

Segundo Timothy Mitchell (1999), devemos analisar o Estado enquanto um efeito de estrutura. Ou seja, devemos examiná-lo não como uma estrutura real, mas como o efeito poderoso, aparentemente metafísico das práticas que fazem tais estruturas parecerem existir. Na verdade, o Estado-nação é, sem dúvida, o efeito estrutural primordial da era técnica moderna. Inclui dentro de si muitas das instituições particulares já discutidas, como exércitos, escolas e burocracias. Para Mitchell (1999), a maior presença do Estado, dentro das suas várias formas, é a forma de uma estrutura que parece se distanciar do mundo social e proporcionar uma estrutura externa. Uma característica da governamentalidade moderna, por exemplo, é a fronteira. Ao estabelecer uma fronteira territorial para circunscrever uma população e exercer um controle absoluto sobre o movimento por ela, os poderes governamentais definem e ajudam a constituir uma

8 Durante este período tiveram como **Ministro(a)s da cultura do Brasil**: Gilberto Gil (2003-2008); Juca Ferreira (2008-2010); Ana Buarque de Holanda (2011- até setembro de 2012); Marta Suplicy (setembro de 2012 até novembro de 2014) ; Ana Cristina da Cunha Wanzeler - interina (novembro de 2014 a janeiro de 2015).

9 Durante este período tiveram como **Ministro(a)s da Educação e Cultura do Uruguai**: Jorge Brovetto (2005- 2008); María Simon (2008 – 2010); Ricardo Ehrlich (2010-2015).

10 Os “Programas IBER” se configuram entre: O **Ibermedia** (1996): Programa de Apoio a Criação de um Espaço Audiovisual Americano; **Iberarquivos** (1999): Programa de Apoio ao Desenvolvimento de Arquivos Iberoamericanos; **Iberscena** (2006): Programa de Desenvolvimento em Apoio à Construção do Espaço Cenográfico Ibero-Americano; **Ibermuseus** (2007); **Iberbibliotecas** (2011) Programa Ibero-Americano de Cooperação em Bibliotecas Públicas.



entidade nacional. No caso desta pesquisa, temos a região ibero-americana com o viés cultural para ser analisada dentro de uma estratégia de política de desenvolvimento, que cria um território simbólico dos museus demarcado pela diversidade cultural que vai além das fronteiras.

A antropóloga Karina Kuschnir (1997) defende que “a abordagem da política pela antropologia explica como os atores sociais compreendem e experimentam a política, isto é, como significam os objetos e as práticas relacionadas ao mundo da política”. Para a autora, a antropologia pode contribuir nesse debate porque sua principal tarefa é estudar não o que a política deve ser, mas o que ela é para um determinado grupo, em um contexto histórico e social específico.

Já Cris Shore (2010) aborda como a antropologia pode prover uma perspectiva crítica para compreender a maneira em que as políticas funcionam dentro do(s) Estado(s): como símbolos, estatutos de legitimidade, tecnologias políticas, formas de governabilidade e instrumentos de poder que muitas vezes ocultam os seus mecanismos de funcionamento burocrático. Conforme o autor, a antropologia tende a destacar a complexidade e a desordem dos processos de formulação de políticas, em particular as forma ambíguas e muitas vezes contestadas em que as políticas são promulgadas e recebidas pelas pessoas. Assim, as políticas acabam reformulando a relação entre indivíduos, Estado e sociedade.

Construído como um mecanismo de intenções, geralmente chamado de tomada de regras, tomada de decisão ou política de estado, torna-se essencialmente um domínio subjetivo de planos, programas ou ideias. Essa construção subjetiva mapeia a distinção problemática entre a sociedade e as distinções aparentemente mais óbvias que fazemos entre o subjetivo e o objetivo, entre o ideológico e o material, ou mesmo entre o significado e a realidade.

A análise da formulação de políticas públicas pode ser definida como “práticas e formas organizacionais através das quais as políticas são geradas” (SHORE, 2010, p.25), Neste sentido, para uma análise pelo viés da antropologia política, torna-se essencial a análise dessas formas organizacionais e práticas socioculturais.

Conforme Cris Shore (2010), quando decidimos estudar os formuladores de políticas e a operação efetiva de sua elaboração. Algumas questões tornam-se importantes para uma análise: concentramo-nos nas instituições que formulam as políticas ou em funcionários que formulam políticas públicas, ou em categorias específicas do indivíduo e seu comportamento?

Conforme Ana Cláudia N. Capella (2007) na área de políticas públicas existem dois modelos mais expressivas para explicar como as agendas governamentais são formuladas e alteradas: o Modelo de Múltiplos Fluxos desenvolvido por John Kingdon (2003) e o Modelo de Equilíbrio Pontuado criado por Frank Baumgartner e Brian Jones



(1993). No primeiro modelo procura-se responder à seguinte questão: por que alguns problemas se tornam importantes para um governo? No segundo modelo procura-se criar um mecanismo que permita a análise tanto de períodos de estabilidade, como aquele em que ocorrem mudanças rápidas no processo de formulação de políticas públicas.

Para Fligstein e McAdan (2012), as mudanças acontecem num determinado campo a partir de atores coletivos, pessoas que possuem relações e compartilham das mesmas ações estratégicas, e assim legitimam as regras que governam e a ação no campo. Neste sentido, estas teorias analíticas confirmam a motivação de um grupo de profissionais e pesquisadores e atores políticos por mudanças nas políticas voltadas para os museus.

No caso brasileiro, as mudanças no cenário das políticas públicas voltada para os museus no Brasil começou a mudar em maio de 2002, na cidade de Rio Grande, durante a comemoração dos 30 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile. Tendo como tema Museus e Globalização, a questão central a ser debatida no Fórum foi: *Qual a função social do museu?* Durante o evento ocorreram debates sobre a implantação de políticas culturais amplas em todo o país e uma política que possibilitasse discutir o setor museológico. Nesta perspectiva, foi aprovado durante a Assembleia do encontro um documento denominado “Carta de Rio Grande”, assinada em torno por 200 participantes, representando as esferas federal, estadual e municipal. As principais motivações para a elaboração da Carta foram a preocupação com o desamparo que as instituições museológicas vinham sofrendo e a busca de uma efetiva implementação das políticas públicas para garantir a sobrevivência das instituições que guardam a memória da sociedade. Este documento previa uma política pública de inclusão social e democrática para construção da memória nacional e preservação do patrimônio cultural brasileiro. Em 2002 o Conselho Federal de Museologia (COFEM) elaborou o documento “Imaginação Museal a Serviço da Cultura”, e junto com a “carta de Rio Grande” fundamentou a Política Nacional de Museus.

As mudanças na área da cultura estão presentes dentro do contexto internacional que nas últimas décadas vem sendo redesenhada e se destacando. Reafirmando a teoria de Sabatier (2007), que as mudanças nas políticas públicas acontecem numa perspectiva temporal de uma década ou mais. Esta teoria analítica trata das coalizões de defesa, modelo que procura compreender a formulação e os padrões de políticas públicas, entendendo que as políticas públicas nas sociedades contemporâneas são complexas, tanto substantivas como legalmente, pois envolvem conflitos de metas, importantes disputas técnicas, múltiplos atores e variados níveis de governo.

Para Helen Ingram (2007) a teoria da construção social e do desenho de políticas foi desenvolvida para entender melhor por que as políticas públicas às vezes não conseguem cumprir seus objetivos de resolver problemas públicos, apoiar instituições



democráticas ou produzir maior igualdade de cidadania. Esta teoria analisa como as políticas públicas são aplicadas a grupos-alvo construídos de forma diferente sobre como o governo se comporta e como eles provavelmente serão afetados pelo governo. A importância de se pensar em um público alvo no momento da elaboração de uma política pública, é um dado muito importante quando se pensa em uma política pública inclusiva.

Conforme a teoria dos campos (FLIGSTEIN, 2012), um campo de ação estratégico é uma ordem social mesoeconômico construídos em que os atores (que pode ser individual ou coletiva) estão sintonizados com o interagir uns com os outros com base compartilhada (o que não quer dizer consensual) entendimentos sobre os efeitos do campo, relações com outros no campo (incluindo quem tem poder e por que), e as regras que regem a ação legítima no campo. Um campo estável é aquela em que os principais atores são capazes de se reproduzir e o campo durante um longo período de tempo.

No caso Uruguai, para dar andamento na política pública para os museus foi realizado o Primeiro Censo de Museus em 2007, que demonstrou a situação dos museus uruguaios, assim revelou as deficiências nos recursos econômicos e humanos dessas instituições. Este diagnóstico marcou a necessidade de elaborar uma política unificada que regulasse e controlasse o funcionamento dos museus públicos e privados em todo o país, que só poderia ser implementada através de uma legislação debatida entre todas as partes interessadas e cuja discussão central foi a formação de um Sistema Nacional de Museus.

Estas mudanças nas políticas públicas na área museológica foram um marco normativo no campo dos museus. Assim como Campbell (2002) apresenta na sua teoria: ideias normativas consistem em suposições tomadas como certas sobre valores, atitudes, identidades e outras “expectativas compartilhadas coletivamente” e se encontram no fundo dos debates sobre políticas. Os valores dos formuladores de políticas, normas e crenças podem afetar a sua posição sobre as políticas públicas, ajudando-os a decidir quais políticas são as mais adequadas.

As mudanças na área da cultura estão presentes dentro do contexto internacional que nas últimas décadas vem sendo redesenhada e se destacando. Um dos temas mais importantes sendo tratado pela Unesco¹¹ é a diversidade cultural. Neste sentido é importante pautar as demandas colocadas frente às práticas culturais voltadas para a diversidade cultural no âmbito internacional.

11 Documentos como Nossa Diversidade Criadora, de 1996; Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, instituída pela UNESCO; Estocolmo “Conferência Mundial de Políticas Culturais”, de 1998; a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2001; a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005.



As políticas para museus encontram-se localizadas dentro desta dimensão da política, sendo possível identificar a relação da política para museus na respectiva política cultural nos governos dos países a serem investigados e seus atores políticos.

A política pública é o resultado de um longo processo que envolve muitos interesses diferentes. Assim sendo, o processo específico de circulação de bens patrimoniais numa sociedade somente pode ser chamado de política pública quando é incorporada à política estatal.

Para Alexandre Barbalho, mesmo a Unesco exercendo um papel importante em estabelecer um padrão internacional de atuação dos Estados sobre a cultura, ainda sim, é preciso estar atento aos múltiplos entendimentos que se tem sobre “política cultural”, conceito ainda pouco trabalhado.

Para Néstor Garcia Canclini (1987) política cultural é:

[...] um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (CANCLINI,1987, p.26).

Para Canclini (1987) a política cultural não está somente vinculada ao governo, mas também a outras instituições. Neste sentido, as Políticas Públicas são vistas como posturas do poder frente às demandas sociais e para o campo da cultura, trabalhando o desenvolvimento simbólico, a satisfação das necessidades culturais da população e contribuindo para algum tipo de ordem ou transformação social.

Albino Rubim (2007) defende que a política cultural só poderá ser considerada uma política pública, se ela for submetida a algum controle social, através de debates e crivos públicos. Neste sentido, é importante refletir sobre o envolvimento dos atores no processo de construção de políticas públicas para a cultura, analisando os canais que foram abertos para o diálogo com a sociedade.

3. OS ATORES NO PROCESSO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA OS MUSEUS

A formulação de políticas públicas ocorre com diferentes atores políticos no seu processo de estruturação, no caso da política para os museus a sua construção pode ser estudada por meio uma rede de atores.

Estas categorias de diferentes atores dentro da análise de políticas públicas podem ser trabalhadas da seguinte forma: comunidades de políticas públicas, comunidade epistêmica, redes e mídias sociais e coalizões de defesa.



Para identificar os diferentes atores dentro do processo das políticas para os museus entre os países Argentina, Brasil e Uruguai com suas diferentes realidades. O período de análise entre 2003 e 2015, concentra-se para o momento político de governos populares democráticos nestes países.

Desta forma apresentam-se os governantes e os seus respectivos ministros e secretários dos governos analisado neste período como sendo a comunidade de políticas públicas a qual compartilha interesses e identidades comuns, mas também com interesses conflitantes sendo atores políticos importantes na construção das políticas para os museus nos países pesquisados. Abaixo apresenta-se os atores que participaram deste processo na formulação destas políticas para os museus.

Quadro 1 - Governos e Ministros / Secretários da Cultura entre 2003 a 2015

Período 2003 a 2015			
Países	Argentina	Brasil	Uruguai
Governos	Néstor Kirchner (2003-2006) Cristina Fernández Kirchner (2007-2015)	Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014)	Tabaré Vasquez (2005-2010) José Mujica (2010-2015)
Ministros / Secretários da Cultura	1. Torcuato Di Tella (2003-2004); 2. José Nun (2004-2009); 3. Jorge Edmundo Coscia (2009-2014); 4. Teresa Parodi (maio de 2014 – dezembro de 2015)	1. Gilberto Gil (2003-2008); 2. Juca Ferreira (2008-2010); 3. Ana Buarque de Holanda (2011- até setembro de 2012); 4. Marta Suplicy (setembro de 2012 até novembro de 2014) ; 5. Ana Cristina da Cunha Wanzeler - interina (novembro de 2014 a janeiro de 2015).	1. Jorge Brovetto (2005- 2008); 2. María Simon (2008 – 2010); 3. Ricardo Ehrlich (2010-2015)

Os atores políticos que atuaram na construção destas políticas públicas para os museus são apresentados na trajetória da construção dessas políticas. Os representantes dos encontros são apresentados como grupos de interesse no processo das formulações das políticas, destacando-se os seguintes representantes de Argentina, Brasil e Uruguai nos encontros Ibero-americanos de Museus.



**Quadro 2 - Representantes dos Encontros Ibero-americanos
de Museus (2007-2014)**

Encontro	Argentina	Brasil	Uruguai
<u>I Encontro Ibero-Americano de Museus (2007)</u>	Americo Juan Castilla Director General del Patrimonio Cultural	José do Nascimento Júnior Diretor do departamento de Museus e Centros Culturais-DEMU/IPHAN	Alejandro Giménez Coordenador de Museus Dirección de Cultura MEC
II Encontro Ibero-Americano de Museus (2008)	Marta Germani Diretora do Museu Nacional Sarmiento	José do Nascimento Júnior Diretor do departamento de Museus e Centros Culturais-DEMU/IPHAN	Alejandro Giménez Coordenador de Museus Dirección de Cultura MEC
<u>III Encontro Ibero-Americano de Museus (2009)</u>	Argentina José Pérez Gollán Secretário de Cultura da Nação	José do Nascimento Júnior Instituto Brasileiro de Museus Ministério da Cultura	Alejandro Ansín Cabrera Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura
<u>IV Encontro Ibero-Americano de Museus (2010)</u>	Sem representante.	José do Nascimento Júnior Instituto Brasileiro de Museus Ministério da Cultura	Javier Royer Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura
<u>V Encontro Ibero-Americano de Museus (2011)</u>	Claudia Cabouli Coordinadora General Dirección Nacional de Patrimonio y Museos Secretaría de Cultura	José do Nascimento Junior Presidente do Instituto Brasileiro de Museus y del Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos MinC	Javier Royer Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura
<u>VI Encontro Ibero-Americano de Museus (2012)</u>	Claudia Cabouli Coordinadora General Dirección Nacional de Patrimonio y Museos Secretaría de Cultura	José do Nascimento Junior Presidente do Instituto Brasileiro de Museus y del Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos	Javier Royer Coordenador do Projeto Sistema Nacional de Museus Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura



VII Encontro Ibero-Americano de Museus (2013)	Sem representante.	Angelo Oswaldo de Araujo Santos Presidente do Comitê Intergovernamental do Programa IBERMUSEUS e do Instituto Brasileiro de Museus Ministério da Cultura	Javier Royer Coordenador do Projeto Sistema Nacional de Museus Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura
VIII Encontro Ibero-Americano de Museus (2014)	Claudia Cabouli Coordenadora Geral Direção Nacional de Patrimônio e Museus Ministério da Cultura Presidência da Nação	Angelo Oswaldo de Araujo Santos Presidente do Comitê Intergovernamental do Programa IBERMUSEUS e do Instituto Brasileiro de Museus Ministério da Cultura	Javier Royer Coordenador do Projeto Sistema Nacional de Museus Direção Nacional de Cultura Ministério de Educação e Cultura

O Programa IBERMUSEUS o qual as políticas públicas para os museus avançaram nos países ibero-americanos foi construído por meio de encontros intergovernamentais e encontram-se vinculado à Secretaria Geral Ibero-Americana (Segib) e é dirigido por um Comitê Intergovernamental integrado por representantes de doze países membros¹². Conta com a colaboração administrativa da Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), além do apoio financeiro da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID). Dentro desta estrutura encontra-se a sua Unidade Técnica, responsável pela execução dos Planos Operacionais Anuais e pelo funcionamento do Programa.

Conforme Fligstein, o campo de ação estratégica poderá ser construído ou não sobre coerção, competição ou cooperação. Na coerção implica a ameaça ou o uso real da força física ou a retenção de recursos valorizados; na competição ocorre quando grupos diferentes disputam vantagem sem recorrer à violência; e a cooperação envolve a construção de uma coalizão política para manter junto o campo de ação estratégica.

No caso dos países investigados a ação estratégica se construiu na cooperação internacional envolvendo uma coalizão política, sendo realizada com diferentes atores de cada país, que no caso brasileiro e uruguaio podemos identificar algumas mudanças institucionais no setor dos museus.

Lia Calabre (2007) ressalta a importância de se pensar a construção de políticas de longo prazo e o envolvimento dos agentes atingidos por tais políticas. A base de um

12 Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, Espanha, México, Paraguai, Peru, Portugal e Uruguai, e presidido pelo México, a partir de 2016.



novo modelo de gestão está no reconhecimento da diversidade cultural dos distintos agentes sociais e na criação de canais de participação democrática.

A Argentina é um país federal com uma forma de governo democrático representativa e republicana, onde se reconhecem três níveis no Estado: o federal, o provincial e o municipal¹³. No caso da Argentina, é importante conhecer a sua política cultural, pois não possui uma política nacional específica para museus. Para Rubens Bayardo (2015), as políticas culturais do Estado federal na Argentina ampliaram seu campo de ingerência, indo além dos setores habituais (arte, letras, patrimônio, folclore) e envolveu mudanças na organização institucional. A ênfase foi colocada na diversidade cultural, nos direitos culturais e na cidadania cultural, assim como na identidade nacional, na cultura popular e na cultura comunitária. Uma mudança institucional expressiva ocorreu em 2014¹⁴, quando a Secretaria da Cultura da Nação (SNC) passou a ser Ministério da Cultura.

A Argentina em conjunto com outros países latino-americanos incluiu a questão da diversidade cultural na reforma da Constituição Nacional de 1994. Em 2011, a SNC adotou um novo organograma, com a criação da Secretaria de Políticas Socioculturais, incorporando a Secretaria Nacional de Promoção de Direitos Culturais e Diversidade Cultural e a Secretaria Nacional de Participação e Organização Popular. Estas diferentes iniciativas trabalharam para a inclusão de grupos marginalizados podendo ser observado pelos programas criados para os Povos Indígenas, Afrodescendentes e a Argentina dos Mais Velhos. (BAYARDO, 2015).

No Uruguai, as grandes mudanças em termos de implementação e desenvolvimento de políticas públicas de cultura começaram com a ascensão do primeiro governo progressista em 2004. Conforme Ricardo Klein (2015), as políticas culturais no Uruguai adquiriram um papel estratégico para o desenvolvimento do país, sendo o período entre 2005 a 2014 de inflexão em termos de legislação cultural.

Em relação a comunidade epistêmica, no caso desta pesquisa, à parte acadêmica está interligada ao Subcomitê Regional do Comitê Internacional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe (ICOFOM LAM) criado para realizar congressos e reuniões anuais e divulgar seus trabalhos por meio de revistas científicas. Este Comitê foi organizado por Nelly Decarolis (Argentina) e Tereza Scheiner (Brasil), que foram encarregadas de formar um grupo de trabalho para as suas respectivas regiões. Em novembro de 1990, reunidas no Rio de Janeiro, Brasil, planejaram e programaram a criação e implementação do grupo regional – que desde então se denominou ICOFOM

13 Argentina possui 23 províncias e uma Capital Federal (a Cidade Autônoma de Buenos Aires) tendo cerca de 2200 municípios.

14 A mudança ocorreu em 6/05/2014 através do Decreto de Necessidade e Urgência nº 641/2014, do Poder executivo nacional.



LAM. O objetivo do ICOFOM LAM é promover e documentar os estudos sobre Teoria Museológica na América Latina e no Caribe, permitindo desta forma maior participação dos membros nas atividades e trabalhos do Comitê, por meio de discussão acadêmica, publicações e intercâmbio profissional.

Os câmbios mais importantes na política para os museus se deram nas legislações, nas mudanças institucionais e na atuação de atores políticos com conhecimento teórico em políticas públicas culturais, na influência de órgãos internacionais, tais como (UNESCO, ICOM¹⁵, OEI, SEGIB, AECID) na construção das políticas públicas para os museus, nos encontros iberoamericanos e nas recomendações sobre as políticas para os museus.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes encontros e acordos governamentais para a área da cultura – e mais especificamente no âmbito dos museus – tiveram seus avanços mais expressivos nas últimas décadas.

Este texto apresentou algumas questões sobre a formulação das políticas públicas para a área museológica dentro da conjuntura dos acordos de cooperação internacional por meio do Programa Ibermuseus, entre os países Argentina, Brasil e Uruguai. Reorientando suas políticas culturais em um sentido mais amplo, estes países participaram destes encontros e acordos, assim pretendeu-se compreender o lugar da política para museus nestes países nas primeiras décadas do século XXI na América Latina.

No âmbito dos museus a criação de legislações e programas que aportem a diversidade cultural, uma vez avançada a legislação, os grandes desafios interpostos aos países consiste na aplicabilidade de suas diretrizes e na manutenção das políticas públicas culturais de modo geral em um contexto marcado pelo rápido avanço conservador nos países sul-americanos, onde as políticas públicas cada vez mais estão subordinadas aos interesses privados.

Assim sendo, analisando a formulação das políticas públicas para os museus e suas legislações nacionais para o campo da cultura (e, por conseguinte, para os museus), suas respectivas transformações e os atores políticos, é possível visualizar as modificações que o papel do museu e da museologia latino-americana (tendo como centro de análise a brasileira, a argentina e a uruguaia) tiveram ao longo do tempo, bem como a relevância da instituição museológica dentro do entendimento das políticas culturais de maneira geral.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. A política cultural no acordo Mercosul. Estudos Avançados. São Paulo, v. 08, n.20, 1994. p. 215-209

BAYARDO, Rubens. (2015). A política cultural na Argentina do século XXI. In. Revista Observatório Itaú Cultural N° 18 - Perspectivas Sobre Política e Gestão Cultural na América Latina. p. 46-51

CAPELLA, A. C. N. . Perspectivas Teóricas sobre o Processo de Formulação de Políticas Públicas. In: Hochman, Gilberto; Arretche, Marta; Marque, Eduardo. (Org.). Políticas Públicas no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007, v. , p. 87-122.

CAMPBELL, JL. Ideas, Politics, and Public Policy. Annual Review of Sociology. 2002. p.21-38

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In. Políticas culturais no governo Dilma. RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (Orgs). Salvador. EDUFBA. 2015.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Em direção à Museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 107 p.

CANCLINI, Néstor Garcia. Políticas Culturales en América Latina. México, Grijalbo, 1987. 188 p.

DECLARAÇÃO DE SANTIAGO DO CHILE. Encontro Ibero-Americano de Museus. Programa Ibermuseus. Santiago - Chile. 2009

DECLARAÇÃO DA CIDADE DE SALVADOR, 2007. Encontro Ibero-Americano de Museus. Programa Ibermuseus. Salvador, 2007.

DECLARAÇÕES DOS ENCONTROS IBERO-AMERICANOS DE MUSEUS. Programa Ibermuseus, Brasil. 2012.



FLIGSTEIN, N, and D McADAM. A Theory of Fields. New York: Oxford University Press. 2012

KUSCHNIR, Karina. Antropologia e Política. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 22, n. 64, junho de 1997, p. 163-167.

KLEIN, Ricardo, ZAMORANO, Mariano e RIUS, Joaquim. Algumas reflexões em torno da construção de modelos de políticas culturais. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n. 18, jun-dez de 2015

INGRAM, H; AL SCHNEIDER; na P. DELEON. Social construction and policy design. In PA Sabatier (org), Theories of the policy process, Cambridge, MA: Westview Press. 2007. p. 93-126

MITCHELL, Timothy. Society, Economy and the State Effect. In: Steinmetz, George (ed.). Stateformation after the Cultural Turn. New York: Cornell University Press, 1999p.76-97

SILVA, Fabrício Pereira da. Da onda rosa à era progressista: a hora do balanço. Revista SURES: Ano: 2015, fev, Número: 5, p. 67-94

SABATIER, P.A and CM WEIBLE. The advocacy coalition framework: innovation and clarifications. In PA Sabatier. (Ed), Theories of the policy process. Cambridge MA: Westview Press. 2007. P. 189-220.

SHORE, Cris. La antropologia y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la formulación de las política. Antipoda - Revista de Antropologia y Arqueologia, Bogotá, n. 10, p. 21-49, jan. 2010.



POLÍTICAS CULTURAIS E REVOLUÇÃO RUSSA

*Antonio Albino Canelas Rubim*¹

RESUMO: No centenário da Revolução Russa, o texto busca analisar os enlaces entre política e cultura em um momento singular da história. Os dilemas da Revolução Russa; as relações cultura, Rússia e revolução; as mutações das posições do estado e do partido: possibilitam refletir sobre a inauguração ou não das políticas culturais no mundo neste período revolucionário. A tese de que muitas das atitudes, institucionalidades e temáticas iminentes às políticas culturais se inauguraram naquele processo, entretanto, não torna possível afirmar o nascimento das políticas culturais, devido aos retrocessos impostos pela instrumentalização da cultura pela política que ocorre, em especial, com a ascensão de Stálin.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, Revolução russa, conceito de políticas culturais, história das políticas culturais, Estado e cultura.

O centenário da Revolução Russa, comemorados em 2017, reagendaram publicamente este tema. Diversos eventos e publicações colocaram em cena os avanços, problemas e radicalidade daquele movimento singular de transformação da sociedade. Apesar de algumas exceções, as relações entre cultura, políticas culturais e Revolução Russa continuaram esquecidas, reafirmando a constatação da existência de poucos estudos acerca do assunto (Willet, 1987, p.77). Este texto busca refletir sobre este aspecto quase não explorado: os enlaces entre cultura, políticas culturais e Revolução Russa.

Estudiosos das políticas culturais costumam datar sua emergência no cenário mundial, ou mais precisamente ocidental, entre os anos 30 e 60 do século XX. Xan Bouzadas Fernández lista como marcos inauguradores, com pesos diferenciados, das políticas culturais: as missões pedagógicas da República Espanhola nos anos 30, o *Arts Council* na Inglaterra nos anos 40 e o Ministério dos Assuntos Culturais na França em 1959 (Fernandéz, 2007). Já Urfalino vê as políticas culturais como invenção francesa (Urfalino, 2004). Não cabe no texto adentrar na discussão. Antes, torna-se necessário sublinhar que o nascimento das políticas culturais requer uma mutação nas longínquas conexões entre política e cultura. Da instrumentalização da cultura com finalidade

¹ Pesquisador do CNPq e professor da Universidade Federal da Bahia – albino.rubim@gmail.com.



política passa-se ao uso da política com fins culturais. Martin Feijó assinalou que “Não se pode confundir cultura a serviço da política com política a serviço da cultura” (Feijó, 1983, p.9). A distinção, tênue e nem sempre fácil de ser realizada, abre a possibilidade de inaugurar políticas culturais.

Do diálogo entre Revolução Russa e nascimento das políticas culturais surge a questão que orienta a feitura deste texto: dentre os feitos da Revolução Russa pode-se incluir a antecipação do aparecimento das políticas culturais no mundo? A hipótese da floração de políticas culturais no seio do movimento revolucionário de 1917 merece ser analisada e discutida, pois um conjunto de significativo de manifestações político-culturais, que permeiam aquele movimento, permitem imaginar tal conexão.

DILEMAS DA REVOLUÇÃO RUSSA

Antes de se debruçar sobre a questão formulada, necessário se faz uma rápida viagem por algumas características e discussões que conformam a Revolução Russa. Um debate internacional se instalou no seio dos partidos sociais-democratas, que organizavam os trabalhadores na época: é possível ou não a revolução acontecer em um país atrasado, como a Rússia naquela época? A rigor, tratava-se de pensar a possibilidade de realizar uma revolução proletária sem que antes o país tivesse vivido uma revolução burguesa. A maioria dos partidos e lideranças sociais-democratas negaram tal alternativa. Mesmo na Rússia não houve consenso: bolcheviques e mencheviques divergiam sobre o assunto. Lenin e os bolcheviques subvertem o possível e antecipam a revolução na Rússia: depois da Revolução de Fevereiro, que derruba o czar, eles protagonizam a Revolução de Outubro, com a tomada do Palácio de Inverno, que no calendário ocidental, não vigente na Rússia naquele tempo, aconteceu em 5 de novembro de 1917 (Reed, 2017; Reis Filho, 2003).

A revolução antecipada demonstra singularidade histórica de processos de transformação, enfatiza sua dimensão política e se contrapõe ao determinismo econômico, mas produz um leque nada desprezível de problemas, que perpassam a Revolução Russa e seus desdobramentos. Os bolcheviques, organizados e disciplinados, atuaram com vigor na complexa conjuntura, mas naqueles anos não passavam de um pequeno partido, com pouca inserção no campesinato, imensa maioria do povo russo, e no campo da cultura. John Reed escreve que “praticamente toda a intelectualidade era antibolchevique (Reed, 2017, p.276). Jean Michel Palmier tem visão semelhante. Para ele, as poucas associações que reuniam artistas em sua maior parte “... eram hostis ao governo e estavam decididas a boicotá-lo por todos os meios (Palmier, 1976, terceiro volume, p.269). Aleksandr Mikhailov, depois de relatar o fracassado convite do Comitê Central para uma reunião com artistas e intelectuais, “compareceram não mais que 10 pessoas”, anota que a esmagadora maioria da intelectualidade (...) saudou a Revolução de Fevereiro, mas



com inquietação recebeu a de Outubro” (Mikhailov, 2008, p.211/212). Este desafiador contexto político-cultural ambienta a Revolução Russa.

A Primeira Guerra Mundial e depois a guerra civil agravam ainda mais a situação e a vida da população. Na complicada circunstância histórica as relações entre transformação da sociedade e democracia provocaram discussões. Rosa Luxemburgo, partidária da revolução, escreveu texto profético, em 1918. Ela apontou os riscos da ausência de democracia para a revolução. Rosa afirmou que, sem vida política, a paralisia apodera-se fatalmente dos movimentos vinculados à revolução, e do próprio partido, resultando em ditadura (Luxemburgo, 1975, p.58-59). O deslocamento do poder dos soviets (comissões de proletários, soldados e camponeses) para o partido, dele para o comitê central e deste para o secretário geral bloqueou a revolução abriu caminho para a ascensão autoritária da burocracia partidária e para o retrocesso político-cultural.

As desventuras da história posterior, ainda que tenham mobilizado inclusive traços já presentes no próprio momento revolucionário, não silencia a potência e novidade das questões trazidas pela Revolução Russa, nem seu enorme impacto político e cultural internacional. Ela conformou e balizou todo século XX. O ano de 1917 abalou o mundo (Jinkings e Doria, 2017). O “ano vermelho” repercutiu em todos continentes e muitos países, inclusive no Brasil (Bandeira, Melo e Andrade, 1967). Passados 100 anos, muitos dos dilemas enfrentados então pela humanidade na busca de um mundo mais humano continuam com impressionante atualidade.

CULTURA, RÚSSIA E REVOLUÇÃO

A cultura russa tornou-se relevante no cenário internacional no século XIX. Em diferentes áreas simbólicas, a Rússia se destacou. A literatura é exemplar nesta perspectiva. Notáveis escritores russos tiveram vigência mundial. O livro *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa* traça um panorama da cultura russa nos séculos XIX e XX (Figes, 2010). Deste modo, as duas revoluções russas se defrontaram com um campo cultural legitimado por sua criatividade e repercussão, mas também contraído, devido ao atraso econômico, à desigualdade social e ao analfabetismo, que contaminavam a Rússia. Como já se observou a Revolução de Fevereiro, que destituiu o czar, teve grande acolhida no mundo da cultura, muitas vezes mobilizado contra o autoritarismo do regime vigente. Distinta atitude assumiu a maior parte da intelectualidade em relação à Revolução de Outubro: muitos se opuseram ou ficaram indiferentes e poucos apoiaram a revolução.

Apesar da postura favorável de alguns artistas e intelectuais reconhecidos, “companheiros de viagem” (Trotsky, 1969, p. 56-103, e Serge, 45 e 52), somente criadores culturais mais jovens estiveram com a Revolução de Outubro, dentre eles a maior parte dos futuristas, simpatizantes da revolução desde o primeiro momento.



Lunatcharski reconheceu tal fato e foi o primeiro que estendeu a mão aos futuristas (Lunatcharski, 1975, p.160). Mas, a Revolução Russa conseguiu reverter o quadro e conquistar presença no ambiente cultural. Movimentos de vanguarda e populares, engendrados pelo clima revolucionário, além de importantes criadores, atestam o vigor cultural alcançado pela Revolução Russa. Na construção simbólica do mundo novo, podem ser lembrados: criadores e movimentos vinculados ao Proletkult ou às vanguardas, a exemplo de Maiakoviski e futuristas, construtivistas, produtivistas, Frente Esquerdista de Arte (LEF), Vsevolod Meyerhold, Eisenstein e o grupo Kinok, Boris Arvatov e Rodtchenko.

As mudanças culturais não se restringiram aos criadores e movimentos. A Revolução Russa, em sua radicalidade, pretendeu a transformação da vida e seus valores, inclusive na esfera do cotidiano. Ela assumiu uma noção ampliada de cultura. Destaque neste elenco de medidas, para aquelas comprometidas com a emancipação das mulheres. Wendy Goldman escreve que “... a socialização do trabalho doméstico, a plena igualdade entre gêneros, a livre união e o definhamento da família tornaram-se o projeto bolchevique de transformação social e jurídica” (Goldman, 2017, 63). Além delas, aborto e divórcio também foram contemplados, assim como a não discriminação dos homossexuais e a busca de soluções sociais e espaciais para construir um novo modo de vida, conformado inclusive por meio de intervenções arquitetônicas visando a socialização das casas existentes e, pouco depois, do desenho de habitações adequadas ao estilo de vida mais coletivo. Os construtivistas da União dos Arquitetos Contemporâneos propuseram casas comunais. Vingaram experiências de edificações com zonas privadas e compartilhadas, como lavanderias, cozinhas, banheiros, comedores, escolas e habitações para crianças (Figs, 2010, p.534). Tais experimentos expressam bem a radicalidade cultural da revolução.

O Comitê Central do Partido Bolchevique ao anunciar a composição do novo governo em 26 de outubro de 1917, liderado por Lenin, designou Anatole Lunatcharski para dirigir o Comissariado do Povo para Educação (*Narkompros*), responsável também pela área da cultura. O volume terceiro do livro de Jean Michel Palmier, *Lenine, a arte e a revolução*, ensaio sobre a estética marxista, contém um longo capítulo intitulado *A organização do Comissariado da Educação e das Belas-Artes*, que analisa detidamente o *Narkompros* (Palmier, 1976, volume 3, p.255-299). Ele considera que a história do Comissariado “...constitui um dos capítulos mais fascinantes das realizações da jovem república dos soviets” (Palmier, ob. cit. p.299).

O *Narkompros* abrangeu de início, além da Educação, a Inspeção dos Teatros Imperiais, a Academia das Artes e os palácios reais (Palmier, ob. cit. p. 256). Diversos palácios logo se transformaram em museus, a exemplo do Palácio de Inverno (Lunatcharski, 1975, p.71/72). Em 1920, a estrutura do Comissariado estava composta



por cinco seções: organizacional; artística; científica, incluindo estudos superiores; educacional, agrupando ensino primário e secundário; e um departamento exterior, que abrangia: educação extraescolar, Proletkult e a ex-agência Rosta, um órgão de propaganda, antes ligado ao Comitê Central. Completavam a estrutura, o departamento para a educação das minorias nacionais e as edições do estado (Palmier, ob. cit. p.262). A distribuição de parte dos seus 2.265 funcionários no ano de 1919 expressa, de algum modo, suas prioridades: 345 na administração de museus; 600 na música, no cinema e no teatro; 283 na educação; 64 na formação profissional; 40 nos estudos superiores e 30 na formação de professores (Palmier, ob. cit. p.261).

Figes (p.538) considera que Lunatcharski e Bogdanov foram os dirigentes culturais da revolução. O primeiro comandou o Comissariado de 1917 até 1929 e o segundo dirigiu o Proletkult. A bibliografia consultada não autoriza a equiparação. O Comissariado e Anatole Lunatcharski têm atuações bem mais relevantes no período revolucionário. Palmier considera que ele desempenhou “...um papel decisivo em toda política cultural da jovem república dos soviets”. Adiante, após reconhecer Lunatcharski como “uma das figuras mais extraordinárias do mundo artístico e literário dos anos que se seguiram à revolução”, Palmier escreve que Lunatcharski “...foi talvez a figura de proa da revolução cultural que se seguiu a revolução política” (Palmier, 1976, primeiro volume, p.171 e 173). No terceiro volume de sua obra, Palmier avalia que a escolha de Lunatcharski para o Comissariado foi “particularmente feliz”. Ele, dedicado toda a vida à revolução, tinha paixão pela cultura, artes e filosofia, e se definia “como um intelectual entre os bolcheviques” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.255). Figes confirma o esforço de Lunatcharski para aproximar a intelectualidade do novo governo e para lhe garantir liberdade de ação (Figes, 2008, p.230).

A postura de Lunatcharski em relação ao campo cultural e as artes tem um assumido critério político. O estado deve reagir contra os “inimigos declarados do povo”. Ou dito de modo mais cristalino: ele deve intervir contra criadores e obras contrárias à revolução. Mas não pode atuar privilegiando correntes dentre criadores e obras. Para ele, as disputas culturais dependem da dinâmica própria do campo e não devem ser resolvidas e impostas de fora pelo estado. Tal atitude exige que “...exista uma elevada cultura no próprio aparelho estatal” (Lunatcharski, 1975, p.34). Suas primeiras declarações no cargo enfatizaram a necessidade da sociedade e do povo tomar iniciativas e “...desenvolver essa autonomia cultural” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.285). Elas visavam estimular a dinâmica do campo cultural e sua organização.

A atuação de Lunatcharski, em grande medida, se orientou por tais concepções. Ele e o Comissariado navegaram em um ambiente vivo de agentes, correntes, obras, posições e polêmicas. Ele buscou interagir com todos os movimentos culturais que apoiavam e/ou simpatizavam com a revolução, mesmo tendo posições diferentes em



relação a diversos deles. Na brevidade deste texto não dá para acompanhar toda esta rica trajetória e seus diálogos plurais e, por vezes, tensos. A bibliografia elencada relata e analisa inúmeros episódios da desafiadora tarefa de Lunatcharski.

O compromisso de Lunatcharski com o patrimônio é tão visceral que “notícias” acerca do bombardeamento e destruição do Kremlin, da igreja de São Basílio e de outros monumentos em Moscou, durante a revolução, o levaram a pedir demissão do cargo. Atitude revertida quando se confirmou que se tratavam de boatos difundidos pelos inimigos dos bolcheviques (Reed, 261, 383, 384). Diversas intervenções suas também convergem com a atenção ao patrimônio. Uma de suas primeiras ações no Comissariado foi proteger monumentos, recorrendo a trabalhadores e a membros da intelectualidade, mesmo distantes da revolução. Ele disse que edifícios de grande beleza, museus e bibliotecas eram “...agora propriedade do povo” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.175). No texto “O poder soviético e os monumentos do passado”, depois de defender a revolução da acusação de destruir patrimônio, ele lembra o trabalho do Departamento de Preservação de Monumentos Históricos e Obras de Arte, as restaurações realizadas e o enriquecimento do patrimônio, graças a transferência de obras de artes e monumentos de “palacetes rurais e mansões senhoriais” para museus (Lunatcharski, 2017, p.274-279).

A rigor, não se trata apenas da questão do patrimônio como hoje entendida. A discussão ensejada pelo pensamento crítico de transformação do capitalismo e pela Revolução Russa coloca em cena a postura frente as culturas passadas e presentes, perpassadas pela sociedade e pela luta de classes. Trata-se da questão da herança cultural, como ficou conhecida. Lunatcharski concordava com Marx, Engels e as maiores lideranças da Revolução Russa, a exemplo de Lenin e Trotsky, a respeito da defesa, crítica e criteriosa, da herança cultural; da necessidade de preservar o patrimônio e de tornar o melhor da cultura herdada acessível às grandes massas trabalhadoras, excluídas dessas modalidades de cultura pela desigualdade sociocultural inerente à sociedade capitalista.

A convergência de visões não se estendia a todas dimensões da cultura. Lenin e Trotsky, em angulações distintas, não aceitavam os posicionamentos do *Proletkult* que, de maneira menos ou mais radical, desprezaram a herança cultural. Eles também não aprovavam a busca de construir uma cultura proletária, entendida como dimensão cultural da revolução. Lenin acreditava que o período de luta revolucionária absorveria as energias de proletariado, não deixando “...tempo disponível para uma atividade criadora especificamente cultural (Strada, 1987a, p.143). Trotsky pensava que devido ao objetivo estratégico da luta política do proletariado, construir uma sociedade sem classes, a cultura a ser elaborada não poderia ser uma cultura de classe, mas uma cultura socialista (Trotsky, 1969). A divergência não era apenas teórica. Lenin, por exemplo, temia que o *Proletkult* com suas formulações autônomas “...se convertesse no ninho de uma heresia política” (Lunatcharski, 1975, p.16). Mais que isto, desejasse concorrer com o partido, pois o



Proletkult (1917-1932) era uma organização político-cultural com presença expressiva nas massas trabalhadoras. Ele chegou a possuir de 300 a 500 mil filiados, além de contar com uma universidade proletária e núcleos culturais espalhados pelo território soviético (Willet, 1987, p. 87 e Strada, 1987, p.87). Lenin, um dos responsáveis pela submissão do *Proletkult* ao Comissariado formulada e decretada em 1919/1920, vai solicitar também que sejam retirados os subsídios do governo (Strada, 1987, p.86/87). Tais procedimentos vão desidratar aquele movimento político-cultural. Trotsky reconhecia a importância do *Proletkult*, desde que significasse “... atividade cultural do proletariado, isto é, luta encarniçada para elevar o nível cultural da classe operária (Trotsky, 1969, p. 177). Para uma visão diferenciada do *Proletkult*, próxima a Bogdanov, consultar as páginas 196-208 do texto de Henri Deluy (1977). Sobre a universidade proletária, ver o texto de Bogdanov (1977) nas páginas 139-168 do mesmo livro.

Os dirigentes da Revolução Russa, a exemplo de Lenin e Trotsky, também tinham dificuldades de aceitar as diversas e diferenciadas vanguardas culturais que aderiram à revolução, como futuristas, construtivistas, produtivistas etc. Lenin, de acordo com Lunatcharski (1975, p.15), “gostava, em geral, da arte do passado, especialmente do realismo russo” e “...não prestou grande atenção, na sua maior parte, às novas gerações artísticas e literárias formadas durante o período revolucionário” (Lunatcharski, 1975, p.16). Ainda conforme Lunatcharski: “Vladimir Ilitch nunca converteu as suas simpatias e antipatias estéticas” em diretrizes políticas (Lunatcharski, 1975, p.15). Palmier observa que o próprio Lunatcharski definiu sua diferença com Lenin: “enquanto este abordava todos os problemas como homem prático, com seu gênio político”, ele os enfrentava como “filósofo e como ‘poeta da revolução” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.256). Trotsky possuía mais conhecimento das vanguardas, como atesta seu livro *Literatura e revolução*. Ele criticava a “autossuficiência” delas e sua tentativa de fusão da arte com a vida, à modo de ultimato (Trotsky, 1969, p.119). Em boa medida, ele admitia as vanguardas em registro próximo aos “companheiros de viagem”, nunca como cultura característica da revolução. Tais olhares perpassem a bibliografia do texto, mais especificamente os livros de Palmier e de Mikhailov, que em sua biografia de Maiakovski traça um interessante panorama das conexões das vanguardas, mais especificamente dos futuristas e da Frente Esquerdista da Arte (LEF) com o poder soviético, com destaque para Lenin (Mikhailov, 2008).

A posição de Lunatcharski acerca da herança cultural já o distanciavam do *Proletkult* e das vanguardas, devido às posições e críticas ácidas destes movimentos relativas às culturas passadas e presentes, que implicavam muitas vezes no desprezo e na negação de criadores e bens simbólicos. O distanciamento e a não adesão de Lunatcharski às atitudes e concepções do *Proletkult* e das vanguardas não o impedem de dialogar, reconhecer a importância e apoiar tais movimentos, além de defendê-los de ataques do



partido, de seus dirigentes, e do governo. A bibliografia do texto traz diversos exemplos da atuação do Commissariado nesta perspectiva. Em suma, Lunatcharski busca estimular a dinâmica da vida cultural, respeitando sua autonomia; a pluralidade de ideias, dentro dos limites políticos da revolução; e a diversidade de agentes e correntes existentes na cena. Neste sentido, as opiniões e ações de Lunatcharski e do Commissariado, nem sempre coincidem com as do partido ou do governo. O Departamento de Literatura do Commissariado edita o poema “150.000.000” de Maiakovski contra a opinião de Lenin (Mikhailov, 2008, p. 268). Lunatcharski se coloca favorável à reincorporação de Dostoievsky ao cânone literário, tomando posição contrária a dirigentes soviéticos e alguns artistas e intelectuais como Gorki (Figes, 2010, p. 574).

As posturas de Lunatcharski permitem aglutinar setores culturais bem distintos, ampliar o espaço da cultura na revolução, aumentar seu apoio cultural e garantir certa abertura e liberdade. Mas o torna alvo de críticas advindas de diferentes segmentos, todos eles não contemplados pela adesão plena do *Narkompros*. Neste sentido, Jean Michel Palmier escreve: “Atacado pelas vanguardas e pelo Proletkult, Lunatcharski não o era menos pelos membros do partido” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.281). Dirigentes soviéticos acreditavam que ele fosse partidário do *Proletkult* e/ou do futurismo, apesar da grande distância existente entre as concepções político-culturais dos movimentos.

As críticas não impediam as relações. Apesar das divergências, Lenin respeitava Lunatcharski e percebia a importância de sua atuação no Commissariado. Aliás, Mikhailov considera que Lenin e Lunatcharski “...eram as pessoas mais sensatas do governo”, pois “...entendiam perfeitamente que não era possível construir uma nova sociedade sem preparar a base para o desenvolvimento da cultura” (Mikhailov, 2008, p.231). Com relação à Trotsky, a situação era análoga. Em texto escrito em 1933, pouco depois da morte de Lunatcharski, quando ia assumir a embaixada soviética na Espanha, Trotsky teceu elogios ao “erudito” e seus múltiplos talentos. Para Trotsky: “A doçura de seu caráter condescendente marcou a personalidade moral desse homem” (Trotsky, 1969, p.228). Ele reconheceu que: “Ninguém poderia substituir Lunatcharski na qualidade de Comissário do Povo para a Instrução Pública”, pois ele mostrou “... que os bolcheviques não só respeitavam a cultura, mas procuravam conhecê-la” (Trotsky, 1969, p.229). A reaproximação da intelligentsia foi atribuída ao trabalho do Comissário. O texto não comportou somente elogios, também compareceram críticas. Trotsky anotou o “lado diletante de sua natureza”, que enfraqueceu sua voz crítica; suas dificuldades como “organizador da instrução pública” e sua flexibilidade, no que ela possibilitou a adaptação “... às mudanças que se verificaram na direção”, acontecidas na década de 20 com a ascensão de Stálin. Mas Trotsky não deixou de observar que ele “... não se submeteu completamente aos novos senhores da situação”, que permaneceu “... até o fim, uma figura estranha a seus quadros”, pois ele “... conhecia muito do passado da revolução



e do partido” e era “... muito instruído para diluir-se no seio da burocracia” (Trotsky, 1969, p. 230). As visões expressas sobre o *Proletkult* e as vanguardas por Trotsky em Literatura e revolução, não impossibilitaram Lunatcharski de considerar o livro “...uma esplêndida contribuição à nossa cultura proletária” (Lunatcharski apud Strada, 1987, p.143).

As mutações que acontecem durante a década de 20, tratadas adiante no texto, vão mudar profundamente o ambiente vivenciado de debates, polemicas e busca de alternativas no campo da cultura. Como observou Mikhailov naqueles anos “... ninguém sabia ainda como agir”, em especial no âmbito da cultura, dada a amplitude e grandiosidade de desafios colocados pela radicalidade da revolução (Mikhailov, 2008, p.231). Em 1929, com a ascensão da burocracia e do stalinismo, o “liberal” Lunatcharski (Mikhailov, 2008, p.544) não tem mais espaço para sua atuação plural. Ele pediu demissão do Comissariado. Para seu lugar foi indicado Litkens, afinado com o novo contexto político-cultural e institucional. De acordo com ele, o Comissariado tinha “... encajado em iniciativas culturais genéricas”, e não se ocupou de questões sérias, como a educação técnica (Willet, 1987, p. 87).

MUTAÇÕES DAS POSIÇÕES DO ESTADO E DO PARTIDO

A revolução antecipada tomou de surpresa muitos setores da sociedade e cultura russas. O próprio Partido Bolchevique, liderança da revolução, não tinha clareza em todas as medidas a serem tomadas, inclusive no campo da cultura. A construção das políticas específicas para as diversas áreas mostrou-se um desafio e uma fonte de experimentações notáveis. A criação imediata do Comissariado e a nacionalização de edifícios e obras de arte, em 25 de novembro de 1917, em conjunto com aquela relativa às terras, tornam-se atitudes significativas neste contexto de indefinições e possibilidades (Palmier, 1976, volume três, p. 179). Seguem-se diversos decretos e ações para proteção de monumentos, preservação da herança cultural e tornar a cultura acessível ao povo. Inventário das obras de arte foi elaborado. Palácios foram nacionalizados e transformados em museus (Palmier, 1976, volume três, p. 174-183). Em 1919, os teatros passam a ser geridos pelo estado (Palmier, 1976, volume três, p. 280). Intervenções acontecem em outras áreas culturais. Especial ênfase será dada ao cinema, uma das esferas consideradas mais relevantes por seu impacto sobre a população. Lenin demonstrou “enorme interesse” pela cinematografia (Lunatcharski, 1975, p.17). A própria constituição do Proletkult, ainda que inicialmente não inscrita em registro estatal ou partidário, demonstra a preocupação dos agentes revolucionários com a atuação político-cultural. O quadro não pode ser pintado como algo idílico. No IX Congresso do partido, educação e cultura não estavam em pauta. Conforme Palmier, elas não estavam entre os problemas urgentes a serem tratados em anos de guerra civil e de fome. Além disto, o *Narkompros* “... utilizava muitos



intelectuais sem partido” (Palmier, 1976, terceiro volume, p.291.). No outono de 1922, o governo soviético expulsa 160 membros de intelectualidade, mostrando limitações das políticas culturais empreendidas (Mikhailov, 2008, p.310).

Não é objetivo deste texto acompanhar todo conjunto de medidas tomadas pelo governo revolucionário no âmbito da cultura. Os exemplos listados, longe de exaustivos, pretendem sinalizar que a questão cultural não estava esquecida dos horizontes do partido e do governo. Por exemplo, em 1 de julho de 1925, o Comitê Central do já então Partido Comunista, mais importante órgão partidário, toma uma resolução sobre a política cultural do partido, e, por consequência, do governo. O texto fala de “... uma tarefa mais complexa do que as outras”; recomenda que os “companheiros de viagem” sejam bem tratados e suas tendências respeitadas; afirma o combate às correntes anti-proletárias; encoraja autores proletários; ataca o desprezo à herança cultural e as tentativas de criar uma cultura proletária na marra (Serge, 1989, p.52). O partido se declara a favor da livre disputa das escolas culturais e se recusa a destinar a qualquer grupo o monopólio da atuação na área da cultura e, em especial, de edições: “Conferir esse monopólio mesmo à literatura mais proletária por suas ideias seria matar essa literatura”. O partido se coloca contra “... intervenções administrativas, arbitrarias e incompetentes na literatura” (Serge, 1989, p.53). Victor Serge avalia o documento como “... uma excelente resolução” (Serge, 1989, p.53).

Sem dúvida, tal opinião deve ser considerada, em especial, se comparada com os decretos e deliberações que no final da década e início dos anos 30 vão mudar drasticamente tais posições. No entanto, cabe assinalar que a resolução, junto com a respeito à autonomia dos embates político-culturais, não esconde uma tomada de posição contra o *Proletkult*, mais nitidamente, e mesmo de algum modo contrária às vanguardas. A resolução, no geral, está em sintonia com o pensamento cultural prevalecente entre dirigentes, como Lenin, Trotsky e o próprio Lunatcharski. Trotsky, em seu livro, escreveu que o partido não tem e nem pode ter decisões prontas sobre as diversas questões do campo da cultura. Ele afirma que não há neste registro motivos para precipitação e intolerância (Trotsky, 1969, p.121/122). Ele diz que a concepção de condicionamento da arte não pode legitimar o desejo de “... dominar a arte por meio de decretos e prescrições (Trotsky, 1969, p149). Ele reconhece que a obra de arte deve ser julgada “... primeiramente, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte”. Mas “... só o marxismo pode explicar por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística...” (Trotsky, 1969, p.156).

Para Lunatcharski “... o estado não tem a intenção de impor à força aos artistas nem suas ideias revolucionárias nem seus gostos”. Mas ele não pode abdicar de interferir no campo cultural por outros meios como o convencimento, o estímulo e a educação (Lunatcharski, 1975, p.77). O governo, conforme sua visão, deve combinar



salvaguarda da cultura e apoio à inovação cultural: “O governo nunca porá obstáculos ao desenvolvimento do novo, por mais duvidoso que seja”. A atitude deve ser de prudência para evita erros e “... não esmagar nada que, sendo digno de viver, seja todavia imaturo e pouco consolidado” (Lunatcharski, 1975, p.84). O poder soviético deve também conjugar o acesso à herança cultural com o estímulo ao surgimento de “porta-vozes artísticos da alma popular” (Lunatcharski, 1975, p.95).

No final dos anos 20 e início da década de 30 a situação se modifica substancialmente. Muitas das políticas culturais anteriores se quedam sem sustentação. O primeiro plano quinquenal de Stálin não se constituía só em um programa de industrialização acelerada e coletivização da agricultura. Ele convocava “...todas as artes em uma campanha para a construção de uma sociedade nova” (Figes, 2010, p. 564). A Associação Russa dos Escritores Proletários, formada em 1928, funcionou como “... ala literária do plano quinquenal”. Ela se concebia como “... a vanguarda literária de uma verdadeira revolução cultural contra a velha intelectualidade” (Figes, 2010, p.562). Em sua revista, a Associação declarou que a única tarefa da literatura soviética era o retrato do plano quinquenal e a luta de classes (Figes, 2010, p.562).

Estavam abertos caminhos para a perseguição as vanguardas, que, segundo a Associação, ocultavam os inimigos burgueses (Figes, 2010, p.562). Tais campanhas foram tacitamente toleradas ou aprovadas pelos dirigentes soviéticos (Willet, 1987, p.105). Neste contexto, Lunatcharski se demitiu do Comissariado e seu substituto está alinhado com tais procedimentos. As obras de cultura independentes foram colocadas sob suspeita e as críticas passaram a ser encaradas como crimes. De modo veloz acontecem outras mudanças. Em março de 1931 saiu uma resolução do partido intitulada “Sobre a arte dos manifestos”, que introduzia a censura em todos os manifestos culturais (Günther e Hielscher, 1977, p.12). Em 23 de abril de 1932, o Comitê Central lançou a resolução “Sobre a reestruturação das organizações literárias e artísticas”, todas as entidades existentes foram extintas e se criaram associações unificadas por setores culturais. Segundo o documento, as entidades haviam se tornado “estreitas” e freavam o “impulso de criação”. Com isto, as associações corriam perigo de se pautassem por um “isolamento sectário” e não se afastassem das “tarefas políticas do presente”, a construção socialista (Strada, 1987, p.189).

Em outubro de 1932, na casa de Gorki em Moscou aconteceu um famoso encontro que reuniu Stálin, outros dirigentes soviéticos e cinquenta pessoas do campo cultural. Na reunião se discutiu o realismo socialista (Figes, 2010, p.565). Em 1934, no Primeiro Congresso da União dos Escritores foi aprovada a doutrina do realismo socialista, que foi imposta a toda cultura soviética desde então (Figes, 2010, p. 565/566). O realismo socialista não buscava retratar a realidade como ela existia, mas como deveria ser (Figes, 2010, p. 566). Um dos formuladores do realismo socialista chegou a escrever:



“... o artista do proletariado será não apenas o realista mais lúcido, mas também o maior dos sonhadores” (Fadeiev apud Strada, 1987b, p. 188). A orientação imposta pelo partido se preocupava com os conteúdos, “...exigia sobretudo perspectivas otimistas e adesão a modelos artísticos do século XIX” (Willet, 1987, p. 105). Até o final da década de 30, o regime abandonou por completo seu compromisso com a proposta revolucionária de estabelecer uma cultura proletária ou soviética, que pudesse se distinguir da cultura anterior. Ele se voltou para tradições nacionalistas do século XIX. A partir delas, distorcendo-as, formulou o realismo socialista. As inovações estéticas foram perseguidas como formalismo e o famoso herói positivo passou a frequentar toda as obras culturais soviéticas invariavelmente. A posterior radicalização do realismo socialista no zhdanovismo está analisada no texto de Vitorrio Strada “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo (Strada, 1987b). Estavam completados retrocesso e submissão da cultura à política.

REVOLUÇÃO RUSSA E NASCIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Como foi visto, a Revolução Russa colocou com toda radicalidade a questão do que fazer no campo da cultura. Nela temas fundamentais das políticas culturais vêm à tona. O que fazer com a herança cultural? Como encarar a possibilidade de uma nova cultura? Quais as configurações da nova cultura, caso ela possa ser construída? Quais são os agentes formuladores e realizadores das políticas culturais? Como o patrimônio cultural e a inovação da cultura devem ser tratados? Como ampliar o acesso da população à cultura existente? Como estimular o nascimento de novos criadores, em especial populares? Quais devem ser as relações entre estado e sociedade nas políticas culturais? Qual a institucionalidade cultural necessária para desenvolver a cultura? Como formar equipes para trabalhar a questão cultural? Quais as fronteiras entre cultura e propaganda? Como se articulam cultura e técnica? A criação cultural deve ser livre ou tutelada? Como se relacionam cultura e política? Este conjunto de questões de maneira certamente desigual povoaram as disputas político-culturais da Revolução Russa. Naqueles anos foram: construídas estruturas institucionais; acionados recursos; elaboradas legislações; reunidas equipes; escolhidos dirigentes; realizados encontros e debates; definidos objetivos e metas; desenvolvidas intervenções articuladas, continuadas e sistemáticas; enfim, caminhado na direção das políticas culturais.

Por óbvio, que o turbilhão chamado revolução, pelas características apontadas, não tinha produzido respostas para todas aquelas perguntas ou para se locomover tranquilamente entre elas. A revolução encontrou seus agentes sem um programa cultural claro. Ele foi sendo construído, com avanços, tensões e retrocessos. As políticas culturais da direção soviética, instalada no governo e no partido, foram sendo construídas naqueles anos. As dinâmicas da política e da cultura se aproximaram, repeliram,



complementaram, conflitaram, tencionaram etc. Nesta complexa circunstância histórica inaugural, pode-se propor a hipótese de que a Revolução Russa inventou as políticas culturais. Um conjunto significativo de ações, dados e ideias pode abalizar a hipótese. Em determinados instantes, em especial entre os difíceis anos de 1917 e 1924, tal hipótese esteve perto de se concretizar. Os fatores constitutivos e delimitadores das políticas culturais estavam em cena e em processo de conformação. Parecia que a Revolução Russa também seria inauguradora das políticas culturais. Os (des)caminhos trilhados pela revolução interditaram a completude do itinerário e os enormes retrocessos políticos e culturais fizeram que as belas promessas político-culturais se esvanecessem, dissipando as possibilidades de sua concretização em plenitude. O controle ferrenho da organização dos criadores culturais e de suas obras, entronizado em entidades e obras oficialistas, foi adensado pela imposição da censura e a confecção arbitrária de regras canônicas para a elaboração da obra cultural. Em lugar da experimentação de conteúdos e formatos, base da criatividade, invenção e inovação culturais, a mera reprodução de ideias e formas alheias, pré-fabricadas, prontos e impostas a ferro e fogo. O colapso da rica cultura russa foi eminente e evidente, com exceções excepcionais. A “cultura” *zhdanovista*, seu “realismo socialista” extremado e sua “ciência proletária” não passaram de embustes, de pastiche cultural. Sacrificada a cultura como falar em políticas culturais? A instrumentalização e subordinação completas da cultura à política bloquearam a dinâmica própria da cultura e a capacidade de existir políticas culturais, que requerem para sua floração a superação deste enlace e a tessitura de circunstância na qual a política passa a ser meio para o desenvolvimento da cultura. A negação da hipótese não obscurece o instante mágico da Revolução Russa que produziu criadores e obras culturais geniais e quase inventou as políticas culturais, por meio de um experimento prévio inovador, que subsistiu ao autoritarismo stalinista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARVATOV, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid, Alberto Corazon Editor, 1973.

ARVATOV, Boris. *Arte, produção e revolução proletária*. Lisboa, Moraes Editores, 1977.

BANDEIRA, Moniz; MELO, Clovis e ANDRADE, A. T. *O ano vermelho. A revolução russa e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

BOGDANOV, Aleksandr. *La science, l'art et la classe ouvrière*. Paris, Maspero, 1977a.



BOGDANOV, Aleksandr. Aleksándrovitch. La ciencia y la clase obrera. Barcelona, Editorial Anagrama, 1977b.

DELUY, Henri. A. A. Malinovsky alias Verner, Riadovoi, Bakhmetev, Reinert, Maksinov alias Bogdanov. In: BOGDANOV, A. La science, l'art et la classe ouvrière. Paris, Maspero, 1977a, p.189-214.

FEIJÓ, Martin Cezar. O que é política cultural? São Paulo, Brasiliense, 1983.

FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. Acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologías y derivas. In: O Público e o Privado. Fortaleza, (9): 109-147, janeiro / junho de 2007.

FIGES, Orlando. El baile de Natacha. Una historia cultural rusa. Barcelona, Edhasa, 2006.

GOLDMAN, Wendy. A libertação das mulheres e a Revolução Russa. In: JINKINGS, Ivana e DORIA, Kim (orgs.). 1917. O ano que abalou o mundo. Cem anos da revolução russa. São Paulo, Boitempo / Edições SESC, 2017, p.63-76.

GOMIDE, Bruno Barretto (org.). Escritos de outubro. Os intelectuais e a revolução russa. 1917-1924. São Paulo, Boitempo, 2017.

GÜNTHER, Hans e HIELSCHER, Karla. Introdução. In: ARVATOV, Boris. Arte, produção e revolução proletária. Lisboa, Moraes Editores, 1977, p.7-20.

JINKINGS, Ivana e DORIA, Kim (orgs.). 1917. O ano que abalou o mundo. Cem anos da revolução russa. São Paulo, Boitempo / Edições SESC, 2017.

LUNATCHARSKY, Anatole. As artes plásticas e a política na URSS. Lisboa, Estampa, 1975.

LUNATCHARSKI, Anatole. O poder soviético e os monumentos do passado. In: GOMIDE, Bruno Barretto (org.). Escritos de outubro. Os intelectuais e a revolução russa. 1917-1924. São Paulo, Boitempo, 2017, p.274-279.

LUXEMBURGO, Rosa. A revolução russa. Lisboa, Ulmeiro, 1975.

MIKHAILOV, Aleksandr. Maiakovshi. O poeta da revolução. Rio de Janeiro, Record, 2008.

PALMIER, Jean Michel. Lénine. A arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa, Moraes Editores, 1976 (três volumes)



REED, John. Dez dias que abalaram o mundo. A história da revolução russa. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2017.

REIS FILHO, Daniel Aarão. As revoluções russas e o socialismo soviético. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

ROWBOTHAM, Sheila. Mulheres, resistência e revolução. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1976.

SERGE, Victor. Literatura e revolução. São Paulo, Ensaio, 1989.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: HOBSBAWM, Eric (org.). História do marxismo. Volume 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987a, p.108-150.

STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBSBAWM, Eric (org.). História do marxismo. Volume 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987b, p.151-219.

TROTSKY, Leon. Literatura e revolução. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

URFALINO, Philippe. L'invention de la politique culturelle. Paris, Hachette, 2004.

WILLET, John. Arte e revolução. In: HOBSBAWM, Eric (org.). História do marxismo. Volume 9. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p.77-108.





Mesa XIX

Cultura e economia

MOEDA SOCIAL E EMPREENDEDORISMO CULTURAL E CRIATIVO: ELUCUBRAÇÕES CRIATIVAS EM MEIO ÀS INCERTEZAS

Valcir Bispo Santos¹

RESUMO: Em meio a um cenário de incertezas e crise, as ações de empreendedores culturais e criativos podem ser cruciais, tanto enquanto mobilizador de recursos criativos e econômico-financeiros, como articulador de redes sociais, visando criar, organizar, gerir e sustentar empreendimentos culturais. Algumas inovações sociais com o uso e difusão de moedas sociais podem fortalecer economias locais em territórios com certa coesão social. Em Belém, onde se encontra uma efervescente cena cultural, a despeito da ausência de políticas culturais democráticas, destaca-se o surgimento de vários espaços culturais, a constituição de redes de empreendedores culturais e criativos, como o Projeto Circular Campina-Cidade Velha, e experiências de economia solidária, como o Banco Comunitário Tupinambá, que oferece microcrédito e utiliza moeda social.

PALAVRAS-CHAVE: moeda social, empreendedorismo, cultura, criatividade, território.

O PAPEL DO EMPREENDEDOR CULTURAL E CRIATIVO E FORMAS DE ORGANIZAÇÃO COLABORATIVA NA CULTURA

Em tempos de cenários de crises e incertezas, a Cultura em alguns rincões se tornou apanágio ou recurso para promover a melhoria sócio-política e econômica das populações. Conforme já destacava George Yudice (2004), a esfera cultural está adquirindo um protagonismo político e econômico que nunca se observou em nenhum outro período da história moderna. Assim, passou-se a argumentar que a Cultura poderia ajudar a resolver problemas sociais como os da educação, bem como abrandar as hostilidades raciais, ajudar a reverter a deterioração urbana com o turismo cultural, criar empregos e diminuir a criminalidade. A Criatividade corrobora, e muito, para essa visão, sobretudo com a “desmaterialização” das fontes de crescimento econômico e criação de riqueza, além da maior presença e peso relativo dos bens simbólicos no comércio mundial (LIMEIRA, 2008).

Conforme Marchi (2014), a Criatividade tornou-se elemento-chave na retórica de promoção de um novo desenvolvimento, socialmente inclusivo, ecologicamente

1 Professor Doutor da Faculdade de Ciências Econômicas (FACECON) da Universidade Federal do Pará – UFPA; e-mail: valcirsantos@uol.com.br



sustentável e economicamente sustentado. Mas cumpre destacar que há um acalorado debate sobre as noções e usos acerca da Criatividade. Assim, há muitas críticas sobre o uso amplamente divulgado em nível internacional (sobretudo por agências multilaterais, como a UNCTAD²) do termo “indústrias criativas” (*creative industries*), que remete, sobretudo, à experiência do governo britânico de Tony Blair, onde as políticas de fomento às indústrias criativas partiam da visão que o fundamento da criatividade seria o de gerar direitos de propriedade intelectual (a “moeda” da economia criativa, segundo Howkins, 2001). Vários críticos apontaram a exacerbação economicista da terminologia anglo-saxônica, cujo propósito seria o de subordinar a política cultural aos ditames do mundo dos negócios, ancorado na visão do fomento às indústrias criativas como estratégia de competitividade no comércio internacional e globalizado de bens e serviços simbólicos (BOLAÑOS et al., 2016). Refutando o uso do termo “indústria criativa”, o Plano “Brasil Criativo”, elaborado pelo MinC em 2011, por exemplo, adotou outra visão sobre economia criativa e setores criativos, procurando incorporar, sobretudo, a concepção de criatividade de Celso Furtado (BOLAÑOS et al., 2016; MARCHI, 2014).

Mas para além dessas diferenças de concepção sobre Criatividade, há aspectos cruciais para o entendimento da dinâmica da economia criativa e de como são suscitados os processos criativos, assim como a lógica de comportamento dos agentes criativos e culturais, que a diferenciam substancialmente da economia convencional.

Arjo Klamer (2016) argumenta, por exemplo, que a criatividade surge em ambientes criativos. Assim, pouco importa quão criativos os indivíduos possam ser se eles não encontrarem o local certo para crescer e serem reconhecidos os seus esforços criativos. Essa é a razão pela qual se adotou a noção de “comunidade criativa”. As comunidades se referem a espaços compartilhados que pessoas e organizações têm acesso, uma vez que elas desenvolvem atividades de conexão e associação. As comunidades criativas consistem em práticas criativas e compartilhadas (KLAMER, 2016).

Para além da esfera estritamente econômica, Klamer argumenta que as esferas culturais e sociais são fundamentais para a emergência e funcionamento de uma economia criativa. Nessa lógica, bens criativos requerem ambientes sociais de pessoas capazes de aprecia-los e compartilha-los. Novos bens requerem diferentes ambientes e, conseqüentemente, inovações sociais. Ao contrario do que a perspectiva padrão da economia sugere, bens criativos precisam de inovações sociais para florescer antes de serem jogados para o mercado de bens. É por isso que as pessoas e organizações criativas tendem a se aglomerar fisicamente e constituir redes sociais, inclusive no universo digital (KLAMER, 2016).

Segundo LIMEIRA (2008), o papel do empreendedor cultural, nesse espectro, é no sentido de atuar como mobilizador de recursos criativos e econômico-financeiros, bem



como articulador de redes sociais, visando a criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais.

Para melhor diferenciar o papel do empreendedor cultural, é preciso, contudo, situar como se organiza a economia da cultura. Na perspectiva da economia, a área cultural engloba um conjunto diversificado de empresas, organizações, instituições e profissionais, que realizam atividades de criação, produção, comercialização, distribuição, difusão e preservação de bens e serviços culturais.

Rubim et al. (2005), baseando-se em tipologia de intelectuais *a la* Gramsci, considera que um sistema cultural engloba três tipos de intelectuais: os que criam, isto é, os artistas; os que difundem tal produção, como os profissionais de comunicação e educadores; e os organizadores da cultura, como os gestores, produtores e mediadores. Portanto, o campo da cultura engloba três segmentos: criação, difusão e organização.

Os criadores culturais ou artistas seriam aqueles que fazem da criação sua atividade básica e precisam de recursos para poder se dedicar a sua obra. Em qualquer organização cultural, o artista tem um papel central.

Pode-se considerar que tanto o segmento dos difusores como dos organizadores sejam englobados no conceito de “intermediários culturais”, porque realizam a intermediação dos criadores com outras instâncias do sistema cultural, como a mídia, as organizações e instituições culturais, os órgãos governamentais, os investidores, os distribuidores e o público. No Brasil, a designação que representa estes intermediários é a de produtor cultural ou gestor cultural, vistos como os mediadores entre o artista/criador e os meios de viabilização de suas criações.

No que concerne à concepção de empreendedorismo, a referência moderna mais utilizada é a de SCHUMPETER (1982)³ e a sua visão de que o empreendedor é um agente de inovação e fator dinâmico na expansão da economia. Nessa perspectiva, o empreendedor é um agente capaz de realizar com eficiência novas combinações de recursos. Ele não é necessariamente o proprietário do capital, mas um agente capaz de mobilizá-lo (BYGRAVE, 1989 apud LIMEIRA, 2008).

O conceito de empreendedorismo cultural é utilizado primeiramente por Paul DIMAGGIO (1982), que discute o papel do empreendedor na formação e sustentação de organizações culturais sem fins lucrativos (orquestras, museus de arte, teatros, etc.). Esse tipo de organização é a que prevalece no meio cultural, composta também por pequenos grupos de artistas amadores, que não seguem as normas e padrões preconizados na literatura empresarial tradicional.

BILTON (2006) também considera que as organizações culturais possuem uma cultura gerencial própria, distinta das organizações produtivas tradicionais em pelo

3 A primeira edição em alemão da obra clássica de Joseph Schumpeter – A Teoria do Desenvolvimento Econômico - foi lançada em 1911, quando o economista austríaco tinha apenas 28 anos.



menos três dimensões: (1) autogestão e empreendedorismo; (2) forma de estruturação da cadeia de valor; e (3) a influência de valores não-comerciais. A primeira dimensão refere-se à tradição de autonomia e trabalho individual, em que o trabalho criativo é desenvolvido por uma diversidade de artistas autônomos, integrados em redes de relacionamentos. Quanto à estruturação do trabalho criativo e a geração de valor da cadeia produtiva, estes se encontram dispersos em uma rede diversificada de profissionais e micro-empresas especializadas em diversas atividades dos processos de criação, produção e distribuição de conteúdos criativos. Portanto, as organizações culturais não apresentam estruturas hierarquizadas, pois possuem uma dinâmica assentada em redes. Quanto à terceira dimensão, refere-se ao fato de que os produtos culturais possuem dupla natureza: além de seu caráter econômico, também são portadores de valor simbólico e conteúdo estético, introduzindo uma relação diferente com o mercado.

Dessa forma, a concepção de empreendedorismo cultural encontra-se firmemente ligada ao conceito de redes sociais. Ou seja, o empreendedor cultural não é um agente atomizado e individualista, tal como postulado tradicionalmente pela teoria da firma segundo a microeconomia neoclássica, hegemônica na teoria econômica. Ele é, antes de tudo, um articulador e um forjador de redes, com capacidade de unir e conectar, de maneira inovadora, diferentes atores e recursos dispersos no mercado e na sociedade, agregando valor à atividade produtiva.

Com base nessas características, Tânia LIMEIRA (2008) propõe uma definição de empreendedor cultural enquanto um mobilizador de recursos criativos e econômico-financeiros, bem como articulador de redes sociais, visando a criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais. O empreendedor cultural possui a capacidade de identificar oportunidades de negócios nas áreas de cultura, lazer e entretenimento, bem como desenvolvê-las de modo lucrativo e sustentável. Ele se diferencia do produtor ou gestor cultural em pelo menos quatro aspectos: é o criador do negócio; como proprietário ou investidor, ele assume integralmente os riscos; é o responsável pela busca de recursos econômico-financeiros; e formula as estratégias para o desenvolvimento do negócio.

MOEDA SOCIAL, MICROCRÉDITO E TERRITÓRIO

Em recente estudo, pesquisadores da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), ligados ao projeto “Estudos e Pesquisas em Economia Criativa: Desenvolvimento Territorial e Fortalecimento da Economia Criativa”, analisaram as condições atuais no que diz respeito à oferta e à demanda de crédito aos pequenos empreendedores de modo geral e da economia da cultura/criativa em particular. Ainda no mesmo ensaio, foram



lançadas algumas sugestões que poderiam gerar algum efeito propulsor no atendimento de necessidades de segmentos dos pequenos negócios ligados à cultura para que pudessem ser atendidos pelo sistema de microcrédito. Destacaram-se em tal artigo as seguintes propostas: (1) a contratação e o treinamento de agentes de crédito especializados; (2) constituição de um fundo de aval e, por fim, (3) utilização de uma rede virtual de moedas sociais digitais (CAMPREGHER et al, 2016).

Para os fins deste presente artigo, destaca-se, sobretudo, a terceira medida proposta por CAMPREGHER et al (2016), centrada no uso e difusão de moedas sociais digitais.

Mas cumpre, antes, esclarecimentos adicionais sobre o sistema de microcrédito. Trata-se de um sistema de crédito concedido em situações especiais – fundamentalmente dirigido a um público sem acesso à rede bancária ou carente de garantias reais (bens e ou ativos financeiros). Mas, por outro lado, trata-se de segmentos sociais com fortes laços sócio-territoriais, que se transforma no principal ativo desses grupos. Assim, a solidariedade entre membros de comunidades se transforma em garantia de crédito no sistema de microcrédito. É o chamado “aval solidário”. Por isso, as instituições de microcrédito no mundo inteiro não são necessariamente bancos, mas sim igrejas, associações de classe e ONGs ou até organismos públicos de fomento à geração de trabalho e renda.

A despeito da baixa inadimplência da modalidade ser um atrativo, o alto custo das operações – que envolvem, via de regra, visitas a clientes e o estabelecimento de relações com este e com a comunidade a qual pertence – afasta as instituições financeiras tradicionais que, diferentemente das instituições não financeiras, podem emprestar recursos monetários porque podem captá-los. As instituições não financeiras que se dedicam ao microcrédito tem, além dos altos custos de operação, os custos de terem elas próprias de tomar emprestado para poder emprestar.

Para sobreviver, muitas dessas instituições de microcrédito tornam-se correspondentes bancários via acordos com bancos comerciais. Procuram também provocar uma queda nos custos de operação do microcrédito usando as novas tecnologias de comunicação – que também podem ser incorporadas ao modelo tradicional de agentes de crédito, facilitando/barateando entrevistas, visitas e pagamentos, ou utilizadas em experiências mais radicais com moedas virtuais, bancos comunitários, *crowdlending /crowdfunding* (ibidem).

Alguns dados sobre o mercado de trabalho nos campos da economia da cultura e criativa podem elucidar algo sobre a dimensão quantitativa do público que pode ser potencialmente atendido pelo microcrédito. O Cegov⁴ (2016) divulgou um boletim sobre o mercado de trabalho da economia da cultura e da economia criativa, identificando que a informalidade passou de 39,8% no primeiro trimestre de 2014 para 49,9% das

4 Centro de Estudos Internacionais sobre o Governo



ocupações no início de 2016. Outra pesquisa, esta da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan) de 2014, sobre o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil (com base nos anos de 2004 a 2013), mostra que 892,5 mil profissionais estão atuando nos setores de cultura, consumo, mídias e tecnologia. O Panorama da Economia Criativa no Brasil, do Ipea⁵, feito por Oliveira, Araújo e Silva (2013) contabiliza para 2010 o pessoal empregado formalmente (diretamente e de apoio) nos setores da economia criativa, que somariam 575.000 pessoas, ou 1,89% do total dos trabalhadores formais. Caiado (2011), baseando-se em dados de ocupação da Rais-MTE, calcula que, dos 41 milhões de vínculos formais registrados em 2009, 1,3 milhão referem-se a profissionais exercendo ocupações criativas (3,2% do total).

Tomando esses dados, sobretudo as pesquisas do Ipea e de Caiado, mesmo para anos distintos e dados os problemas metodológicos, pode-se pensar em algo em torno de 2,5 milhões de pessoas no mercado informal brasileiro envolvidos com ocupações criativas. Esse é o tamanho do público potencial que pode ser atendido pelo sistema de microcrédito no Brasil no campo da economia criativa (CAMPREGHER et al, 2016).

A Moeda Social, ou moedas complementares de cunho social, tem circulação restrita a determinados territórios e são produzidas e geridas por bancos comunitários locais, cuja função principal é oferecer crédito com o objetivo de fortalecer os produtores locais, facilitando a circulação e ampliando o acesso a produtos, serviços e saberes oferecidos por empreendedores locais destinados a consumidores locais. A Moeda Social, conforme o Banco Central do Brasil, é uma “Tecnologia de autofinanciamento: um instrumento de natureza e estrutura contratual, com potencial para resolver ou atenuar o problema do “desencaixe” entre disponibilidade de capital (recursos disponíveis) e necessidades não atendidas” (FREIRE, 2008 apud CAMPREGHER et al, 2016).

A circulação de moedas sociais garante aos produtores locais a oportunidade de transformar o seu trabalho em algo comercializável, ainda que em um território restrito, gerando valor econômico e inserção social. Isso fortalece as economias locais, além de reduzir a pobreza e as desigualdades socioeconômicas. A implementação dessas tecnologias sociais são realizadas, em geral, por organizações não governamentais da sociedade civil que atuam em algum território e promovem ações ligadas à economia popular e solidária. Algumas pesquisas ressaltam que o sucesso desses empreendimentos sociais não se deve à mera presença da moeda, mas a uma série de outras ações de organização e capacitação dos produtores, fundamentais para que os produtos locais possam ter preferência dos consumidores locais; contudo, a aceitabilidade e a liquidez da moeda social local são fundamentais para tal preferência.

A partir de 2005, proliferaram várias experiências no campo da cultura, sobretudo por meio do Programa “Cultura Viva”, envolvendo experiências com crédito solidário

5 Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada



e emissão e registro de moedas sociais em diferentes regiões do país. No entanto, algumas dessas experiências não conseguiram ir adiante por vários motivos, como falta de experiência gerencial ou até processos de falsificação das moedas sociais locais.

Mais recentemente, estão se desenvolvendo outras tecnologias sociais que utilizam a internet para difusão e circulação das moedas sociais. Dessa forma, se isenta a circulação física das moedas, ou permite a circulação de uma moeda virtual, digital ou eletrônica por parte dos bancos comunitários, assim qualquer outro banco comercial. Esses bancos emitem e fazem circular a moeda eletrônica toda vez que um mero dígito é computado saindo (a débito) e entrando (a crédito) de alguém. A fim de regular essa produção e circulação de moeda digital, o Banco Central do Brasil criou em 2013 a Lei das Moedas Eletrônicas, que permite regulamentar no país a circulação de moedas eletrônicas, em telefone celular, por pessoas, empresas e instituições.

As moedas sociais digitais possibilitam economia de recursos, inibem a falsificação e possibilitam definir limites de acúmulo e endividamento. Assim, quando a esfera pública não consegue garantir os direitos constitucionais, a sociedade civil se organiza localmente para viabilizar meios alternativos de garantir a autonomia econômica desse território. Essa resposta social se concretiza em diferentes arranjos produtivos locais e circuitos econômicos comunitários que criam moedas sociais virtuais para ampliar suas possibilidades de negócios para além do paradigma da escassez ou endividamento na moeda oficial. Segundo Marusa Freire (2011), essas redes não possuem finalidade lucrativa, mas buscam gerar renda no território e conseguem mediar interesses comuns através de processos colaborativos mediados por um conjunto de princípios, regras e atitudes que exigem participação deliberativa, ou seja, processos de decisão autogestionários, envolvendo estruturação, organização, adaptação ou reforma de instituições econômicas (FREIRE, 2011).

Um exemplo de utilização de *softwares* livres e bases de dados públicas e transparentes para a gestão de créditos eletrônicos é o da Universidade Livre de Teatro Vila Velha em Salvador, na Bahia. Lá, se utiliza o *software* livre Corais para gerenciar a moeda social “tempo”, aceita em troca de serviços realizados no teatro para a realização dos eventos. Essa experiência está em andamento desde 2013 e consegue viabilizar uma universidade de formação em artes cênicas utilizando a estrutura, os equipamentos e a equipe do teatro. Essa iniciativa de formação não recebe financiamento público, e os estudantes trocam serviços com o teatro mediados por uma moeda social virtual.



ALGUMAS EXPERIÊNCIAS INOVADORAS EM BELÉM: REDES DE CAPITAL SOCIAL NA CULTURA E NA ECONOMIA SOLIDÁRIA

Mesmo com o desalento dos agentes culturais com a atual gestão municipal, a cena cultural de Belém continua fervilhando, a despeito da ausência de políticas culturais democráticas e dos poucos recursos destinados à Cultura.

Primeiramente, cabe ressaltar que há um desalento e uma descrença generalizada entre os agentes culturais de Belém em relação às políticas públicas de cultura, sobretudo em relação à atual gestão municipal. Isso porque o atual Prefeito de Belém, Zenaldo Coutinho (PSDB), através de um projeto de lei que enviou à Câmara Municipal de Belém (CMB) e que foi aprovado em abril de 2017, revogou os principais dispositivos democráticos e inovadores do Sistema Municipal de Cultura de Belém (SMC Belém), que constavam da Lei “Valmir Bispo Santos”, que havia sido aprovada originalmente em julho de 2012. O texto original desta lei teve como origem um projeto de lei de iniciativa popular, formulado por coletivos culturais, artistas e ativistas culturais organizados no Fórum Municipal de Cultura. No entanto, a primeira gestão de Zenaldo Coutinho (2013-2016) protelou e bloqueou a implementação dos principais instrumentos do SMC Belém. E em abril de 2017, depois de conseguir se reeleger⁶, o Prefeito Zenaldo conseguiu aprovar na CMB uma nova lei, que acabou com os Fóruns permanentes de cultura (que instituíam meios de participação direta de fazedores de cultura e moradores de Belém na gestão cultural), eliminou a instituição de um patamar mínimo de recursos para a Cultura (que deveria ser de 2% do total do orçamento municipal de Belém, segundo o texto original da Lei Valmir, mais de três vezes do que é alocado atualmente). Além disso, restringiu boa parte das competências do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC), além de alterar sua composição e mudar os critérios de eleição dos representantes da sociedade civil, tornando o CMPC um órgão com poderes restritos e passível de controle pelo Prefeito de plantão. Dessa forma, a política cultural local continua a seguir a linha da “política de balcão”, esvaziamento e sucateamento de equipamentos culturais e ausência quase total de interlocução com os agentes culturais.

Mesmo com esse desalento geral com as políticas públicas culturais, as iniciativas culturais continuam a se multiplicar em Belém, quase todas de caráter independente ou autônomas. É o que ocorre, por exemplo, com a criação e diversificação de espaços culturais, utilizando inclusive sobrados e casarões antigos. Eventos culturais continuam a se multiplicar, muitos deles independentes e até mesmo utilizando espaços públicos (e sem apoio do poder público), como o Sarau Multicultural do Mercado de São Brás,

6 O Prefeito Zenaldo Coutinho teve sua candidatura cassada durante o pleito eleitoral de 2016, mas conseguiu se manter na disputa por meio de uma liminar, e o julgamento de seu processo ainda não foi julgado em definitivo pelo Tribunal Regional Eleitoral do Pará até o momento.



o Batuque do Bar do Parque, o bloco da Canalha no Mercado de São Brás, entre outros. Redes culturais continuam a se constituir, sendo que o melhor exemplo talvez seja o Projeto Circular Campina-Cidade Velha, que realiza eventos a cada dois meses desde 2014. E a cena cultural na periferia de Belém continua ativa, a despeito da pouca visibilidade e da ausência de políticas de fomento. E é na periferia que se mantém viva a cultura popular, como no caso dos oito (8) grupos de Boi - ou “Boi-bumbá” ou “bumba meu boi” - existentes no bairro do Guamá, que, com pouco mais de cem mil moradores, é o mais populoso de Belém. Um desses grupos é o “Boi Travesso”, comandado pelo mestre João Quadros, que tenta, com muito esforço, manter as atividades do Boi, assim como criar e manter o “espaço cultural Boi Travesso”, com apoio de amigos e simpatizantes.

Belém está vivenciando uma onda de formação de espaços culturais e criativos. Vários desses espaços culturais estão utilizando sobrados e casarões antigos, muitos dos quais se encontravam (ou se encontram) em estado de abandono ou deteriorados. Por isso, há uma concentração de espaços culturais em formação na área histórica de Belém, sobretudo nos bairros da Cidade Velha, Campina e Reduto.

Estes espaços culturais seguem diversas vertentes artísticas e culturais. A pesquisadora e atriz Nani Tavares, por exemplo, realizou um mapeamento de espaços artísticos em Belém, onde se destaca, sobretudo, os espaços destinados às artes cênicas (TAVARES, 2017). Esta também foi a abordagem da monografia de Etna Campbell Valle, que destacou os espaços culturais destinados às atividades cênicas, como o Casarão do Boneco, a Casa Cuíra, a Casa dos Palhaços, o Estúdio Reator, a Casa da Atriz, entre outros (VALLE, 2017). Tais espaços se constituem como alternativas para os espetáculos cênicos, sobretudo de teatro, pois os teatros convencionais ou são muito caros ou possuem pautas limitadas para muitos desses grupos. Essas experiências conseguem manter em atividade as artes cênicas em Belém e até ampliar a formação de público, mas em escala ainda muito limitada. Sem incentivos públicos ou sem qualquer política pública de fomento, quase todos esses espaços culturais enfrentam sérios problemas de sustentabilidade econômica. Algumas dessas experiências não conseguiram resistir, como foi o caso do Teatro Cuíra, que se localizava em uma antiga área de meretrício no centro de Belém, bastante estigmatizada.

Outros espaços culturais seguem a vertente da Música, incentivando ora a produção autoral, ora a produção independente, assim algumas vertentes musicais específicas. Esse é o caso do Espaço Cultural Boiuna, da Casa do Gilson (recanto tradicional do choro e do samba), do Instituto Arraial do Pavulagem, do Espaço Cultural Ouriço e do Espaço Cultural Apena, que segue uma linha de apoio a ritmos regionais, como o carimbó. Estes espaços também possuem dificuldades para manter a sua sustentabilidade econômica, pois muitas vezes são sobretaxados, sobretudo pelo fato paradoxal de abrigarem a apresentação de música ao vivo, por exemplo.



Há espaços culturais para todos os gostos e sabores, inclusive para os que seguem a rica vertente da culinária amazônica, mas procurando incentivar os produtos e saberes do agroextrativismo, da produção familiar e da agricultura orgânica, como é o caso do Instituto de Cultura Alimentar Iacitata. E há os que seguem a vertente da cultura étnica e da cultura afro-brasileira, como o Instituto Nangetu, o Coletivo Casa Preta e o Espaço Cultural Etnias. Outra área de destaque é a dos espaços dedicados à vertente da Fotografia, onde há uma larga tradição de profissionais atuantes em Belém. O de maior evidência é o Coletivo Fotoativa, mas há outros, como a Kamara Kó Galeria.

Destacam-se também os espaços culturais que procuram seguir a proposta de maior interação entre as diversas linguagens artísticas e culturais, como é o caso da Casa do Fauno, do Espaço Cultural Valmir Bispo Santos e da Casa Velha, por exemplo.

Outro campo de notável destaque na cena cultural de Belém é o da constituição de redes horizontalizadas de empreendedores criativos e culturais, alguns dos quais com base em recursos de capital social. Essas experiências são capazes de gerar estratégias de desenvolvimento endógeno de caráter inclusivo e distributivo. Talvez a experiência em maior evidência atualmente seja a do Projeto Circular Campina / Cidade Velha, que surgiu a partir de uma iniciativa da fotógrafa e artista visual Makiko Ako, inicialmente sem apoio algum por parte do Poder Público, e que tem como objetivo, ressaltado no sítio do projeto,

(...) emerge da necessidade de revalorizar o Centro Histórico de Belém, atentando ao potencial que emana da diversidade de espaços, coletivos e empreendimentos culturais, somada a peculiaridade arquitetônica do Complexo Feliz Lusitânia, Ver-o-Peso, Igrejas centenárias e Casarões do ciclo áureo da borracha (PROJETO CIRCULAR, 2016).

O Projeto Circular começou em 2014, como um projeto quadrimestral, promovendo a abertura dos espaços culturais e criativos desses dois bairros que compõe o Centro Histórico de Belém, com atividades concentradas sempre aos domingos. Mas conseguiu um sucesso tão grande e com enorme aceitação do público, que, até o final de 2017, já tinham sido realizadas 20 edições, partindo para uma agenda a cada dois meses, incorporando, inclusive, mais um bairro, o Reduto. Foi concebido pela fotógrafa e artista visual Makiko Ako, e aglutina mais de 30 parceiros atualmente.

A concepção do projeto se baseia em uma rede de empreendimentos criativos e culturais, que consegue formar plateias para as mais diversas atividades culturais e artísticas, além de estimular a utilização de logradouros públicos para fins culturais e artísticos. É o caso, por exemplo, do Mercado Municipal do Porto do Sal, localizado no chamado “Beco do Carmo”, em uma área considerada como “zona vermelha”, por concentrar população pobre, de recorte predominantemente ribeirinho (embora em espaço urbano), com alta vulnerabilidade social e alarmantes índices de assaltos e crimes.



No entanto, um projeto conduzido por artistas plásticos, visuais, músicos, entre outros, organizados por meio do Projeto Aparelho e do “Coletivo Pitiú”, conseguiu envolver as crianças e famílias residentes na área por meio de oficinas e cursos. Assim, conseguiu estabelecer uma relação de diálogo e parceria com essas famílias e desenvolver o projeto no mercado municipal do Porto do Sal, que, aliás, possui uma bela arquitetura histórica, porém, abandonada e depredada, tal como se encontra boa parte dos sobrados e casarios da Cidade Velha.

Na área da economia popular e solidária (que também pode ser denominada como “economia em rede”), há também algumas experiências interessantes em andamento na Região Metropolitana de Belém – RMB.

No caso dos bancos comunitários e que oferecem serviços de microcrédito, talvez a experiência mais exitosa seja a do Banco Comunitário Tupinambá, em execução na localidade da Baía do Sol, na ilha de Mosqueiro, desde 2009 (SANTOS; MAIRATA, 2010). As atividades do Banco Tupinambá tem conseguido fortalecer a economia local e os laços de solidariedade entre os moradores, produtores e agentes econômicos dessa localidade. Em pesquisa amostral realizada em 2009, primeiro ano de funcionamento do Banco Tupinambá, constatou-se que apenas 2% das pessoas compravam no bairro. Mas cinco anos depois, pesquisa feita em 2014 constatou que 83% das pessoas entrevistadas consumiam no bairro. Em 2009, apenas 34% das famílias desenvolviam atividades comerciais e produtivas próprias; em 2014, 59% das famílias passaram a desenvolver atividades produtivas e/ou comerciais.

O que explica boa parte desse êxito é a utilização da **moeda social**, denominada de “moqueio”, em circulação apenas no território da Baía do Sol e na rede de estabelecimentos que fazem parte dos usuários do Banco Tupinambá. A moeda social é utilizada em empréstimos de consumo, estimulando a população local a comprar e consumir dentro da sua comunidade. Isso promove a prosperidade de empreendimentos locais a partir da renda circulante na localidade, gerando emprego e renda na região. O nome “moqueio” alude às origens do nome da Ilha de Mosqueiro, pois era a técnica que os índios usavam pra “moquear o peixe”, pra conservar o peixe.

Para poder dar continuidade às pesquisas citadas e um melhor conhecimento sobre os impactos da ação do Banco Tupinambá na economia local da Baía do Sol foi realizado um Levantamento e aplicação de questionários na Baía do Sol em janeiro de 2018, que contou com a participação de um grupo de estudantes e professores de Economia. Esta ação está ligada ao projeto de extensão “Economia Criativa, Cultura e Território”, coordenado pelo prof. Valcir Bispo Santos, da Faculdade de Economia da UFPA – Universidade Federal do Pará.

E para concluir:

Marielle, presente!



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BYGRAVE, W. D. The entrepreneurship paradigm (I): A philosophical look at its research methodology. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 1989,14(1), 1-26

BILTON, Chris. *Cultures of Management: Cultural Policy, Cultural Management and Creative Organisations*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Inglaterra, 2007.

BOLAÑO, César, LOPES, Ruy Sardinha e SANTOS, Verlane Aragão. Uma economia política da cultura e da criatividade. IN: LEITÃO, Cláudia e MACHADO, Ana Flávia (orgs.). *Por um Brasil Criativo : significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira*. – Belo Horizonte : Código Editora, 2016.

CAMPREGHER, Gláucia Angélica; JATOBÁ, Pedro Henrique; BALDASSO, Tiago Oliveira. Microcrédito e empreendimentos culturais: estado atual e sugestão de ações incrementadoras. IN: VALIATI, Leandro e MOLLER, Gustavo (orgs.). *Economia criativa, cultura e políticas públicas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.

CENTRO DE ESTUDOS INTERNACIONAIS SOBRE GOVERNO (CEGOV). Mercado de Trabalho da Economia Criativa e da Economia da Cultura. *Boletim Conjuntural*, Porto Alegre, v. 1, 2016. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cegov/files/pub_78.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

DIMAGGIO, Paul. *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century*. Boston: Media, Culture, and Society 4, 1982, p. 33-50.

FREIRE, M. *Moedas sociais: contributo em prol de um marco legal e regulatório para as moedas sociais circulantes locais no Brasil*. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de Brasília, 2011.

_____. *Moedas Sociais: o que são, como funcionam e porque podem ser consideradas instrumentos de desenvolvimento local*. Belo Horizonte: 2008. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/pre/microFinancas/arquivos/horario_arquivos/apres_116.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

HOWKINS, John. *The Creative economy – How people make money from ideas*. London: Penguin Books, 2001.



KLAMER, Arjo. Pensar Economia Criativa pede por outra ciência econômica: introduzindo a abordagem “value based”. IN: VALIATI, Leandro e MOLLER, Gustavo (orgs.). Economia criativa, cultura e políticas públicas. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2016.

LIMEIRA, Tânia M. V. Empreendedor cultural: perfil e formação profissional. Anais do IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, de 28 a 30 de maio de 2008. Salvador: UFBA, 2008.

MARCHI, Leonardo de. Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. Revista Intercom – RBCC. São Paulo, v. 37, n.1, p. 193-215, jan./jun. 2014.

OLIVEIRA, J.; ARAUJO, B.; SILVA, L. Panorama da Economia Criativa no Brasil. Texto para discussão IPEA, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bits-tream/11058/2026/1/TD_1880.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2017.

RUBIM, Antonio A.C.; RUBIM, Iuri e VIEIRA, Mariella P. Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito ibero-americano. Siete cátedras para la integración. Bogotá, Convênio Andrés Bello, 2005, p.129-170.

SANTOS, Valcir B.; MAIRATA, Hélio S. Microcrédito e Rede de Firms em um Contexto de Combate à Pobreza e Promoção do Desenvolvimento Territorial: a análise do caso da Região Metropolitana de Belém. In: ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA POLÍTICA, 15., 2010, São Luis (MA). Anais ... São Luis: SEP, 2010. 1CD-ROM.

SANTOS, Valcir B. A Lei Valmir Santos e a implantação do Sistema Municipal de Cultura de Belém: os avanços e golpes em relação à democratização da política cultural em Belém. IN: FIGUEIREDO, Silvio Lima et al. Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil. Belém: NAEA, 2016. pp. 105-116.

SANTOS, Valcir Bispo. Belém como metrópole cultural e criativa da Amazônia: contribuições para a elaboração do Plano Municipal de Cultura de Belém. In: Cadernos CEPEC (Volume 5, 2016), ISSN 2238-118X. Belém: UFPA / PPGE, 2016. Disponível em:<[http://ppge.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Cadernos%20CEPEC%20V.%205%20N.%2010%20\(1\).pdf](http://ppge.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Cadernos%20CEPEC%20V.%205%20N.%2010%20(1).pdf)>



SCHUMPETER, Joseph A. (1911). A Teoria do Desenvolvimento Econômico. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TAVARES, Roseane M. Contradispositivos: mapa de uma rede de espaços artísticos e autopoieticos em Belém do Pará. Dissertação de Mestrado em Artes. Belém: UFPA, 2017.

VALLE, Etna Campbell. Economia Criativa, Espaços Culturais e Território: mapeando os espaços culturais da área cênica em Belém. Monografia de Conclusão de curso de Bacharel em Ciências Econômicas. Belém: UFPA, 2017.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.



POLÍTICAS CULTURAIS E MAPEAMENTO DA ECONOMIA CRIATIVA: ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Margarete Panerai Araújo¹
Judite Sanson de Bem²
Moisés Waismann³

RESUMO: A economia criativa tornou-se um importante núcleo de teorias através das instituições internacionais como a UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento), o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) e a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e vem sendo considerada estratégica por suas convergências e dimensões culturais. Este artigo objetiva apresentar um estudo de caso da cidade de Porto Alegre que através das suas políticas culturais elaboraram um plano de ação de Economia Criativa, um comitê permanente de acompanhamento e um mapeamento tendo como base as regiões do Orçamento Participativo. Infere-se, que esse estudo apresenta prerrogativas de importância para a cultura e demais atividades por ela envolvidas que geram trabalhos, oportunidades e tendências desse novo século.

PALAVRAS-CHAVE: Economia Criativa, Cultura, Estudo de Caso, Porto Alegre.

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a importância da cultura e as atividades por ela decorrentes geram trabalhos nas mais diferentes áreas e, mais recentemente, nas Ciências Sociais

1 Pós Doutora em Administração Pública e de Empresas em Políticas e Estratégias pela FGV/ EBAPE/RJ (2013); e Pós Doutora em Comunicação Social, Cidadania e Região pelas Cátedras UNESCO e Gestão de Cidades na UMESP (2010); Doutorado em Comunicação Social pela PUCRS (2004). É professora e pesquisadora da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural, vinculada ao Programa de Memória Social e Bens Culturais na Universidade La Salle (UNILASALLE).

E-mail: mpanerai@terra.com.br

2 Pós Doutora em Economia da Cultura pela UFRGS (2014), Doutorado em História Ibero Americana PUCRS (2001). É professora e pesquisadora da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural, vinculada ao Programa de Memória Social e Bens Culturais na Universidade La Salle (UNILASALLE).

E-mail: jsanson@terra.com.br

3 Doutor em Educação pela UNISINOS (2013). Professor e pesquisador da linha de pesquisa em Memória e Gestão Cultural, vinculado ao Programa de Memória Social e Bens Culturais na Universidade La Salle (UNILASALLE). Coordenador do Observatório UNILASALLE; Trabalho, Gestão e Políticas Públicas. E-mail: moises.waismann@gmail.com.br



Econômicas. A relação mais próxima entre a economia e a cultura ocorreu a partir dos anos de 1990, quando foi publicado na Austrália o primeiro conjunto de políticas públicas de um país com foco em cultura e arte. O documento se intitulava *Creative Nation*. Posteriormente estes estudos e as políticas que dele decorreram passaram a ser difundidos na Europa, sendo os casos mais emblemáticos os do DCMS de 1998 e de 2001. Destes estudos originaram-se políticas públicas culturais e econômicas com vista à dinamização de áreas e setores que representavam perspectivas de emprego e PIB num momento de estagnação. A Unesco caracterizou através do Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 – 2014 que o comércio internacional em bens e serviços culturais relacionados com o crescimento da economia criativa no mundo são indiscutíveis. Contudo, a produção de dados estatísticos acerca da economia criativa brasileira é deficiente devido as diferentes metodologias utilizadas e categorizações desiguais.

O objetivo deste trabalho é descrever a trajetória parcial da adoção de políticas culturais na Cidade de Porto Alegre e, mais recentemente, sua preocupação com o mapeamento e as tendências da economia criativa, como uma forma de dinamizar econômica, social e cultural em seu território e estas alternativas, demandam políticas, programas e ações, por parte dos diferentes setores envolvidos. A metodologia será um estudo de caso.

A relevância do estudo está no seu universo em análise, que é a capital do Estado do Rio Grande do Sul, cenário de negócios locais articulados com o panorama mundial e com as demandas de inovações e conhecimentos para dar respostas aos problemas presentes junto à gestão pública. Para atingir ao objetivo proposto o artigo está dividido além desta introdução em seções: a segunda contempla os aspectos do referencial teórico, outra o método de investigação além dos resultados alcançados e as conclusões. Por último as referências utilizadas

1. ENTENDENDO OS TERMOS: ECONOMIA CRIATIVA E INDÚSTRIAS CRIATIVAS

Indústrias Criativas é um termo, que se adapta à paisagem política, cultural e tecnológica, segundo Cunningham (2002, p. 2), pois incide no “(i) núcleo da cultura que ainda é a criatividades (ii) a criatividade é produzida, distribuída, consumida e apreciada de forma bastante diferente”. Também a abordagem do DCMS salientou, valiosamente que, as realizações e/ou potenciais comerciais ou comercializáveis, tem importância na estratégica global da noção das indústrias criativas. Contudo, percebe-se ainda a falta de diferenciação entre o que se entende por indústrias culturais e criativas, deixando falhas, por exemplo: “[...] como medir o tamanho, a natureza e as perspectivas das indústrias



que afirmam analisar ou defender, e como desenvolver políticas e programas mais apropriados para desenvolver, facilitar ou intervir nelas”. Apesar das falhas conceituais o modelo foi adotado em uma boa parte do trabalho das políticas de desenvolvimento no Reino Unido.

Em 2001, John Howkins publicou “The Creative Economy: How People make Money from Ideas” oferecendo uma perspectiva de economia de negócios. Howkins ampliou a definição para quatro grandes setores - direitos autorais, patentes, marcas comerciais e indústrias de design. Assim, “[...] juntos, estes quatro grandes setores constituem os setores criativos e a economia criativa. [...] consiste nas transações contidas nesses produtos criativos” (HOWKINS, 2013, p. 17).

Para alguns autores, Howkins ofereceu uma expansão da lista do DCMS, já que incluía todos os setores baseados em patentes oriundos da pesquisa e desenvolvimento da – engenharia, ciência e tecnologia. No entanto, essas discussões não terminaram, Roodhouse (2009) afirmou que nos anos de 2000 houve uma substancial literatura, definindo as artes, como um setor industrial e sobre as artes e mídia como indústrias culturais. Essa distinção entre indústria cultural e indústrias criativas, ainda envolvem outros relatórios e organismos, como a UNCTAD, a UNESCO e uma ampla gama de autores à medida que, não há um conceito único, que possa ser utilizado por todos os países, visto suas características diferenciadas, conforme o ramo produtivo estudado.

A contribuição da UNCTAD para utilização do termo “indústrias criativas” varia de país para país, embora este tenha origem relativamente recente, na Austrália em 1994, com o lançamento do relatório Nação Criativa. Apesar dessa designação se desenvolver, no escopo das indústrias culturais esses conceitos foi se ampliando para além das artes. O marco desta mudança de abordagem deve-se ao fato das atividades comerciais culturais serem, até recentemente, consideradas “pura” ou predominantemente não econômicas. A abordagem da UNCTAD ampliou o conceito de “criatividade”, passando-o de atividades, que possuem um sólido componente artístico para “qualquer atividade econômica, que produza produtos simbólicos intensamente dependentes da propriedade intelectual, visando o maior mercado possível” (UNCTAD, 2004, p. 4).

A classificação da UNCTAD para indústrias criativas se divide em quatro grandes grupos: patrimônio, artes, mídia e criações funcionais. Esses grupos são, por sua vez, divididos em nove subgrupos. Assim, em essência, o termo “indústrias criativas” coloca em conjunto,

[...] as artes cênicas e criativas com as indústrias culturais, que incluem várias formas de publicidade, arquitetura, o mercado de arte e antiguidades, artesanato, design de moda, cinema, jogos, herança, serviços, museus e bibliotecas, a internet, edição, software, televisão e rádio, e vídeo (TOWSE, 2011, p. 125).



No entanto, alguns critérios e cuidados devem ser considerados: isso porque embora as indústrias culturais estejam sendo definidas, como firmas que produzem bens ou serviços de “massa” com suficiente conteúdo artístico elas são consideradas criativas ou com significado cultural,

A característica essencial é a combinação da produção em escala industrial com o conteúdo criativo. Mas, a produção em massa, entretanto, não é rotineiramente uma característica das artes performáticas ou artes visuais, de modo que a sobreposição entre as indústrias criativas e as indústrias culturais não é completa (TOWSE, 2011, p. 125).

No Brasil, em especial esse debate figurou tendo como ponto de partida a criação da Secretaria de Economia Criativa, instituído pela Lei 12.243 de 02/12/2010 e articulador federativo do Plano Nacional de Cultura (PNC), estabelecendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil, ou seja, o processo de institucionalização. Convém lembrar, que a real dimensão dos setores criativos, resulta das atividades econômicas realizadas pelos empreendimentos e trabalhadores formais do processo. E com o alto grau de informalidade da economia criativa brasileira, boa parte da produção e circulação doméstica de bens e serviços criativos nacionais não é adicionada aos relatórios. Vale lembrar, que as dificuldades de uniformização da classificação e enquadramento das atividades econômicas dificulta a seleção dos dados. Esse contexto permitiu a cidade de Porto Alegre um levantamento dos dados locais baseados nas fontes de consultas e dados municipais. Assim, o passo seguinte é verificar como a Cidade de Porto Alegre tem se apropriado deste ferramental na adoção de políticas, programas e ações no que se entende por economia criativa.

2. METODOLOGIA

A metodologia da pesquisa selecionada para o artigo foi do tipo exploratória com uma abordagem quantitativa e qualitativa, que segundo Malhotra (2001), se buscou pesquisar junto ao município os dados relativos à economia criativa. Envolveu técnicas como a coleta bibliográfica e documental. As pesquisas institucionais proporcionaram fontes para o conhecimento sobre os serviços públicos, visto que, o ambiente oferece projetos, informações e práticas de suporte para compreensão da gestão. Assim, as variáveis de análise aproximaram os estudos de uma realidade local específica.

O estudo de caso foi definido como a estratégia mais adequada para analisá-lo sob as três condições básicas apresentadas por Yin (2005, p. 19) “a) o tipo de questão da pesquisa; b) o controle que o pesquisador possui sobre os eventos comportamentais efetivos; c) o foco em fenômenos históricos, em oposição a fenômenos contemporâneos”. As análises de dados, conforme Prodanov e Freitas (2009), devem atender aos objetivos da pesquisa

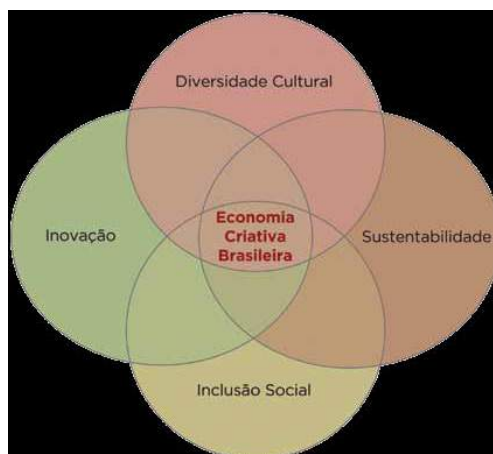


e para comparar e confrontar dados e provas com o objetivo de confirmar ou rejeitar as hipóteses e os pressupostos da pesquisa levantados anteriormente.

3. DISCUSSÃO DOS DADOS

Mesmo com um grande potencial de diversidade cultural e criativa, o Brasil não figura nas pesquisas internacionais entre os 10 primeiros países em desenvolvimento e o compromisso com a implantação dessas políticas, após a criação do Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014) simbolizou, um desafio no Ministério da Cultura de formular, implementar e monitorar políticas públicas para um novo desenvolvimento. Os princípios norteadores foram fundados na inclusão social, na sustentabilidade, na inovação e, especialmente, na diversidade cultural brasileira, pilares fundamentais para o desenvolvimento da economia criativa, representados pela figura 1.

Figura 1 - A economia criativa brasileira e seus princípios norteadores



Fonte: Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014).

O Plano da Secretaria da Economia Criativa (2011-2014) representou o desejo e o compromisso do Ministério da Cultura, de alavancar a economia. Foi com base nessas diretrizes estabelecidas pelo Plano Nacional que a cidade de Porto Alegre, num trabalho coletivo, integrando a chamada triple hélice, que envolve governo, entidades de ensino e sociedade, estabeleceu seu plano norteador de desenvolvimento econômico e social para a população, através do incentivo à Economia Criativa. O documento denominado Plano Municipal de Economia Criativa, foi coordenado pelo Gabinete de Inovação e Tecnologia- INOVAPOA, que constituiu um Comitê Municipal, instituído pelo Decreto nº 18.422 de 09 de outubro de 2013 e nº 18.492 de 16 dezembro de 2013, bem como, uma Portaria nº 391/2014 para o desenvolvimento dos trabalhos. Seus objetivos foram consolidados em:



- Diagnosticar setores da Economia Criativa, seus contextos, indicadores, oportunidades e vocações.
- Fomentar através do desenvolvimento econômico social e cultural os empreendimentos formais e informais de Economia Criativa como política pública de inclusão, inovação e sustentabilidade.
- Aprofundar a construção de competências e difusão de conhecimentos da Economia Criativa nas diversas cadeias produtivas, envolvendo organizações formais e informais do mercado.
- Oportunizar através do fomento público a regionalização do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação e consumo/fruição dos diversos setores que envolvem a Economia Criativa, potencializando as vocações do município e incrementando Arranjos Produtivos Locais (APL).
- Regularizar através de marcos legal o direito de uso dos bens e serviços criativos, promovendo um arcabouço jurídico favorável.

Com um conceito novo focado no composto de produtos, serviços e capital intelectual criativo a cidade, através de suas políticas institucionalizadas criou condições de abranger aspectos culturais, sociais e econômicos e envolveu:

[...] cadeias produtivas, agentes criativos, interfaces tecnológicas e modelos inovadores de empreendimento com potencial de gerar crescimento socioeconômico, abrangendo aspectos culturais, sociais e econômicos e envolvendo cadeias produtivas, agentes criativos, interfaces tecnológicas e modelos inovadores de empreendimento. A Economia Criativa é também assim caracterizada pelas transformações culturais, de inovação, de diversidade e de informalidade (INOVAPOA, 2013, p 23).

A partir do Plano Municipal de Economia Criativa e o Comitê Municipal de Economia Criativa (CMEC), que contava inicialmente com 38 instituições componentes entre sociedade civil e universidades iniciou os estudos na capital gaúcha. Mas, os decretos originais que deram existência ao CMEC desatualizaram e agora totalizam participação de 41 instituições. Dentro deste entendimento foram consultados dados formais e demais entidades que pudessem informar sobre o universo criativo em Porto Alegre e através das 17 regiões do Orçamento Participativo constituiu-se um mapeamento preliminar. Assim, através do Gabinete de Inovação e Tecnologia - INOVAPOA organizou-se as etapas de um levantamento com definição dos públicos a serem investigados em cada área da Economia Criativa, além do cruzamento de dados através de uma contratada. Foi elaborado e aplicado um instrumento de pesquisa para público definido; além da análise dos dados da pesquisa quantitativa e qualitativa e a entrega do mapa de oportunidades e tendências. Nesse levantamento foram delimitados dados secundários, provenientes de bancos for-



mais e anuários além da coleta de dados primários em campo. Os dados municipais foram recolhidos junto ao cadastro de alvarás da Secretaria Municipal da Indústria e Comércio - SMIC, disponível em <https://alvaraweb.procempa.com.br/alvara/home.seam> (2017).

Várias dificuldades foram encontradas e a empresa contratada para a pesquisa considerou o banco de dados de FIRJAN (2014) sobre a economia criativa no Brasil⁴ e o Cadastro Brasileiro de Ocupações⁵ como parte complementar do estudo. Partes das informações foram coletadas junto aos integrantes do Comitê Municipal de Economia Criativa entre outras entrevistas efetuadas.

O estudo do mapa das oportunidades e tendências da economia criativa para a cidade de Porto Alegre foi publicado pelo Gabinete de Inovação e Tecnologia (INOVA-POA) e pelo Instituto Soleil de Pesquisa (INSPE), com objetivo maior de formular políticas culturais, econômicas e sociais, tendo como base as 17 regiões elencadas pelo Orçamento participativo.

Assim, os dados de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, possuem uma estimativa populacional de 1.484.941 habitantes em 2017 (IBGE) e com maior PIB (R\$ 68,1 bilhões), cuja participação é de 17,8 no estado, segundo a FEE (2015). Seu panorama, de trabalho e rendimento era em 2015, de um salário médio mensal de 4.2 salários mínimos, segundo o IBGE (2017). A proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 57.4%. O levantamento efetuado caracterizou as 17 regiões do Orçamento Participativo por agrupamentos de bairros, conforme o quadro 1 que apresenta a divisão da cidade e seus Bairros.

Quadro 1 - Regiões elencadas pelo Orçamento Participativo com os respectivos bairros.

Regiões do Orçamento Participativo	Bairros
Região 01 - Humaitá/ Navegantes	Anchieta, Farrapos, Humaitá, Navegantes, São Geraldo
Região 02 – Noroeste	Boa Vista - Cristo Redentor - Higienópolis - Jardim Itú - Jardim Lindóia - Jardim São Pedro - Passo D'areia - Santa Maria Goretti - São João - São Sebastião - Vila Floresta - Vila Ipiranga
Região 03 – Leste	Bom Jesus - Chácara das Pedras - Jardim Carvalho - Jardim do Salso - Jardim Sabará - Morro Santana - Três Figueiras - Vila Jardim
Região 04 - Lomba do Pinheiro	Agronomia - Lomba do Pinheiro
Região 05 – Norte	Sarandi

4 Disponível em firjan.com.br/economiacriativa/pages/default.aspx

5 Disponível no mtecbo.gov.br/cbsite/pages/home.jsf



Regiões do Orçamento Participativo	Bairros
Região 06 – Nordeste	Mário Quintana
Região 07 – Partenon	Cel. Aparício Borges - Partenon - Santo Antônio - São José - Vila João Pessoa
Região 08 – Restinga	Restinga
Região 09 – Glória	Belém Velho - Cascata - Glória
Região 10 – Cruzeiro	Medianeira - Santa Tereza
Região 11 – Cristal	Cristal
Região 12 - Centro-Sul	Camaquã - Campo Novo - Cavalhada - Nonoai - Teresópolis - Vila Nova
Região 13 - Extremo Sul	Belém Novo - Chapéu do Sol - Lageado - Lami - Ponta Grossa
Região 14 - Eixo Baltazar	Passo das Pedras - Rubem Berta
Região 15 – Sul	Espírito Santo - Guarujá - Hípica - Ipanema - Pedra Redonda - Serraria - Tristeza - Vila Assunção - Vila Conceição
Região 16 – Centro	Auxiliadora - Azenha - Bela Vista - Bom Fim - Centro Histórico - Cidade Baixa - Farroupilha - Floresta - Independência - Jardim Botânico - Menino Deus - Moinhos de Vento - Mont'Serrat - Petrópolis - Praia de Belas - Rio Branco - Santa Cecília - Santana
Região 17 – Ilhas	Arquipélago (Ilha das Flores, da Pintada, do Pavão e Ilha Grande dos Marinheiros)

Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em www2.portoalegre.rs.gov.br/op/default.php?reg=2&p_secao=5

O quadro geral apontou o Orçamento Participativo, como sendo uma das experiências criativa e inovadora que colaborou com essa nova concepção. Os conceitos utilizados de organizações populares e ou conselho populares “[...] são iniciativas da sociedade civil e se localizam mais no âmbito de unidades territoriais onde existe população organizada” (GOHN, 1997, p. 18). A autora explica que, estas novas formas de concepção coletiva e ampliada ultrapassam as fronteiras de atuação, inclusive da questão jurídica e formal. Indicam os conselhos comunitários, que estes foram propostos por ações envolvendo povo-governo, criados a partir de decretos governamentais e que os conselhos temáticos institucionalizados que abrangem além das estruturas organizadas por categorias sociais por área de gestão e os conselhos tarifários.

Ao abordar sobre os instrumentos para operacionalização dos conselhos participativos destacam-se as plenárias populares, fóruns e as audiências públicas como forma de contato direto com a população. Sobre o Orçamento Participativo, Gohn refere-se como sendo “[...] outro instrumento de democratização das relações povo-governo e de operacionalização dos conselhos populares” (GOHN, 1997, p. 19 - 20). A autora demonstrou que estas redes populares que se criam são formadas por lideranças ao aglutinar mais pessoas e demonstram o real caráter de cidadania em termos coletivos, ou



seja, “a relação entre a dinâmica da sociedade e as políticas institucionais e os espaços de interação entre a população e o governo geram o surgimento da vontade coletiva no sentido plural” (GOHN, 1997, p. 37 e 38).

De acordo com o trabalho do INOVAPOA, o universo criativo foi construído ao longo do mapeamento, [...] dentro de cada área a ser mapeada, e as informações dos bairros foram cruzados e depois colocados de acordo com as divisões das regiões do OP.

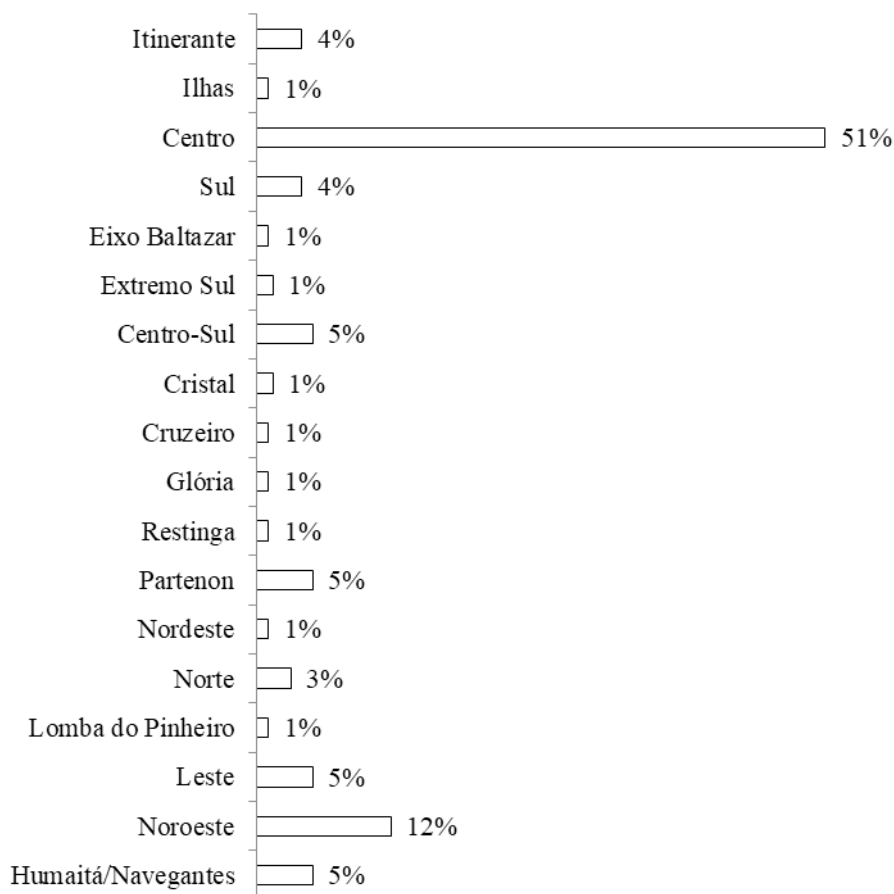
Percebe-se (Figura 2) que a região do Centro concentrou 51% das atividades mapeadas, seguidas pela região Noroeste. Essa caracterização oportuniza avaliar a necessidade de políticas municipais, que fomentem mais atividades culturais e criativas na cidade. Notou-se que as políticas de incentivo junto à população, na região Humaitá e Navegantes, com o decreto 19339/2016⁶, oportunizaram um percentual de 5% nessa região, que já foi considerada uma área decadente na cidade.

Regiões com possibilidade de crescimento também estão presente com esse percentual como o Centro Sul, Partenon, e Região Leste, contudo, carecem de incentivos. Com 4% aparece a região Sul. A figura 02 está apresentando a área de economia criativa nas regiões do Orçamento Participativo de Porto Alegre.

6 O Decreto 19339/2016 estabeleceu o regramento para a concessão de benefícios fiscais de ISS, IPTU E ITBI para serviços de pesquisa e desenvolvimento na área de tecnologia em saúde e para pessoas jurídicas de base tecnológica, inovadoras e de economia criativa, localizadas nos bairros floresta, São Geraldo, Navegantes, Humaitá e Farrapos.



Figura 2 - Concentração de atividades por região do Orçamento Participativo



Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em INOVAPOA, INSPE, 2015.

A Tabela 1 mostra que o artesanato, em grande proporção, e a gastronomia são áreas da economia criativa, que estão presente em todas as regiões estudadas. As exceções estão presentes nas regiões Lomba do Pinheiro com o desenvolvimento de Software (67%), devido ao projeto Tecnopuc da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e do Centro Tecnológico Audiovisual do Rio Grande do Sul (Tecna) que está investindo e atraindo grandes empresas, o extremo sul (71%) conta com as atividades de turismo rural e a região nordeste destacou-se com 100% de artesanato.

Nesta Tabela 1 também poderíamos mostrar a diversidade das atividades de economia criativa por região do OP nota-se novamente a concentração em algumas regiões. Chama atenção a região do Partenon que envolveu todos os aspectos da tabela, arquitetura, artes, artesanato, audiovisual, cinema, comunicação, desenvolvimento de software, desing, fotografia, gastronomia, jogos digitais, moda, turismo e outros. Essa região reúne um eixo de bairros com concentração de universidades e hospitais, além de prédios históricos. Outras regiões que concentraram os setores em estudo foram



Humaitá/Navegantes, região sul e Centro histórico. As regiões com pouca concentração de atividades foram Nordeste, Restinga, Extremo Sul e as Ilhas.

Tabela 1 - Distribuição dos segmentos das Indústrias Criativas pelas regiões do orçamento participativo no município do Porto Alegre em 2016

	Arquitetura	Artes	Artesanato	Audiovisual	Cinema	Comunicação	Desen. de Software	Design	Digital	Fotografia	Gastronomia	Jogos Digitais	Moda	Outros	Produção Fonográfica	Turismo
Humaitá/ Navegantes	5%	3%	16%			5%	5%	5%			38%	3%	8%	8%		3%
Noroeste	9%	7%	7%			9%	6%	6%		5%	29%		15%	3%	1%	2%
Leste	9%		15%		6%	6%	12%	3%			18%	3%	26%	3%		
Lomba do Pinheiro			33%				67%									
Norte			12%	4%		8%		19%			27%		27%	4%		
Nordeste			10													
Partenon	3%	6%	27%	3%	3%	6%	9%	6%		6%	9%	3%	12%	3%		3%
Restinga			67%	33%												
Glória			43%			14%		14%						14%		14%
Cruzeiro			17%							17%	17%		33%			17%
Cristal		33%	11%			22%		11%		11%			11%			
Centro-Sul	5%		15%			1	8%	1		5%	23%		15%		5%	5%
Extremo Sul			25%													75%
Eixo Baltazar			10													
Sul	4%	8%	4%			17%		8%		8%	25%	4%	21%			
Centro	6%	1	8%			4%	4%	9%		2%	31%	1%	17%	3%	3%	2%
Ilha			10													
Itinerante		4%	64%					7%			14%		7%	4%		
Total Geral	5%	7%	14%		1%	6%	5%	8%		3%	26%	1%	16%	3%	2%	3%

Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em INOVAPOA, INSPE, 2015.

A tabela 2 expõem a perspectiva futura de retorno financeiro referente aos setores da economia criativa. Percebe-se que as áreas de cinema (75%), turismo (59%), design (58%) e gastronomia (52%) consideram retornos positivos significativos. Considerando a soma dos percentuais nota-se que a atividade - cinema (100%) desponta devido às incubadoras universitárias que se instalam em diferentes áreas de POA, alavancando outras áreas criativas complementares ou subsidiárias como jogos digitais (60%); outras (84%); design (78%). Também o turismo (83%) e a gastronomia são atividades que despontam com potencial de retorno financeiro (tanto de forma positiva como muito positiva).



Tabela 2 - -Distribuição dos segmentos das Indústrias Criativas pelas perspectivas futura de retorno financeiro no município do Porto Alegre em 2016

	Muito Negativa	Pouco Negativa	Nem Negativa, Nem Positiva	Positiva	Muito Positiva	NS/NR
Arquitetura		3%	27%	40%	30%	
Artes	4%	6%	15%	62%	13%	
Artesanato	3%	1%	18%	43%	35%	
Audiovisual			67%		33%	
Cinema				75%	25%	
Comunicação Digital/ Imprensa	2%	7%	32%	39%	20%	
Desen. de Software		3%	36%	28%	33%	
Design	2%	5%	15%	58%	20%	
Fotografia		16%	32%	42%	10%	
Gastronomia	2%	5%	13%	52%	27%	1%
Jogos Digitais			40%	40%	20%	
Moda	1%	5%	19%	43%	31%	1%
Outros/Variados		5%	11%	47%	37%	
Produção Fonográfica		8%	54%	23%	15%	
Turismo		6%	11%	59%	24%	

Fonte: Elaborado pelos autores a partir dos dados disponíveis em INOVAPOA, INSPE, 2015.

Sendo que o objetivo deste trabalho era descrever a trajetória parcial da adoção de políticas culturais na Cidade de Porto Alegre através de suas ações políticas notou-se que a criação no Plano Municipal de Economia Criativa e o Comitê Municipal de Economia Criativa (CMEC) na cidade conseguiram alavancar um mapeamento e tendências da economia criativa por regiões do Orçamento Participativo na cidade como uma forma de esclarecer e dinamizar conhecimento sobre a econômica, social e cultural em seu território. Essas prerrogativas do mapeamento segundo Hespanha e Caleiras (2017, p. 56) são consideradas

bom caminho seria pois, reinventando formatos, complementares ou alternativos aos anteriores, com maior grau de especificidade e precisão, que possam abarcar, de forma mais precisa e conhecedora, a diversidade de novas situações decorrentes dos efeitos da crise prolongada que deixou marcas profundas. Seria igualmente importante flexibilizar o Rendimento Social de Inserção, habilitando-o a cobrir um espectro mais alargado de novos pobres.

Este artigo objetivou apresentar o estudo de caso da cidade de Porto Alegre que através das suas políticas culturais de Economia Criativa, destacou a cultura e demais atividades por ela envolvidas que geram trabalhos, oportunidades e tendências desse



novo século. É nessa teia que se enquadra a discussão acerca da verdade dos números de emprego e desemprego na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos referentes ao mapeamento de Porto Alegre através das regiões do orçamento participativo foi decorrente de políticas que passaram a ser difundidos na Europa, e chegaram ao Brasil. A dinamização dessas áreas e setores ainda representam perspectivas de aumento de emprego, contudo os dados estatísticos acerca da economia criativa brasileira ainda são deficientes para planejamento mais detalhado. Com essa base o estudo de caso tornou-se uma importante metodologia de divulgação, pois permitiu descrever a trajetória parcial da Cidade de Porto Alegre e a adoção de políticas culturais e tendências da economia criativa através do seu comitê, como uma forma de dinamizar econômica, social e culturalmente em seu território.

Com objetivo executado ficaram os novos questionamentos sobre o planejamento e incentivos que podem permitir uma ampliação de setores e conseqüentemente de desenvolvimento socioeconômico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. *Bases Estatísticas RAIS / CAGED - Acesso Online*. Disponível em: <<http://sgt.caged.gov.br/index.asp>>. Acesso em: jan. 2012.

CUNNINGHAM, Stuart D. From cultural to creative industries: Theory, industry, and policy implications. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, 2002. Disponível em: http://eprints.qut.edu.au/588/1/cunningham_from.pdf. Acessado em: 20.08.2015.

DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA [HYPERLINK “https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport”](https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport)&[HYPERLINK “https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport”](https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport) SPORT (DCMS). *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS, 2001. Revised.

DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA [HYPERLINK “https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport”](https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport)&[HYPERLINK “https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport”](https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport) SPORT (DCMS). *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS, 1998.

DEPARTMENT OF TRADE AND INDUSTRY (DTI). *Innovation in the UK: Indicators and Insights*. Economics Paper 6. London: DTI, 2006.



FLORIDA, R. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002. p. 235-270.

GOHN, Maria da Glória. *Os sem-terra, ONGs e cidadania*. São Paulo: Cortez, 1997.

HAIR, Joseph et al. *Multivariate Data Analysis*. Prentice Hall: New Jersey, 1998.

HAIR, J.; TATHAM, R.; ANDERSON, R.; BLACK, W. *Análise multivariada de dados*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

HESPANHA Pedro; CALEIRAS, Jorge. O labirinto das políticas de emprego. *Cadernos do Observatório*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade Coimbra, 2017.

HOWKINS, John. *Economia criativa: como ganhar dinheiro com idéias criativas*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora LTDA, 2013.

INOVAPOA. *Mapa das oportunidades e tendências da economia criativa para a cidade de Porto Alegre*. Instituto Soleil de Pesquisa. Porto Alegre: PMPA, 2016.

MINC- Ministério da Cultura. Secretaria da Economia Criativa. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014*, Brasília, Ministério da Cultura, 2012. 155 p. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+DA+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>> Acesso em: 15 jun. 2016.

PMPA. *Regiões do Orçamento Participativo*. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/op/default.php?reg=2&p_secao=5. Acesso em fevereiro de 2018.

ROODHOUSE, Simon. *The cultural industries: creative definitions, quantifications and practice*. 2009, 248p. Doctorate by Public Works. Middlesex University's Research Disponível em: <http://eprints.mdx.ac.uk/6233/> Acessado em: 12.08.2015.

TOWSE, Ruth. Creative industries. In TOWSE, Ruth(edited). *A Handbook of cultural economics*. 2ª ed. Cheltenham: UK, Northampton: MA, USA: Edward Elgar. 2011, p. 125-131.

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT (UNCTAD). *Creative Industries and Development*. Document Td(xI)/BP/13). Genebra: Nações Unidas. Junho de 2004. Disponível em www.unctad.org/en/docs/tdxibpd13_en.pdf. Acessado em: 2.11.2014.



POR UMA ECONOMIA CRIATIVA DE BASE COMUNITÁRIA

Gustavo Pereira Vidigal¹

RESUMO: Por todo o mundo, a economia criativa vem gerando um conjunto complexo de narrativas e práticas, mais ou menos convergentes, que vem contribuindo para reposicionar o papel da cultura enquanto contexto, vetor e finalidade do desenvolvimento. O trabalho se propõe a apresentar uma proposta de inflexão desse ambiente, visando estimular a formulação de políticas de cultura e desenvolvimento que busquem a valorização e fortalecimento de experiências locais de base comunitária.

PALAVRAS-CHAVE: Economia Criativa, Cultura, Desenvolvimento.

Após as apreensões de trabalho não-produtivo (SMITH, 2003) e a crise da reprodutibilidade técnica e da escala (BENJAMIN, 1994; HOCKHEIMER e ADORNO, 1997), começamos a ver uma reconciliação entre economia e cultura, inclusive com a abordagem do desenvolvimento, em diversos trabalhos acadêmicos mais recentes (BLAUG, 1976; THROSBY, 2001; GARRETÓN, 2003; BONET, 2004; REIS, 2006; BENHAMOU, 2007; BOLAÑO *et al*, 2010; ALONSO *et al*, 2010). Sendo contemporaneamente pacífico a cultura como processo economicamente relevante, em diferentes perspectivas, agora “creative and cultural industries are seen as key drivers of growth in the wider economy” (DOYLE, 2010).

Ainda há muitas disputas e narrativas conflitantes em torno desse ambiente, entretanto, fato que por muitas vezes motiva o desenho e implementação de políticas pouco efetivas e eficientes em promover processos de desenvolvimento a partir das cadeias de valor e sistemas produtivos relacionados ao campo cultural. Potts e Cunningham (2010), por exemplo, desenvolvem um interessante *framework* que busca sistematizar modelos da relação entre cultura, criatividade e economia, a saber: (i) o modelo de bem-estar, caracterizado pela compreensão de que as indústrias culturais e criativas apresentam efeito negativo na economia, consumindo mais recursos do que produzindo, mas que justifica a manutenção e investimento pelos benefícios de bem-estar gerados, ao compreendermos a existência de falhas de mercado

¹ Mestre em Gestão de Instituições e Empresas Culturais pela Universidade de Barcelona e Assessor Especial em Economia Criativa na Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. E-Mail: gustavopvidigal@gmail.com



a este não conseguir internalizar externalidades sociais positivas desses bens; (ii) o modelo competitivo, que, fundamentando-se na análise microeconômica tradicional, compreende as indústrias criativas como apenas um outro setor produtivo, contribuindo proporcionalmente como outros ambientes para o progresso tecnológico, inovação e produtividade; (iii) o modelo de crescimento, que considera uma relação econômica positiva entre a expansão das indústrias criativas e o da economia agregada, sendo que as elas geram externalidades que causam variação na produtividade ou competitividade de outros setores, ou que facilita sua assimilação do progresso tecnológico; e, por fim, (iv) o modelo de inovação, caracterizado pela compreensão de que as indústrias criativas não configuram um setor produtivo propriamente dito, mas um ambiente estrutural do sistema de inovação de toda a economia, considerando a cultura como elemento de alteração da economia, um bem público de natureza dinâmica. Buscaremos neste trabalho não a estruturação de modelos-chave, entretanto, mas conduzir uma reflexão sobre a possibilidade de criarmos, a partir do ambiente da economia criativa, uma plataforma para contraposição a um modelo centralista, excludente e hierárquico de desenvolvimento.

Para tanto, devemos iniciar compreendendo a criatividade não apenas como a capacidade de criação do novo, mas também de reinvenção, diluição dos paradigmas tradicionais, união de pontos aparentemente não correlacionados e, assim, proposição de soluções para novos e velhos problemas, também podemos tê-la enquanto ativo econômico renovável, cujo repertório se expande com o uso, atraindo e estimulando a atuação de novos agentes e processos econômicos e promovendo um processo de desenvolvimento com menor grau de saturação do mercado (REIS, 2008). Essa dinâmica propicia, dessa forma, tanto a geração de valor individual, quanto coletivo e reforça a necessidade de encararmos a criatividade não apenas enquanto insumo produtivo dos circuitos econômicos, mas como ativo para ressignificação dos modelos que os operam.

Observa-se, portanto, pontos de tensão com algumas premissas de modelos econômicos tradicionais, bem como o rascunho de significativos potenciais para uma abordagem mais inclusiva e compartilhada de desenvolvimento. Como já nos era alertado, o estudo referente à relação entre cultura, criatividade e economia consiste num “campo fecundo de reflexão sobre as fronteiras da ciência econômica e sobre a legitimidade de atravessá-las” (BENHAMOU, 2007). Os fatores de produção, por exemplo, deslocam-se de elementos intensivamente tangíveis (*hardware*), para intensivamente intangíveis (*software*), por mais que a interação desses dois seja condição necessária, concentrando o processo produtivo em elementos cujo uso não reduz o estoque. Por esse motivo, pode-se afirmar que a economia criativa tem uma força motriz mais democrática, pois possibilita a participação econômica de agentes com bens de capital escassos, e mais



inclusiva, pois estimula a colaboração e o compartilhamento, em vez da competição (HOWKINS, 2001).

Ao fundamentar-se pelos elementos que não podem ser simplesmente deslocados no tempo e espaço, uma riqueza baseada nas pessoas e seus territórios e repertórios, os ativos organizadores da economia criativa não são linearmente transferíveis, como profissionais individuais, máquinas e inclusive técnicas e conhecimentos patenteados, sendo, portanto, uma poderosa narrativa para posicionamento “dos países em desenvolvimento de terem um recurso abundante em suas mãos” (REIS, 2008). Esse “comércio das ‘diferenças’ ganha relevância, expressando-se como um dos vetores mais importantes para a conformação do que hoje chama-se de economia simbólica” (CAMPOS e PITOMBO, 2010). Além de uma narrativa contextual política, surgem diversas explicitações de como o conceito de *terroir*, como de reconhecimento da comunidade e do território onde se produz, é atualmente um fator determinante e um diferencial competitivo de primeira importância na agregação de valor aos bens e processos ao longo de uma cadeia produtiva criativa (MORAES, 2009).

Dessa forma, entra no debate a questão da propriedade intelectual, tendo inclusive sendo considerada em diversas experiências um indicador de geração de fluxos nesse ambiente econômico. Howkins (2001), inclusive, faz referência o conhecimento patentado como a “moeda da economia criativa”, tendo o autor, entretanto, posteriormente assumido suas limitações ao afirmar que “the Intellectual Property laws that were devised for the repetitive economy are unsuitable for a creative ecology” (HOWKINS, 2009).

Mais recentemente, têm surgido novas vertentes de interpretação do conceito em análise, com maior foco na compreensão desses circuitos junto ao restante da economia mundial e sua interface junto aos contextos de inovação. Nessas novas leituras, a economia criativa deve ser percebida como “a complex system that derives its ‘economic value’ from the facilitation of economic evolution – a system that manufactures attention, complexity, identity and adaptation though the primary resource of creativity” (CUNNINGHAM, BANKS e POTTS, 2008). Apesar de persistirem as críticas relacionadas a compreensão clara da criatividade enquanto ativo econômico e da prevista inovação nas cadeias produtivas dos segmentos criativos (OAKLEY, 2009), avançou-se consideravelmente na apreensão dos benefícios sociais coletivos que podem ser construídos a partir do fomento à criatividade e inovação no marco da “culturalização da economia”.

Com esse breve panorama sobre as narrativas, propõe-se uma abordagem coesa à necessidade de reconfiguração do seu espaço de fala, considerando a economia criativa ainda como um campo de disputa de conceitos e práticas no Brasil. Assim, inflexiona-se como uma perspectiva estratégica para essa construção um deslocamento vertical no



exercício executivo e teórico desse campo, partindo principalmente de uma abordagem cultural, até pelo fato que a “economía creativa, no puede verse de manera separada a la cultura, sino que debe ser un instrumento para que la cultura se pueda desarrollar y valorizar, captando la capacidad de los territorios” (RODRÍGUEZ, 2012).

Faz-se necessário observar algumas chaves conceituais convergentes e importantes dentro do percurso percorrido em torno da economia criativa, dentre as quais se pode destacar: ciclos produtivos que geram riqueza econômica, cidadã e simbólica de forma integrada; articulação de agentes e entes com modelos inovadores de atuação; recursos e impactos de dimensão tangível e intangível; compreensão da criatividade enquanto insumo econômico mais democrático e conectivo; e geração de vantagens comparativas baseadas nos repertórios territoriais e populacionais. Nesse emaranhado, percebe-se algumas inflexões fundamentais na abordagem para a proposição agora em modelagem: da concepção de modelos centralizados de desenvolvimento para valorização dos poderes e experiências laterais (RIFIKIN, 2012); da geração de propriedade intelectual para valorização de inovação aberta (CHESBROUGH, 2003); da centralidade dos talentos individuais para percepção estratégica do “poder da multidão” (HOWE, 2009); e, por fim, substituir o paradigma da competição pelo o da colaboração econômica (TAPSCOTT e WILLIAMS, 2006; BOTSCHAN e ROGERS, 2010; CAPRA, 1986).

A motivação original pela qual essa narrativa de inflexão inicia-se é a da compreensão de que estimular um processo de desenvolvimento no qual as comunidades envolvidas não indiquem e efetivem seus próprios meios e formas de manter e fazer evoluir seus discursos simbólicos e suas práticas econômicas, incita um modelo não-horizontalizado, no qual se supõe a existência de uma plataforma única sobre a qual o desenvolvimento ocorra de maneira coerente a realidade de cada convergência povo, tempo e território. A busca pelos possíveis repertórios tecnológicos para empreender essa intenção ainda é um desafio ao qual este texto se propõe a enveredar até algumas semi-conclusões. A supressão, nessa perspectiva, de um substrato simbólico local por uma prática universalizante, cujo descompasso é ainda mais evidenciado ao tratar-se de circuitos econômicos que operam ativos endógenos a um determinado contexto social como a criatividade e a cultura, “provoca não só a gradativa aniquilação das peculiaridades da produção local como impede que esta comunidade um dia alcance o desenvolvimento, na plena acepção da palavra” (VERA ÁLVAREZ, 2008). A economia, portanto, parte da identidade e das práticas produtivas de um povo e seu território, ligado à própria vida estabelecida nesses ecossistemas. Esse processo é central na disputa contemporânea, pois percebemos que



o estilo de vida criado pelo capitalismo industrial sempre será o privilégio de uma minoria (...) Sabemos agora de forma irrefutável que as economias da periferia nunca serão desenvolvidas, no sentido de similares às economias que formam o atual centro do sistema capitalista (FURTADO, 1974, p. 89).

A proposição de um novo modelo, ou como defendido, de uma plataforma de modelos de desenvolvimento, advém também da compreensão que os circuitos econômicos culturais, principalmente os embasados em cadeias produtivas organizadas em torno de modelos de negócio com elevados custos transacionais, tende a gerar concentração em empreendimentos econômicos de maior porte. A partir do seminal trabalho do economista norte-americano George Stigler sobre o mercado editorial em países desenvolvidos, começou-se a posicionar algumas estruturas da economia da cultura a partir do modelo de “oligopólio com franjas” (STIGLER, 1983). Essa imagem, basicamente formada a partir da dominação do ambiente de trocas econômicas por parte de algumas poucas grandes empresas, envoltas de uma grande quantidade de micro e pequenos empreendimentos, podem ser observadas em diferentes indústrias culturais, nas quais a hiper-segmentação de nichos de mercado proporciona essa dinâmica (TOLILA, 2007). A perspectiva de fomento de micro e pequenas iniciativas a partir de territorialidades de menor escala, portanto, podem inclusive estimular a maior desconcentração desse ambiente, o fortalecimento das franjas para diluição dos oligopólios.

Essa disputa, entretanto, envolve o questionamento anterior de alguns elementos macroestruturais reproduzidos tanto em arquiteturas nacionais, quanto internacionais. As alternâncias do pêndulo da história gestaram diversos processos conservadores até o século XX, alguns dos quais inclusive perduram até a atualidade. Observa-se, por exemplo, que

las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habrían hecho como que construían Estados, pero solo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsciente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de elites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 41).



Nessa trajetória de subordinação e manipulação, diversas comunidades, principalmente povos tradicionais², tendem a jogar não apenas um papel secundário nas narrativas de desenvolvimento nacional e regional, mas efetivamente a serem impelidas a reproduzirem decisões de concepção de futuro que lhes são impostas e, muitas vezes, gritantemente distintas das visualizadas e buscadas por esses grupos. A economia criativa pode, portanto, ser catalizadora de uma proposta mais estrutural para insurreição de uma matriz de novos repertórios estratégicos; não um caminho único, mas uma plataforma de éticas produtivas coletivas (KLIKSBURG, 1999). Deve-se, portanto, transladar a compreensão restritiva de grupos sociais historicamente excluídos e territórios periféricos como objetos de políticas compensatórias para serem reconhecidos como espaços consistentes e legítimos para geração de estratégias locais para o desenvolvimento nacional integrado.

A inclusão dessa agenda nos modelos e políticas econômicas dos países emergentes ainda é um processo em curso, o que potencializa insurgir esse tema de uma maneira mais crítica e adequada às realidades locais e regionais. Considerando, como já exposto, que há na cultura e na criatividade um potencial ativo de geração de riqueza que não acompanha as históricas concentrações de recursos naturais ou de acumulações materiais baseadas na exploração, há solo fértil para proposição de uma abordagem cujos “objetivos no se subordinen exclusivamente a una lógica de rentabilidad económica o mercantil, sino que incluyan, además, otros igualmente valiosos de carácter cultural y social tales como la libertad de creación y la promoción de la diversidad” (ALONSO *et al*, 2010).

Outro ponto percebido a partir do cultivo das narrativas foi o fato desse campo teórico operar tanto impactos de dimensão econômica, quanto social, de maneira mais ou menos integrada. Dessa forma, há uma forte conexão entre os circuitos econômicos e o território, este enquanto plataforma física, mas principalmente enquanto espaço de convergência simbólica. Se considerarmos a criatividade, a expressão artística e a produção simbólica enquanto geradoras de significados, temos que

el impacto de este sector va más allá de su simple consideración como actividad económica y hay que tener en cuenta a las actividades culturales y creativas como aquellas capaces de activar, dinamizar, modificar y transformar las bases de la competitividad socioeconómica de un determinado territorio (RAUSELL e ABELEDO, 2012, p. 13).

2 Povos e comunidades tradicionais, como previsto no Decreto 6.040/2007, como “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”.



Portanto, para além de uma abordagem filosófica, há um caráter pragmático em recomposição desses modelos e mecanismos, no sentido de que “para melhor aproveitar as competências criativas, é preciso dar liberdade e reconhecimento verdadeiro às expressões identitárias, possibilitando um ambiente de linguagem e expressão comum no qual seus gostos, desejos, opiniões e aspirações façam sentido dialogicamente” (MARINHO, 2013). Inclusive, existem diversas experiências e organizações sociais de base territorial que trabalham em torno da produção e distribuição de bens culturais em suas comunidades, se tratando de um fenômeno social e político já experimentados nas últimas décadas e que vem apresentando um crescimento exponencial.

Nessa perspectiva, a proposta aqui indicada de qualificação da economia criativa, como de base comunitária, trata-se sobretudo de uma inflexão política, a partir do campo cultural, e de uma proposta de abordagem metodológica para orientação de modelos e experiências. Na dimensão política, trata-se de intensificar programaticamente o potencial da economia criativa para o empoderamento econômico de grupos e iniciativas socioprodutivas locais historicamente excluídos das políticas e das próprias perspectivas de desenvolvimento, o que tradicionalmente é ilustrado por povos originários e por comunidades contemporâneas situadas em espaços urbanos periféricos aos centros de poder econômico e político. Posiciona-se, portanto, no debate a questão ampliada da democratização cultural, não apenas no movimento de fruição, mas nos diversos circuitos produtivos e reflexivos.

Dessa forma, posicionamos o debate da disputa do modelo econômico e de desenvolvimento dentro do marco da própria disputa civilizatória de povos e territórios, a partir do momento inclusive que entendemos a pobreza, esse fenômeno multidimensional, não apenas a partir da insuficiência e concentração de renda (KILPATRICK, 1973), mas da própria cooptação do excedente econômico por grupos detentores do meios de produção com objetivo de acumulação, em vez das comunidades produtoras com finalidade de melhoria da sua qualidade de vida. O resgate de uma economia produtiva, que não contribua para o agravamento do processo de financeirização, e que gere sentido para a localidade operadora dos ativos são, portanto, diretrizes centrais para equacionamento de um novo modelo de desenvolvimento, pois

a nossa maior esperança para o futuro está com economias apropriadas e geridas localmente que se apoiem predominantemente em recursos locais para responder às necessidades de vida locais dos seus membros em formas que mantenham um equilíbrio com a terra. Um tal deslocamento nas estruturas institucionais e prioridades poderá abrir caminho para a eliminação da escassez e extrema desigualdade das experiências humanas, instituindo uma verdadeira democracia cidadã, e liberando um potencial presentemente não realizado de crescimento e criatividade individuais e coletivos (KORTEN, 2001, p. 7).



Enquanto construção metodológica, por sua vez, partindo da apreensão da criatividade enquanto ativo econômico e social mais democrático e conectivo, além de considerar que os estoques de valor cultural são distribuídos de forma mais equânime geograficamente, deve-se avançar na questão referente aos mecanismos de cooperação. Entretanto, numa arquitetura na qual o processo de governança e de construção respeite e evidencie a própria natureza dos microambientes nos quais ela se insira e que compreenda a diversidade como sua principal plataforma de dinamização, a partir da biointeração dos saberes e fazeres de cada território (BISPO DOS SANTOS, 2015). Ou seja, que essas construções, em vez de criar constrições para que a pluralidade de processos e repertórios, a promova. Uma metodologia que estimule uma rede distribuída e viva, construída e ressignificada pelo coletivo, que gere sinergia, sem cercear as realidades individuais. Temos, portanto, a incitação de um laboratório vivo. Para tanto, deve-se focar principalmente: (i) no fomento estrutural às experiências e modelos locais, oportunizando a qualificação das suas redes produtivas, dos seus agentes e empreendimentos e do seu próprio ecossistema legal, informacional e de infraestrutura; e (ii) a redução dos seus custos de colaboração, compreendendo a atuação em rede dessas iniciativas como mecanismo fundamental de sustentabilidade. Essa empreitada, vale ressaltar, deve atuar de maneira plural, envolvendo perspectivas de confiança, tecnologia e competência (OLAVE e NETO, 2001), sendo a cooperação aqui compreendida como corredores construídos a partir da visibilização de valores pelas próprias comunidades locais.

Entretanto, uma ponderação crítica perante a suposta neutralidade dos processos e ferramentas de cooperação e de desenvolvimento faz-se necessária. Como Castells já alertava, considerando a geração de redes como uma importante manifestação do poder de sociedades contemporâneas,

por intermédio da tecnologia, redes de capital, de trabalho, de informação e de mercados conectaram funções, pessoas e locais valiosos ao redor do mundo ao mesmo tempo em que desconectaram as populações e territórios desprovidos de valor e interesse para a dinâmica do capitalismo global. Seguiram-se exclusão social e não-pertinência econômica de segmentos de sociedades, de áreas urbanas, de regiões e de países inteiros. (CASTELLS, 1999, p. 122).

Dessa forma, faz-se urgente que o processo aqui proposto a partir da adjetivação “de base comunitária”, não seja apropriado por determinados grupos de poder que tendam a criar novas formas de colonização e de subalternização das relações de trabalho e geração de riqueza. A harmonização dessa unidade na diferença, portanto, deve atuar em diversos espectros, compondo uma conurbação horizontal de natureza espacial, social, cultural e econômica, na qual o entrelaçamento dessas malhas visibiliza e potencializa o



encontro entre uma perspectiva de desenvolvimento endógeno com a cooperação regional. Trata-se de compor uma política cultural que transita na agenda de desenvolvimento promovendo integradamente e efetivamente a autonomia e a criatividade, buscando para tanto “generar las condiciones para que las personas y los grupos puedan trabajar creativamente con su propia historia o con entrelazamientos múltiples entre esta y otras corrientes o tendencias” (MARCHESI, 2012).

Ainda podemos observar barreiras no que se referem à execução das inflexões metodológicas trazidas pelo conceito apresentado, dentre as quais podemos destacar os marcos legais construídos a partir de paradigmas dos ciclos produtivos tradicionais e modelos de desenvolvimento centralizados. Como já alertado anteriormente, mais do que um problema específico, percebe-se que as leis atuais de propriedade intelectual tendem a não se adequar a natureza dessa abordagem econômica. Quando contextualizamos esse espectro à perspectiva comunitária, inclusive, percebemos de maneira ainda mais grave esse descompasso, ao, por exemplo, termos poucas referências consolidadas de direitos intelectuais coletivos e fundamentados em territorialidades. Essa abordagem também não pode ser compreendida sem uma reflexão crítica, sendo necessário contextualizar que a intellectual property law was not merely an incidental part of the colonial legal apparatus, but a central technique in the commercial superiority sought by European powers in their interactions with each other in regions beyond Europe (OKEDIJI, 2003, p. 324-325).

Observa-se, portanto, uma sistemática e histórica atuação de países atualmente desenvolvidos em promover políticas de opressão econômica de países em desenvolvimento, amalgamando diversos desses processos enquanto um establishment liberal de política econômica, diferentemente do adotado por eles em seu processo de desenvolvimento econômico, como restrição de autonomia tarifária, perpetração de tratados desiguais e impedimento de políticas de proteção a indústria nascente dos países periféricos (CHANG, 2004). Em perspectiva microeconômica, deve-se buscar a geração de riqueza a partir da coletividade, sem naufragar os talentos individuais, mas compreendendo esses mesmos dentro de uma construção cotidiana ligada ao coletivo humano e ambiental que o incita, na percepção que Pierre Lévy (2007) cunhou como inteligência coletiva, “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta uma mobilização efetiva das competências”, partindo da compreensão do atributo a partir de uma construção histórica e relacional.

A diversidade cultural, portanto, em suas dimensões de saberes e práticas, comporta-se como “una fuente de intercambio, innovación y creatividad (...) tan necesaria para la humanidad como la biodiversidad lo es para la naturaleza” (UNESCO, 2001). Essa



questão, objetivando transladá-la do potencial ao efetivo, reforça a necessidade de proposição de uma matriz aberta de desenvolvimento, no qual a capacidade para o exercício da liberdade é a diretriz fundamental. A diversidade cultural, entretanto, não pode ser observada de forma ingênua, como tradicionalmente ocorre. Como as próprias reflexões que ocorrem em torno da noção de identidade, a diversidade é um processo de negociação contínua da construção social em disputa com outros modelos em curso, um verdadeiro território de lutas sociais e simbólicas (CHANEY, 1994). Faz-se necessário, portanto, reconhecer e propiciar esse equilíbrio dinâmico, de forma a diluir espaços consolidados de poder hegemônico, sendo uma importante estratégia a participação ativa de diversas comunidades no processo de desenvolvimento e cooperação nos âmbitos nacional e, inclusive, internacional.

O que se pode compreender, portanto, como economia criativa de base comunitária são os circuitos econômicos gerados a partir de determinadas experiências nas quais os processos criativos e produtivos e os próprios modelos de organização do trabalho, voltados ao desenvolvimento de bens simbólicos, estabelecem intrínseca relação com as práticas culturais das comunidades, sejam estas tradicionais ou contemporâneas, rurais ou urbanas. Percebemos, portanto, que há uma sobreposição do ecossistema laboral-produtivo e sociocultural arquitetado em cada comunidade. Objetivando avançar na compreensão do conceito de economia criativa de base comunitária, partiremos do modelo de produção e desenvolvimento propostos por Castells (1999), por meio do qual ele esquadra a caracterização do que chamou de capitalismo informacional, a partir do qual delinea sua obra magistral. Aponta-se dois meios de produção referenciais: (i) o estadismo, caracterizado pela apropriação do excedente econômico pelos detentores do poder estatal, no qual se busca a maximização do poder, basicamente no que tange o aumento da capacidade militar e ideológica do aparato político; e (ii) o capitalismo, no qual o excedente é apropriado pelos detentores do capital financeiro, sendo marcado pela separação entre produtores e meios de produção e busca, por sua vez, maximizar a produção e o lucro. Por outro lado, enquanto abordagens de desenvolvimento, organizadas a partir do debate sobre excedente determinado pelo modelo de promoção à produtividade e as relações técnicas de produção, conceitua-se: (i) o agrário, o excedente ocorre por meio da expansão dos recursos humanos e naturais; (ii) o industrial, por sua vez, observa-se a centralidade da introdução de novas fontes de energia e da descentralização de seu uso por meio dos circuitos econômicos; e (iii) o informacional, cujo principal mecanismo de promoção da produtividade está na tecnologia aplicada à geração de conhecimentos, processamento de informação e comunicação de símbolos, no qual efetivamente observamos uma forte correlação entre cultura e as forças produtivas.

A partir desse *framework*, pode-se propor, a partir dos elementos já apontados, modelos complementares de produção e de desenvolvimento para caracterização da



economia criativa de base comunitária. Em termos de produção, sendo a apropriação do excedente o elemento orquestrador do conceito, observamos que a perspectiva aqui apresentada não se adequa ao capitalismo, nem ao estadismo, sendo que os excedentes de produção devem ser apropriados pela própria comunidade produtora, sem divisão clara entre os agentes econômicos e os meios de produção e circulação, o que nos levaria ao que poderíamos chamar de comunitarismo. No que tange aos modelos de desenvolvimento, observamos que o principal mecanismo de promoção à produtividade na proposta de inflexão dialoga com os três modelos, ao: (i) resgata-se a centralidade do capital humano mobilizado e de ativos naturais, por mais que não restritos a elementos físicos, mas sim centrados nas representações sociais e culturais; (ii) compreende-se a energia de natureza criativa, a competência de construção de ativos sociais e sua agregação de valor produtiva, e sua aplicação desagregada como motor da produtividade e da qualidade de excedentes; e, por fim, (iii) a sobreposição do ecossistemas sociais e produtivos para gestão de conhecimentos tradicionais e geração de repertórios contemporâneos voltados ao desenvolvimento e circulação de bens simbólicos. Dessa forma, ao compreender o segundo termo desse binômio como criativo; teríamos a proposição do que poderia ser chamado de comunitarismo criativo, uma ecologia produtiva e de desenvolvimento que opera ativos endógenos, processos solidários e resultados socioeconômicos. Partindo da compreensão de que grandes revoluções econômicas surgem da convergência de novos sistemas energéticos e novas tecnologias da comunicação, percebemos que a matriz oriunda do poder de colaboração advindo das tecnologias contemporâneas e as energias produtivas renováveis está “reestruturando as relações humanas, antes de cima para baixo, para torna-las laterais” e partilhando a riqueza gerada de forma mais distribuída (RIFIKIN, 2012).

Outro elemento interessante, constante na literatura do sociólogo espanhol, seria a questão da produtividade e da inovação. Estas duas variáveis têm como fatores determinantes no macro modelo econômico vigente a lucratividade, enquanto expansão do excedente produtivo, e a competitividade, enquanto alocação da capital em atividades de alta produtividade (COHEN *et al*, 1985). Na modelagem da economia criativa de base comunitária, podemos posicionar a utilidade social e a colaboração como vetores principais de uma nova abordagem de produtividade e inovação. Esta, dentro de um modelo centralista, como indicado pelo próprio Castells (1999), suscita defasagem temporal para a geração de produtividade haja vista a letargia sociocultural de sua incorporação, podendo economias geridas localmente reduzirem esse custo transacional de incorporação, elemento já explicitado como central nesta abordagem. A inovação, inclusive, na literatura schumpeteriana, é determinante para o processo de destruição criadora, ou seja, “o impulso fundamental que põe e mantém em funcionamento a máquina capitalista procede dos novos bens de consumo, dos novos métodos de produção ou



transporte, dos novos mercados e das novas formas de organização industrial criada pela empresa capitalista” (SCHUMPETER, 1961). Vale salientar, portanto, que a tecnologia, articulada à inovação, permanece como elemento de matriz no diálogo do deslocamento vertical aqui proposto, abordando-a principalmente a partir dos conhecimentos aplicados dessas comunidades na remodelagem e aperfeiçoamento de mecanismos e processos adequados aos seus próprios contextos, com intermediação de ferramentas digitais ou analógicos.

Uma outra apreensão sistêmica de circuitos e valores econômicos, que inclusive possui uma trajetória própria e mais consolidada em âmbito político e acadêmico do que a economia criativa, mas que nessa abordagem faz-se válido explorar os canais de interlocução, é a economia social e solidária. Esta compreendida como um processo econômico ético e colaborativo, cujo foco é o ser humano, tendo como princípios autogestão, democracia, solidariedade, cooperação, respeito à natureza, comércio justo e consumo solidário. Dessa forma, exige-se uma reconsideração das práticas operadas a partir dos ciclos de produção, venda, compra e troca, de forma a gerar trabalho e renda de uma maneira mais ativamente inclusiva e ambientalmente responsável. Singer (2002) ainda reforça seu impacto na revisão das relações de produção ao negar a separação entre trabalho e meios de produção, um dos fundamentos centrais do capitalismo, como debatido rapidamente na modelagem das estruturas propostas por Castells. Perante o exposto, compreendemos uma importante conexão de ética produtiva, ao compreendermos que a natureza dos principais capitais operados e a dinâmica de composição de valores no ambiente da economia criativa propiciam o estabelecimento de relação mais próxima entre repertório e meios de produção.

Uma interface próxima conceitualmente à economia solidária, é a chamada economia social, caracterizada por sua composição por

organismos produtores de bens e serviços, colocados em condições jurídicas diversas no seio das quais, porém, a participação dos homens resulta de sua livre vontade, onde o poder não tem por origem a detenção do capital e onde a detenção do capital não fundamenta a aplicação dos lucros. (GUÉLIN, 1998, p. 13).

Mesmo havendo algumas inflexões distintas, observamos a recondução de uma utilidade exclusivamente econômica para uma utilidade social, de uma mais valia do trabalho, para uma mais valia das relações sociais e de suas representações. A concepção mais tradicional de economia, como “todo comportamento visando economizar recursos raros procedendo sistematicamente a um cálculo de custos e benefícios envolvidos numa decisão pensada como uma questão de escolha racional” (CAILLÉ, 2003), assume o pressuposto da escassez e reduz o comportamento humano a um constante cálculo de natureza utilitária (FRANÇA FILHO, 2007). O campo de estudo da economia social e solidária, entretanto, nos permite



exercitar outros modelos conceituais de economia, a partir da sua compreensão substantiva e política como formas de produzir e distribuir riquezas, sendo: de natureza mercantil, marcada pela relação impessoal e utilitária intermediada pelo valor monetário do bem; não mercantil, caracterizada pela redistribuição de caráter obrigatório a partir da intervenção de um agente superior, tradicionalmente o Estado; e inclusive não monetária, organizada pela reciprocidade a partir da circulação horizontal dos bens com a função de fortalecer os laços sociais (LAVILLE, 1994).

Obviamente, mas vale ressaltar, o objetivo dessa abordagem não é afastar determinados circuitos e agentes do debate e das ações estratégicas voltadas ao campo, mas posicionar um ambiente no qual os modelos de desenvolvimento sejam mais justos, ambiente este que deve ser encarado de forma estratégica na proposta de uma nova plataforma de cooperação. Compreendendo que ações voltadas ao desenvolvimento da economia criativa, partindo dos circuitos econômicos culturais, “is not solely about technical interventions, enabling environments and economic indicators; it is about understanding the role culture can play in development and deciding where to draw the line between culture as merchandise and culture as something sacred” (DE BEUKELAER, 2012).

Além de um processo coerente aos próprios marcos teóricos operados pela economia criativa, a proposta se insere dentro de um contexto de disputa conceitual e posicionamento político, principalmente objetivando consolidar novos ambientes para o protagonismo latino-americano nesse ambiente. Como disposto no importante trabalho de Cunningham,

it is usually assumed that developing and transitional societies have less purpose and priority for the cultural industries as they struggle to feed, cloth and house their citizens and develop more robust economic and political governance. This has been fed by a certain metropolitanism in much debate which tends to think of the creative industries as associated with the vanguard of the most advanced societies (...). But there is growing evidence that the large developing and transitional economies are well aware of the significance of the creative sector’s links to economic advancement and have the urban conglomeration to make the collocation of production and consumption, and the aggregation processes central to industrial-scale activity. (CUNNINGHAM, 2009, p. 12).

A proposta central deste trabalho, portanto, consiste em apresentar uma inflexão do conceito de economia criativa, de forma a estimular a formulação de políticas de cultura e desenvolvimento que busquem a valorização e fortalecimento de experiências locais de base comunitária. Considerando a grande elasticidade exercitada sobre este campo e de que



uma abordagem conceitual adotada influencia diretamente nos processos de intervenção concebidos, faz-se importante propiciar referenciais que efetivamente contribuam para a geração de uma matriz mais participativa, distribuída e democrática de desenvolvimento. Não se trata obviamente de negar ou contrapor, mas de disputar novas posições na divisão internacional do trabalho e nas cadeias globais de valor, visibilizando novas arquiteturas de diálogo entre arranjos produtivos locais e as dinâmicas regionais. Se “a colonização do saber e do ser tem se constituído em utilizar o conhecimento imperial para reprimir as subjetividades” (MIGNOLO, 2010), que os repertórios simbólicos sejam as ferramentas para construção de novas estratégias de desenvolvimento local e que a economia criativa seja um dos lócus para avanço dessa modelagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, G.; BONET, L.; GARZON, A.; SCHARGORODSKY, H. *Políticas para la Creatividad*. Buenos Aires: UNESCO, 2010.

BENHAMOU, Françoise. *Economia da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE BEUKELAER, Christiaan. *Developing Cultural Industries: learning from the palimpsest of practice*. Edinburgh: European Cultural Foundation, 2012.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI-CNPq/UnB, 2015.

BLAUG, Mark. *The Economics of the Arts*. London: Martin Robertson, 1976.

BOLAÑO César; BRITTOS, Valério Cruz; GOLIN, Cida (Orgs.). *Economia da Arte e da Cultura*. São Paulo: Itau Cultural, 2010.

BONET, Lluís. La Economía de la Cultura como Disciplina Contemporánea. In: ELIA, C. M. M.; SCHARGORODSKY, H. E. (Coord.). *Economia de la Cultura*. Buenos Aires: Observatório Cultural, 2004.

BOTSMAN, Rachel; ROGERS, Roo. *What's Mine Is Yours: the rise of collaborative consumption*. New York: Harper Collins, 2010.



- CAILLÉ, A. *Antropologia do Dom*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CAMPOS, Cleise; PITOMBO, Mariella. *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CHANEY, David. *The Cultural Turn: scene setting essays on contemporary cultural history*. London: Routledge, 1994.
- CHANG, Ha-Joon. *Chutando a Escada: a estratégia do desenvolvimento em perspectiva histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- CHESBROUGH, H. *Open Innovation: the new imperative for creating and profiting from technology*. Boston: Harvard Business School Press, 2003.
- COHEN, Stephen; TEECE, David; TYSON, Laura; ZYSMAN, John. Global Competition: the new reality. In: YOUNG, John. *Competitiveness: the report of the president's Commission on Industrial Competitiveness*. Washington: Government Printing Office, 1985.
- CUNNINGHAM, S.; BANKS, J.; POTTS, J. Cultural Economy: the shape of the field. In: ANHEIER, Helmut K; ISAR, Yudhishtir Raj (Eds.). *Cultures and Globalization: the cultural economy*. London: SAGE Publications, 2008.
- DOYLE, Gillian. Why Culture Attracts and Resists Economic Analysis. *Journal of Cultural Economics*, n. 34. Berlin: Springer, 2010.
- FRANÇA FILHO, Genuato. *Teoria e Prática em Economia Solidária: problemática, desafios e vocação*. Porto Alegre: Civitas, v. 7, n. 1, 2007.
- FURTADO, Celso. *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo, 1990.
- GUÉLIN, André. *L'Invention de L'Économie Sociale*. Paris: Econômica, 1988.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



HOWE, Jeff. *Crowdsourcing: why the power of the crowd is driving the future of business*. New York: Randon House, 2009.

HOWKINS, Jonh. *The Creative Economy: how people make Money from ideas*. London: Penguin Books, 2001.

HOWKINS, Jonh. *Creative Ecologies*. Australia: University of Queensland Press, 2009.

KILPATRICK, Robert W. *The Income Elasticity of the Poverty Line*. Massachusetts: The Review of Economics and Statistics, n. 55, 1973.

KLIKSBURG, Bernardo. *Capital Social y Cultura: claves esenciales del desarrollo*. Santiago: Revista CEPAL, n. 69, 1999.

KORTEN, David. *O Mundo Pós-Corporativo: a vida depois do capitalismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

LAVILLE, J. L. (Org.). *L'Économie Solidaire: une perspective internationale*. Paris: Desclée de Brouwer, 1994.

LÉVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MARCHESI, Álvaro (Coord.). *Avanzar en la Construcción de un Espacio Cultural Compartido: Desarrollo de la Carta Cultural Iberoamericana*. Madrid: CEPAL/OEI, 2012.

MARINHO, Thaís Alves. *A Economia Criativa e o Campo Étnico-Quilombola: o caso Kalunga*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2013.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediencia Epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MORAES, Dijon. O Papel Atual do Design. In: KRUCKEN, Lia. *Design e Território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

OAKLEY, K. *The Disappearing Arts: creativity and innovation after the creative industries*. London: Routledge, International Journal of Cultural Policy, 2009.

OKEDIJI, Ruth L. The International Relations of Intellectual Property: narratives of developing country participation in the global intellectual property system. *Singapore Journal of International and Comparatle Law*, v. 7, 2003.

OLAVE, Maria Elena; NETO, João Amato. *Redes de Cooperação Produtiva: uma estratégia de competitividade e sobrevivência para pequenas e médias empresas*. São Paulo: USP, Gestão & Produção, v. 8, n. 3, 2001.



POTTS, Jason; CUNNINGHAM, Stuart. *Four Models of the Creative Industries*. Paris: Dalloz, Revue d'Économie Politique, v. 120, 2010.

RAUSELL, P. (Dir.); ABELEDO, R. (Coord.). *La Cultura como Factor de Innovación Económica y Social*. Valencia: Econcult, 2012.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o caleidoscópio da cultura*. São Paulo: Manole, 2006.

REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). *Economia Criativa como Estratégia de Desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RIFIKIN, Jeremy. *A Terceira Revolução Industrial: como o poder lateral está transformando a energia, a economia e o mundo*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2012.

RODRÍGUEZ, Gonzalo Pizarro. *La Economía Creativa: para la construcción de la nueva cultura*. In: ORGANIZACIÓN DE SCHUMPETER, J. A. *Capitalismo, Socialismo e Democracia*. Campinas: Fundo de Cultura, 1961.

SINGER, Paul. *Introdução à Economia Solidária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2002.

_____. *Desenvolvimento Capitalista e Desenvolvimento Solidário*. São Paulo: Estudos Avançados, n. 51, 2004.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

STIGLER, G. J. The Dominant Firm and the Inverted Umbrella. In: STIGLER, G. J. *The Organization of Industry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

TAPSCOTT, Don; WILLIAMS, Anthony. *Wikinomics: how mass collaboration changes everything*. United States: Portfolio, 2006.

THROSBY, David. *Economía y Cultura*. Cambridge University, 2001.

TOLILA, Paul. *Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

UNITED NATIONS EDUCATION, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural: una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas y un paradigma nuevo*. Perú: UNESCO, 2001.

VERA ÁLVAREZ, Cíntia. *Diversidade Cultural e Livre-Comércio: antagonismo ou oportunidade?* Brasília: UNESCO, 2008.



CRIATIVIDADE À DERIVA: A ECONOMIA CRIATIVA SEGUNDO OS MINISTROS DA CULTURA APÓS O FIM DA SEC

Diego Santos Vieira de Jesus¹

RESUMO: O objetivo é examinar como os ministros da Cultura posicionaram-se quanto às temáticas ligadas à economia criativa desde a extinção da SEC, em 2015, a partir da análise de declarações oficiais, artigos, pronunciamentos e entrevistas a órgãos de imprensa. O argumento central aponta que, desde o fim da SEC, a relevância econômica da cultura – reconhecida na noção de economia criativa – foi concebida como fundamental ao desenvolvimento pelos ministros da Cultura, mas eles não enfatizaram a institucionalização de um novo órgão específico para economia criativa, de forma que decisões estratégicas relacionadas a tal economia foram abandonadas, relegadas em segundo plano ou diluídas e esvaziadas em outros conceitos, como “economia da cultura”, colocada como prioritária por grande parte dos ministros e, por vezes, como sinônima à economia criativa.

PALAVRAS-CHAVE: Economia Criativa, Economia da Cultura, Ministério da Cultura, Ministros da Cultura, Secretaria de Economia Criativa.

INTRODUÇÃO

A noção de economia criativa é ainda imprecisa no debate político no Brasil, e o seu tratamento em termos de formulação e implementação de políticas públicas sofre com as descontinuidades e as inconstâncias de governos ao lidarem com o tema. Em âmbito nacional, tal economia foi frequentemente ligada a negócios de múltiplos portes, caracterizados por inovação, sustentabilidade e / ou respeito às diversidades socioculturais. A colocação dos múltiplos setores que caracterizam essa economia – desde o artesanato até o design de *softwares* e games – como motores na geração de riqueza e na introdução de uma alternativa à vocação brasileira de exportação de *commodities* materializou-se com a instituição da Secretaria de Economia Criativa (SEC), uma autarquia ligada ao Ministério da Cultura (MinC), em 2011. No início de 2015, a SEC foi extinta pelo então ministro da Cultura Juca Ferreira, que criou a

¹ Doutor em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Docente e pesquisador do Programa de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa (MPGEC) e coordenador do Laboratório de Cidades Criativas (LCC) da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro (ESPM-Rio). E-mail: dvieira@espm.br



Secretaria para Formação de Linguagens Artísticas. Após o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, o ministro da Cultura Marcelo Calero assumiu a pasta e estabeleceu a Secretaria de Economia da Cultura, que tinha funções próximas, mas não totalmente congruentes às da SEC (LEITÃO, 2017).

O objetivo do artigo é examinar como os ministros da Cultura posicionaram-se em relação às temáticas ligadas à economia criativa desde a extinção da SEC, em 2015, a partir da análise de suas declarações oficiais, artigos, pronunciamentos e entrevistas concedidas por eles a órgãos de imprensa. O argumento central aponta que, desde o fim da SEC, a relevância econômica da cultura – reconhecida na noção de economia criativa – continuou sendo concebida como fundamental ao desenvolvimento nacional pelos ministros da Cultura, mas eles não enfatizaram a institucionalização de um novo órgão especificamente voltado para a economia criativa, de forma que decisões estratégicas relacionadas a tal economia – apresentadas no Plano da SEC – foram abandonadas, relegadas em segundo plano ou diluídas e esvaziadas em outros conceitos, como a ideia de “economia da cultura”, colocada como prioritária por grande parte dos ministros e, por vezes, até como sinônima à economia criativa.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A expressão “economia criativa” pode assumir múltiplas definições no debate acadêmico e nas discussões políticas. No meio acadêmico, ela frequentemente se refere a um conjunto de atividades, bens e serviços que têm base na criatividade, no talento ou nas habilidades individual e coletiva e abarca setores como publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, *design*, *design* de moda, cinema, *software*, *softwares* interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus e galerias, bem como atividades relacionadas às tradições culturais (BENDASSOLLI et al., 2009, p.11). Segundo Miguez (2007, p.102), as “indústrias criativas” que compõem tal economia estariam baseadas em indivíduos com capacidades criativas e artísticas em aliança com gestores e profissionais da área tecnológica, que concebem produtos e serviços vendáveis e cujo valor econômico reside nas suas propriedades culturais ou intelectuais. De acordo com Howkins (2001), ressaltam-se na economia criativa a originalidade e a criatividade, bem como as mudanças, as rupturas e a inovação, de forma que os indivíduos estão se afastando de comportamentos tradicionais, como o consumo de bens padronizados e a submissão à autoridade, e se identificando cada vez mais com o desejo de controle integral sobre as próprias vidas. Para autores como Florida (2002) e Landry (2011), a criatividade pode se aplicar a campos que transcendem os setores criativos ou a presença de trabalhadores de uma “classe criativa” e se aplicar ao desenvolvimento socioeconômico de um dado território, trazendo inovações sociais com criatividade em áreas como saúde, mobilidade urbana, segurança pública e educação.



Conceitualmente, a “economia criativa” por vezes é concebida como sinônimo de “economia da cultura”; porém, grande parte dos acadêmicos aponta que a economia da cultura geralmente se refere a atividades repletas de valor simbólico, enquanto a economia criativa engloba atividades de cultura – repletas de valor simbólico – e de entretenimento, bem como as atividades criativas funcionais (BENHAMOU, 2007; THROSBY, 2001).

Nas discussões políticas em torno do tema, o Reino Unido assumiu destaque ao conceber a economia criativa como uma forma de se recuperarem espaços degradados desde a decadência de atividades tradicionais da economia e se fazer frente à concorrência internacional de países asiáticos na economia mundial. No fim da década de 1990, o governo britânico definiu essa economia como um conjunto de atividades que tinha sua origem na criatividade, competências e talento individual, com potencial para a criação de trabalho e riqueza por meio da geração e exploração de propriedade intelectual (DCMS, 1998). Em particular após a queda drástica do comércio internacional motivada pela crise financeira internacional em 2008, Estados desenvolvidos e emergentes procuraram incentivar a economia criativa como meio de dinamizar tal comércio, enfrentando dificuldades como a limitação de recursos para o financiamento de negócios, o investimento insatisfatório em capacitação de profissionais criativos e as deficiências na infraestrutura de distribuição e difusão de bens e serviços (LEITÃO, 2015).

No Brasil, a economia criativa foi definida pelo Ministério da Cultura como “a economia resultante das dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica” (SEC, 2012). Tal Ministério substituiu o termo “indústria criativa” por “setor criativo” – enfatizando o valor simbólico como consequência do ato criativo – e apontou que a economia criativa incluía dinâmicas sociais, culturais, econômicas e territoriais existentes relacionadas a setores que englobam patrimônio material e imaterial; expressões culturais; artes de espetáculo; audiovisual e livro; e criações funcionais (FIGUEIREDO, 2015, p.30). Nesse contexto, a diversidade cultural poderia ser tratada como um insumo estratégico para o desenvolvimento (FURTADO, 1984) e um elemento ampliador das liberdades humanas (SEN, 2000).

A colocação da economia criativa como eixo estratégico de desenvolvimento durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva e a criação da SEC no início da administração de Dilma Rousseff refletiam a ideia de que o conhecimento e a criatividade poderiam viabilizar transformações sociais por seu potencial empregador, produtivo e inovador. A economia criativa tinha como pilares, naquela perspectiva, a promoção da diversidade cultural, a garantia de inclusão social, o estímulo à sustentabilidade e o fomento à inovação (LEITÃO, 2015). A maior relevância das indústrias culturais na



sociedade contemporânea atrelava-se à promoção de inserção social e à geração de renda por atividades culturais, como produções artísticas e manifestações folclóricas. A maior centralidade econômica da cultura impunha aos poderes locais, regionais, nacionais e internacionais, preocupados com o desenvolvimento, uma nova agenda, que iria além de políticas tradicionais de conservação do patrimônio, formação de plateias ou incentivo a eventos (SILVA, 2012, p.112-115). O Plano 2011-2014 da SEC teve como objetivo reposicionar o MinC no âmbito do Governo Federal a fim de que o Ministério contribuísse efetivamente para a qualificação de um novo projeto de desenvolvimento para o Brasil. Tal projeto interligava a formulação, a implementação e o monitoramento de políticas públicas que permitissem vencer as barreiras à transformação da criatividade brasileira em inovação e transformar a inovação em riqueza cultural e socioeconômica para a população brasileira (SEC, 2012).

A centralidade da economia criativa parecia assumir, assim, caráter estratégico diante da perda de importância gradativa da exportação de *commodities* em face da comercialização de bens e serviços de alto valor agregado, que conduziria a alterações no trabalho, no setor de serviços e na constituição de fundos específicos para o financiamento dos setores criativos (LEITÃO, 2015). Enquanto estratégia de desenvolvimento, a economia criativa reconhecia a importância do capital humano para o fomento da integração de objetivos socioculturais e econômicos e, diante da alteração dos elos entre cultura e economia com as mudanças econômicas e tecnológicas, abria um leque de oportunidades baseadas em empreendimentos criativos, permitia a formalização de pequenos negócios, promovia a geração de renda e emprego e incrementava o bem-estar da população ao estimular a expressão e a participação dos cidadãos na vida política. A intangibilidade da criatividade poderia gerar valor adicional ao incorporar características culturais, inimitáveis por excelência, e criar sinergias entre o estilo de vida e o ambiente no qual ele florescia (REIS, 2008, p.27-32).

A SEC assumiu um papel fundamental de liderança na formulação, implantação e monitoramento de políticas públicas na área de economia criativa, mas lidava com problemas como a ausência de informações sistemáticas sobre setores criativos no Brasil, a inadequação e a precariedade de modelos de negócios, a baixa disponibilidade de linhas de crédito para financiamento de projetos, a baixa oferta de qualificação para trabalhadores criativos, a ausência / insuficiência de marcos legais para os setores criativos e a institucionalização reduzida da economia criativa nos âmbitos municipal e estadual (LEITÃO, 2015; RIBEIRO, 2016). Desde o seu estabelecimento, a Secretaria não tinha estrutura nem orçamento para lidar com as demandas de diferentes setores criativos, as quais excediam suas capacidades administrativas e financeiras. O orçamento destinado a ela em um Ministério que já tinha verbas reduzidas era insuficiente até mesmo para funções fundamentais, como a promoção de atividades culturais (MARCHI,



2014, p.206-213; JESUS; KAMLOT, 2017, p.150). Além dos constrangimentos financeiros, a SEC sofria com a falta de continuidade das próprias políticas culturais relacionadas aos setores criativos, a deficiência dos quadros técnicos e a acentuação das relações clientelistas, que resultavam em dependência dos profissionais criativos em relação aos membros do governo (BARBALHO, 2015, p.50; JESUS; KAMLOT, 2016, p.51). A cooperação reduzida com outros órgãos governamentais – por conta dos constrangimentos orçamentários de ministérios, das rivalidades institucionais e da falta de vontade política em cooperar em inúmeros órgãos federais, estaduais e municipais – limitava as possibilidades de implementação de inúmeras decisões previstas no Plano 2011-2014.

Embora tenha durado pouco, a SEC conferiu força ao modelo de desenvolvimento baseado na economia criativa por conta da institucionalização que promovera com relação às temáticas relacionadas a essa economia. A Secretaria evidenciava o caráter profissional e o potencial econômico dos setores criativos, que se contrapunham a visões tradicionais do Brasil tendo como eixo de desenvolvimento a exportação de *commodities* e valorizavam o papel de pequenos e médios empresários na geração de renda (LEITÃO, 2017). Entretanto, a limitação crescente de recursos para projetos na área de cultura diante da crise econômica – que colocava outros setores como prioridade, tais como educação, saúde e segurança pública –, as trocas de liderança no Poder Executivo em face de denúncias de corrupção e uso indevido de verbas e a elevada rotatividade de ocupantes no cargo de Ministro de Cultura desde 2015 conduziram à descontinuidade de medidas mais robustas que tivessem em seu cerne a economia criativa como motor de desenvolvimento.

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A pesquisa tem caráter exploratório e é desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa do conteúdo de declarações oficiais, artigos, pronunciamentos e entrevistas concedidas a órgãos de imprensa pelos ministros da Cultura após a extinção da SEC. Na coleta de dados, buscou-se identificar o posicionamento de tais ministros com relação à economia criativa e aos setores criativos, categorizando-se as informações por cada ministro na exposição dos resultados. Na análise das informações, buscou-se interpretar o material coletado à luz do suporte teórico-conceitual, que opera como apoio na captação das características subjetivas de declarações e textos dos ministros.

RESULTADOS

Juca Ferreira (1 de janeiro de 2015 – 12 de maio de 2016)

Ferreira extinguiu a SEC, alegando que, em tese, a economia criativa deveria “estar em todos os ministérios” e não poderia ser baseada exclusivamente no MinC. Na



visão de especialistas, a decisão de Ferreira de dismantelar a SEC trouxe um grande retrocesso, uma vez que o Ministério já havia iniciado conversações com administrações dos estados da federação e das cidades a fim de ampliar a rede de empreendimentos criativos e o conhecimento sobre eles (LEITÃO, 2017). Apesar de ter abolido a SEC, Ferreira não abandonou completamente a pauta da economia criativa. Por exemplo, em setembro de 2015, ele incentivou empreendedores criativos a desenvolver parcerias e realizar contatos com países vizinhos. Diante do convite feito pelo Mercado de Indústrias Culturais da Argentina, Ferreira procurou aproximar tais empreendedores de compradores internacionais, na busca de criação de um ponto de referência institucional para fortalecer as indústrias culturais da América do Sul (MINC, 2015).

Entretanto, no âmbito das ações do MinC, Ferreira preferiu focar no conceito de “economia da cultura”, o qual, a seu ver, incorporava mais especificamente a dimensão econômica de manifestações culturais e mesmo produções simbólicas sem fins comerciais “ou que não apresentam estratégias de reprodutibilidade em massa ou escala de inserção no mercado”. Ainda que dissesse que isso não pressupunha a desvalorização de “outros ambientes de significação” como a economia criativa, o foco do MinC deveria estar na articulação de uma visão estratégica da “economia da cultura”, que promoveria a interiorização do desenvolvimento e a federalização da capacidade produtiva nacional, com foco nas especificidades das produções culturais locais e regionais (FERREIRA, 2015, p.1-9). As atividades criativas funcionais – que frequentemente são incluídas como partes da noção de “economia criativa” em definições acadêmicas e políticas – não pareciam estar plenamente contempladas em seu posicionamento acerca de “economia da cultura”.

Marcelo Calero (24 de maio de 2016 – 18 de novembro de 2016)

Calero, que havia sido secretário de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, foi primeiramente convidado a ocupar o cargo de Secretário de Cultura do governo interino de Michel Temer. Com o afastamento da presidente Dilma Rousseff, a fusão dos Ministérios da Cultura e da Educação motivou críticas profundas da classe artística e cultural e de setores da sociedade civil, de forma que, em face da pressão popular, as pastas voltaram a se separar, e Calero assumiu como ministro da Cultura. A recriação do MinC demonstrou, a seu ver, uma sensibilidade de Temer ao “simbolismo do setor da cultura” no país. Ao dizer que ele e sua equipe não poderiam ficar “encastelados em Brasília”, Calero procurou conhecer de perto a complexidade e as particularidades da produção cultural nacional, além de buscar reformular a Lei Rouanet, aprimorar sua gestão de forma mais transparente e sanar um rombo de R\$ 1,34 bilhão no MinC, que, caso não eliminado, conduziria ao fechamento de museus e ao não-pagamento de



editais. Ao buscar a valorização dos servidores públicos, demitiu pessoas em cargos comissionados no MinC (JC ONLINE, 2016).

A exemplo do que já vinha realizando no Rio de Janeiro, Calero indicou que pretendia dar prosseguimento às ações de territorialização da cultura a fim de ampliar o acesso da população à produção cultural, em parceria com governos estaduais e municipais. Uma das prioridades colocadas pelo então ministro era o foco na economia criativa, “em todos os aspectos relacionados a essa cadeia produtiva”, e na internacionalização da cultura brasileira (BLOG DO PLANALTO, 2016). A agenda internacional abarcava a promoção da diversidade cultural, a dinamização das cadeias produtivas culturais, o amplo acesso à cultura e a garantia de pleno exercício dos direitos culturais e da liberdade de expressão. Destacando as potencialidades econômicas e comerciais da cultura e sua colocação como “eixo estratégico para o desenvolvimento de nossas nações”, ele afirmava ter tomado a decisão de recriar a Secretaria de Economia Criativa, quando, na verdade, ele havia criado a Secretaria de Economia da Cultura, a cargo de Cláudio Lins de Vasconcelos, advogado especialista na área de Direitos Autorais. Para Calero, a propriedade intelectual era um tema abandonado na administração Rousseff, que precisava ser melhor atendido. Segundo o então ministro, a criação de marcos regulatórios era uma das diretrizes para o reposicionamento das potencialidades econômicas e comerciais da cultura nas agendas nacionais, bem como a garantia de direitos trabalhistas e previdenciários para profissionais da cultura, o aprofundamento da relação intersetorial, a produção de indicadores econômicos da cultura para planejamento de ações e a facilitação da circulação e comercialização de bens e serviços culturais (CALERO, 2016). Calero deixou o cargo devido à interferência do ex-ministro Geddel Vieira Lima para que liberasse uma obra na Bahia.

Roberto Freire (18 de novembro de 2016 – 22 de maio de 2017)

Focando predominantemente o conceito de “economia da cultura”, Freire sinalizava a importância da Coleção Atlas Econômico da Cultura Brasileira, que apontava a necessidade do MinC de trabalhar para construir uma ferramenta para a valorização do setor cultural e o entendimento da sua importância na composição do PIB brasileiro. A preocupação primordial de Freire residia no dimensionamento do impacto da cultura na economia brasileira por meio do estabelecimento de metodologias e critérios unificados de aferição. O então ministro constatava que a cultura exercia um papel importante e crescente na economia brasileira, como o Atlas permitia comprovar, de forma que o governo, ao se conscientizar acerca da riqueza produzida pela área cultural, investiria na cultura para fomentar a economia e não tiraria recursos do MinC num contexto de crise (FREIRE, 2017).

No contexto de elaboração do Atlas, Freire indicava ter planos acerca de cadernos setoriais, com informações específicas sobre a cadeia produtiva dos setores que faziam



parte do que chamava “economia da cultura”. Dentre os que seriam estudados de forma prioritária, estavam o audiovisual, os games, o mercado editorial, a música e os museus e patrimônio (FREIRE, 2017). Embora tais setores sejam fundamentais à economia criativa, vê-se que uma série de outros setores que a compõem foi deixada de fora, de forma que o foco das ações do ministro parecia muito mais alocado em setores específicos do que na diversidade de setores que estruturam a economia criativa no Brasil. Freire chega a mencionar a economia criativa ao sinalizar que os trabalhadores desse segmento utilizam a cultura como insumo, com o propósito de fabricar produtos funcionais, como a arquitetura e o *design* (FREIRE, 2017). Entretanto, tal definição de “economia criativa” reflete uma posição bem menos abrangente sobre o tema do que aquela adotada em grande parte do debate acadêmico ou mesmo em administrações anteriores, que incorporavam não apenas atividades funcionais, mas atividades de cultura e de entretenimento.

João Batista de Andrade (22 de maio de 2017 – 24 de julho de 2017)

Andrade assumiu interinamente o cargo de ministro da Cultura após o anúncio da saída de Freire e, posteriormente, renunciou, alegando que o MinC tinha se tornado “inviável”, com o corte de 43% dos seus recursos e a sua configuração como um território fértil para as ingerências políticas. Andrade sinalizava sua falta de esperanças em fazer com que governantes se interessassem pela cultura, mas que aproveitaria brechas no sistema para “blindar o MinC”, mesmo com suas diferenças em relação ao governo Temer. Embora reconhecesse a necessidade de medidas de solução de questões em temas relacionados à economia criativa – como a deterioração da Biblioteca Nacional e da Cinemateca, os questionamentos à Lei Rouanet e a intimidação de produtores culturais, sob ameaça de altas cobranças por problemas de prestação de contas –, Andrade viu-se limitado em termos de atuação para modificações mais efetivas. Ele classificou o orçamento do MinC como “ridículo” e conseguiu realizar ações apenas pontuais, como impedir o despejo da Escola de Cinema Darcy Ribeiro pelos Correios, mas pouco pôde fazer com relação a programas como os Pontos de Cultura, paralisado por incertezas nos repasses e convênios ineficientes (MEDEIROS, 2017). Diante da crise no MinC e da renúncia de Andrade, secretários estaduais de Cultura publicaram uma carta aberta sem caráter político-partidário, em que cobravam do Ministério o cumprimento de contratos firmados com programas bilaterais, dentre os quais cabe citar os Pontos de Cultura e o edital de Economia Criativa (ANDRADE, 2017).

Sérgio Sá Leitão (25 de julho de 2017 – Hoje)

Em seu discurso de posse, Leitão – que era diretor da Agência Nacional do Cinema (Ancine) antes de assumir o MinC – afirmou que a cultura contribuía para a geração de emprego e renda e estava no cerne da economia criativa (AGÊNCIA BRASIL,



2017). Entretanto, para o atual ministro, a diferenciação entre “economia criativa” e “economia da cultura” era uma discussão meramente acadêmica, pois, na perspectiva do MinC, o sentido das duas expressões era o mesmo, bem como seus objetos: atividades culturais e criativas, dotadas de valor simbólico e econômico. Como a criatividade não era uma matéria-prima estocável, ele via a necessidade de se desenvolverem formas de aprimoramento das vocações para que tais atividades tivessem maior participação no PIB a partir do estímulo do Poder Público e investimentos privados. Na sua perspectiva, a falha de iniciativas como a SEC adveio do fato de que não conseguiram sensibilizar a sociedade e os políticos e da dificuldade de se formular um conjunto de políticas eficientes voltadas para a economia criativa. Dentre suas metas, estava a dotação do MinC quanto a esse conjunto, uma vez que grande parte da sociedade ainda valorizava setores econômicos tradicionais e/ou com peso econômico declinante e não enxergava atividades criativas por sua dimensão econômica (MUNIZ, 2017; NA MIRA, 2017).

Embora reconhecesse que a temática da economia criativa tivesse sido secundarizada em gestões anteriores à sua desde a de Gilberto Gil (2003-2008) – de quem fora chefe de gabinete –, Leitão ressaltou que, no atual momento, tal temática voltava à tona. O atual ministro via também que a economia criativa fazia parte do MinC, mas não estava contida nele, de forma a exigir a interação com outros ministérios – como o da Indústria, Comércio Exterior e Serviços –, bancos como o BNDES e institutos de pesquisa como o IBGE, para que se faça um levantamento frequente de dados necessários a empreendedores e formuladores de políticas públicas. Ademais, Leitão via que o fomento à economia criativa com um orçamento comprometido exigia a desburocratização da Lei Rouanet, a inclusão de novas áreas criativas que fossem abarcadas por projetos nesse conjunto de políticas que pretendia formular – como a gastronomia –, a implementação de mudanças legais para que fundos de investimento em cultura pudessem finalmente ser implementados e o incentivo aos fundos patrimoniais permanentes para o financiamento de museus, orquestras e companhias de teatro e dança, bem como ao financiamento coletivo, de forma que as pessoas pudessem usar parte do Imposto de Renda para participar desse financiamento (AGÊNCIA BRASIL, 2017; SÁ, 2017).

ANÁLISE E DISCUSSÃO

O ministro da Cultura não é o único responsável pela formulação de políticas públicas na área cultural, nem suas posições acerca de temas relacionados a tais políticas refletem-se nos resultados obtidos, tendo em vista a possível participação ou interferência de outros atores no processo de formulação de decisão, com posições distintas, que imprimem a esses resultados um perfil mais próximo às suas preferências. Entretanto, a posição privilegiada do ministro na hierarquia do Poder Executivo confere a ele a



capacidade de estabelecer diversos princípios gerais para as ações nessa área e formular grande parte da agenda para debates. É possível perceber que, no que diz respeito a seus princípios de ação, todos os ministros após a extinção da SEC reconheceram a relevância econômica da cultura, que está no cerne da noção de economia criativa. Desde Ferreira até Leitão, todos os ministros posicionaram-se afirmando que a cultura era responsável pela geração de renda e empregos e se colocava como fundamental ao desenvolvimento nacional. Como argumenta Ribeiro (2016), a cultura avançou bastante em dimensão e significado em face da transversalização das políticas culturais e da sua maior interlocução com áreas como ciência e tecnologia, turismo, trabalho, comunicações, indústria e comércio. Tal transversalidade é um dos principais aspectos que caracterizam a economia criativa, como ressaltam Reis (2008) e Miguez (2007), bem como a valorização da diversidade cultural como um insumo estratégico para o desenvolvimento, como concebida por Furtado (1984) e Sen (2000).

Entretanto, a própria autonomia da área de cultura foi comprometida desde 2015, como se viu na anexação frustrada do MinC como uma secretaria no Ministério da Educação e na ampliação das restrições financeiras do primeiro Ministério, o que colocava, na visão do ex-ministro João Batista de Andrade, o MinC como “inviável”. Cumpre lembrar que, a despeito de seu orçamento reduzido, esse Ministério é complexo e assume papel estratégico na sociedade do conhecimento, uma vez que tem a tarefa de formular, implementar e monitorar políticas para a criação, a produção, a circulação e o consumo de bens e serviços culturais, que vêm apresentando alto valor agregado também em termos econômicos. Entretanto, a subalternização das políticas culturais no Brasil demonstra a vulnerabilidade da pasta da Cultura, o que acaba por conduzir a um grande personalismo na sua gestão (RIBEIRO, 2016). Como aponta Figueiredo (2015), antes da extinção da SEC, ministros da Cultura como Gilberto Gil entendiam que a economia criativa incluía dinâmicas sociais, culturais, econômicas e territoriais existentes a partir da criação, produção, distribuição e consumo dos bens e serviços produzidos pelos setores criativos. Entretanto, torna-se clara a dificuldade de ministros que passaram pelo MinC após o fim da SEC não só de compreender a estrutura sofisticada e complexa do Ministério, que sofre com a carência de recursos humanos, financeiros e infraestruturais, mas de recuperar e implementar decisões estratégicas relacionadas especificamente à economia criativa, previstas no Plano da SEC e potencialmente promotoras de tal economia como eixo de desenvolvimento (RIBEIRO, 2016).

A opção por focar a “economia da cultura” – vista por Sérgio Sá Leitão como idêntica à economia criativa – teve implicações diretas no desenvolvimento, no Brasil, da economia criativa, à luz da forma como o conceito foi desenvolvido no meio acadêmico por autores como Howkins (2001), Florida (2002) e Landry (2011) e aplicado na formulação de políticas pela SEC (SEC, 2012). A falta de uma institucionalização



robusta de um novo órgão específico para economia criativa faz com que o debate sobre a temática no MinC perca em termos de criação de estruturas permanentes de formulação de decisão e independência para a aplicação de decisões, que permitam, por exemplo, o estímulo a atividades criativas funcionais. Essas pareciam relegadas em segundo plano na definição de “economia da cultura” adotada pelo ex-ministro Juca Ferreira, por exemplo. Ainda que Marcelo Calero tenha tentado minimamente recuperar alguma institucionalização para atribuir maior coerência a políticas voltadas para setores criativos ao criar a Secretaria de Economia da Cultura, foram abandonadas ou negligenciadas decisões estratégicas colocadas no Plano da SEC, como a garantia de que o amplo espectro de setores e de empreendimentos criativos não fosse limitado ao âmbito dos setores culturais ou à mera dimensão mercadológica dos seus bens, características do pragmatismo (RIBEIRO, 2016). Tal pragmatismo fica evidente nas decisões do ex-ministro Roberto Freire, cuja preocupação primordial com relação à “economia da cultura” parecia ser o estabelecimento de critérios para evidenciar a relevância da cultura na economia brasileira, a fim de convencer o governo e outros atores sociopolíticos e econômicos acerca da importância de se investir no setor.

Nesse contexto, decisões e políticas específicas voltadas para a economia criativa foram diluídas ou esvaziadas no conceito de “economia da cultura”, o que tornou precário o desenvolvimento do caráter profissional de diversos setores criativos, o qual, como colocado por Claudia Leitão (2015, 2017), contrastava com visões arraigadas do Brasil tendo como eixo de desenvolvimento a exportação de *commodities*. De acordo com Ribeiro (2016), a SEC jamais procurou dogmatizar um conceito fechado de “economia criativa”, mas garantir princípios como a diversidade cultural, a inclusão social, a sustentabilidade e a inovação; entretanto, a institucionalidade da SEC foi cassada pelo próprio governo que a havia criado, de forma que a vulnerabilidade da própria área de economia criativa reproduz-se com políticas insatisfatórias de fomento e financiamento, estruturas jurídicas desfavoráveis a um relacionamento produtivo entre os setores criativos e as autoridades, a permanência de visões assistencialistas e a perpetuação do marketing cultural em detrimento de políticas públicas robustas de valorização dos setores e dos profissionais criativos. Sem uma institucionalização específica, a transversalidade das políticas públicas para a economia criativa é comprometida, e o Estado perde gradualmente a capacidade de concertação e de integração entre pastas e programas (RIBEIRO, 2016). Os ministros que tentaram fazer tal concertação desde o fim da SEC não obtiveram resultados expressivos, de forma que suas visões sobre as bases necessárias ao desenvolvimento dos setores criativos jamais conseguiram superar os efeitos deletérios das crises política e socioeconômica.



CONCLUSÃO

A economia criativa sofreu com o desincentivo representado pelo fim da SEC, no contexto da crise política e socioeconômica no governo brasileiro. Sem um sistema político e produtivo favorável, ideias e negócios criativos muitas vezes sequer saem do papel em face da falta de estipulação de um marco legal mais específico e facilidades para pequenos empreendedores, por exemplo. Sem uma institucionalização robusta, não se gera expertise necessária à obtenção de diagnósticos de mercado para se repensarem investimentos, infraestrutura e modelos de negócios, desde a produção até o consumo de bens e serviços criativos (LEITÃO, 2017). A limitação crescente de recursos para projetos criativos diante da crise econômica e a instabilidade política acentuada desde o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff acirraram a descontinuidade de medidas mais robustas com foco na economia criativa como motor de desenvolvimento socioeconômico. Nesse sentido, seria importante a retomada de conexões internas e externas do MinC, que conduzissem, por exemplo, a marcos legais aprimorados para setores criativos e a ampliação do diálogo entre as próprias estruturas do Ministério no tratamento da economia criativa visando ao desenvolvimento socioeconômico local, regional e nacional (AGÊNCIA SENADO, 2015).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL. Presidente demonstrou otimismo na diplomação de Sérgio Sá Leitão no ministério da Cultura, que chega com a missão de ‘desburocratizar’ a pasta. *O Dia*, 25 jul. 2017. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/brasil/2017-07-25/em-posse-de-novo-ministro-temer-afirma-que-pais-esta-se-transformando.html>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

AGÊNCIA SENADO. Com receita anual de R\$ 110 bi, economia criativa demanda maior atenção oficial. *Senado Notícias*, 5 ago. 2015. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/08/05/com-receita-anual-de-R-110-bi-economia-criativa-demanda-maior-atencao-oficial>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

ANDRADE, Isabella de. Ministro interino da Cultura deixa cargo e Fórum subscreve carta-manifesto. *Correio Braziliense*, 16 jun. 2017. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/06/19/interna_diversao_arte,603371/ministro-interino-da-cultura-deixa-cargo-e-forum-subscreve-carta-manif.shtml>. Acesso em: 4 jan. 2018.



BARBALHO, Alexandre. O segundo tempo da institucionalização: o Sistema Nacional de Cultura no governo Dilma. In: CALABRE, Lia; SIQUEIRA, Mauricio; LIMA, Deborah Rebello; ZIMBRÃO, Adélia (Org.) *Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 26-29 maio 2015, p.49-64.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles; CUNHA, Miguel Pina e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *RAE*, v.49, n.1, p.10-18, 2009.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia: Ateliê Cultural, 2007.

BLOG DO PLANALTO. Novo ministro elogia Temer pela sensibilidade com a cultura e fala em regionalizar investimentos. *Blog do Planalto*, maio 2016. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/acompanhe-planalto/noticias/2016/05/novo-ministro-elogia-temer-pela-sensibilidade-com-a-cultura-e-fala-em-regionalizar-investimentos>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

CALERO, Marcelo. Integração regional, diversidade que nos aproxima e complementa. Discurso na XL Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul. *MinC website*, 24 jun. 2016. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/integracao-regional-diversidade-que-nos-aproxima-e-complementa/10883>. Acesso em: 3 jan. 2018.

DCMS. *Creative industries mapping document*, 1998. Disponível em: <http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_1998/Creative_Industries_Mapping_Document_1998.htm>. Acesso em: 3 out. 2015.

FERREIRA, Juca. A Economia da Cultura e o Desenvolvimento do Brasil. In: CASTRO, Flávia Lages de; TELLES, Mário F. de Pragmácio (Coord.) *Dimensões econômicas da cultura: experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015, p.1-9.

FIGUEIREDO, João Luiz de. Economia criativa, cidade criativa e desenvolvimento. In: TEIXEIRA, Eduardo Ariel de Souza; CORRÊA, Sílvia Borges (Org.). *Economia criativa*. Coleção Contextos e Pesquisas. Rio de Janeiro: E-papers, 2015, p.27-47.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class – and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nova York: Basic Books, 2002.

FREIRE, Roberto. Economia da cultura e o mundo do futuro. *O Globo*, 20 abr. 2017. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/artigos/noticia/2017/04/economia-da-cultura-e-o-mundo-do-futuro.html>>. Acesso em: 4 jan. 2018.



FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOWKINS, John. *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. Londres: Allen Lane, 2001.

JC ONLINE. Marcelo Calero, ministro da Cultura, diz que vai reformar Lei Rouanet. *JC Online*, 18 jun. 2016. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/sociedade/noticia/2016/06/18/marcelo-calero-ministro-da-cultura-diz-que-vai-reformar-lei-rouanet-240691.php>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

JESUS, Diego Santos Vieira de Jesus; KAMLOT, Daniel. *Economia Criativa e Políticas Públicas*. Curitiba: Prismas, 2016.

_____. Stuck in the middle of nowhere: cultural policy, development and creative industries in Brazil. *Creative Industries Journal*, v.10, n.2, p.139-154, 2017.

LANDRY, Charles. Prefácio. In: REIS, Ana Carla Fonseca; KAGEYAMA, Peter (Org.) *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011, p.7-15.

LEITÃO, Claudia. Economia Criativa e Desenvolvimento. *Revista Será*, 24 jul. 2015. Disponível em: <<http://revistasera.ne10.uol.com.br/economia-criativa-e-desenvolvimento-claudia-leitao/>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

_____. Economia Criativa não tem carreira meteórica. *Idea Fixa*, 2017. Disponível em: <<https://www.ideafixa.com/oldbutgold/economia-criativa-nao-tem-carreira-meteorica>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MEDEIROS, Jotabê. Com saída de mais um ministro, a Cultura embarca em um navio fantasma. *Carta Capital*, 25 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/958/apos-saida-de-mais-um-ministro-a-cultura-embarca-em-um-navio-fantasma>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.) *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007, p.95-113.

MINC. Mica traz oportunidades para economia criativa brasileira. *Ministério da Cultura website*, 28 jul. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/mica-traz-oportunidades-para-economia-criativa-brasileira/10883>. Acesso em: 2 jan. 2018.



MUNIZ, Carolina. Desenvolver a economia criativa será prioridade, diz Ministro da Cultura. *Folha de S. Paulo*, 25 ago. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/08/1912651-desenvolver-a-economia-criativa-sera-prioridade-diz-ministro-da-cultura.shtml>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

NA MIRA. Cultura pode dinamizar a economia brasileira, diz ministro. *Imirante website*, 21 nov. 2017. Disponível em: <<http://imirante.com/namira/brasil/noticias/2017/11/21/cultura-pode-dinamizar-a-economia-brasileira-diz-ministro.shtml>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

REIS, Ana Carla Fonseca. Introdução. In: _____. (Org.) *Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itá Cultural, 2008, p.14-49.

RIBEIRO, Duanne. A Extinção do MinC é Nefasta para o Brasil. *Capitu*, 17 maio 2016. Disponível em: <<https://revistacapitu.com.br/claudia-leit%C3%A3o-a-extin%C3%A7%C3%A3o-do-minc-%C3%A9-nefasta-para-o-brasil-d60a57fb37e0>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

SÁ, Fátima. Sérgio Sá Leitão: ‘Podemos estimular o crowdfunding para atrair pessoas físicas’. *O Globo*, 27 jul. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sergio-sa-leitao-podemos-estimular-crowdfunding-para-atrair-pessoas-fisicas-21636011#ixzz53AbVQMyR>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

SEC. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Francisco Raniere Moreira da. As relações entre cultura e desenvolvimento e a economia criativa: reflexões sobre a realidade brasileira. *NAU Social*, v.3, n.4, p.111-121, maio/out. 2012.

THROSBY, David. *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.



O PAPEL DO ESTADO BRASILEIRO NA IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Ana Cristina Bloquiau¹

RESUMO: O presente trabalho se propõe a discutir a evolução do papel do governo brasileiro no desenvolvimento de políticas culturais em função do contexto político e econômico. O objetivo desse estudo é buscar rearranjos e soluções para manutenção e estímulo das atividades do segmento. Em seguida é apresentado um estudo econométrico com base em indicadores de consumo cultural com o propósito de avaliar a importância da ação governamental na promoção do desenvolvimento do país.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, política cultural, MinC, lei de incentivo, consumo cultural.

1. EVOLUÇÃO E DESAFIOS NA ATUAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO NO CAMPO CULTURAL

O acesso à cultura é um direito assegurado aos cidadãos brasileiros pela Constituição Federal de 1988. O artigo 215º atribui ao governo o dever de proporcionar à sua população o pleno exercício e acesso aos bens culturais, promovendo a valorização e a difusão dos mesmos enquanto que o artigo 6º – que abrange as garantias sociais como educação, saúde, segurança, trabalho e lazer – determina que o Estado tem obrigação de prover estes direitos aos seus cidadãos.

Sabemos que a provisão de cultura está vinculada às condições econômicas em que se encontra o país. Hoje, num contexto de ajuste fiscal, o setor de cultura vem sendo duramente afetado, sobretudo pelo seu estigma junto à sociedade de atividade não-produtiva, embora gere renda e emprego.

A participação do Estado na elaboração e desenvolvimento de políticas culturais não é recente: como outros setores da economia, a atividade cultural demanda investimentos para que ela se viabilize e alcance toda população. Num país de tamanho

¹ Pesquisadora na área de Economia Cultural, com MBA em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão pela FGV-Rio e graduação em Ciências Econômicas pela PUC-Rio. E-mail: acris.bemol@gmail.com



continental, com baixos índices de educação e elevados índices de desigualdade, a democratização do acesso à cultura é um desafio.

Em sua obra *“Les politiques publiques de la culture en France”*, o pesquisador francês Pierre Moulinier² (2013, p.19) é enfático ao afirmar que “longe de serem simples produtos de consumo, a arte e a cultura são indispensáveis para o desenvolvimento da nação e até mesmo o vetor por excelência da identidade nacional”. O acesso à cultura é importante para o avanço da sociedade.

A seguir será apresentado um breve histórico brasileiro das políticas culturais.

1.1 Um breve histórico das políticas culturais no Brasil

Embora alguns autores assumam que as primeiras ações governamentais em favor da cultura no Brasil ocorreram a partir do início séc. XX, dados revelam que D. Pedro II³, enquanto imperador, teve grande importância na promoção das artes e do mecenato ao incentivar artistas e desenvolver instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A acentuação do processo de urbanização do país a partir da década de 1920 e a perspectiva de construção de um novo Brasil na Era Vargas traz consigo a discussão sobre o que deve ser considerado genuinamente brasileiro. Ainda não há a institucionalização da cultura, porém a temática se torna cada vez mais latente embora tímida e restrita à esfera do patrimônio e à catalogação de bens públicos.

Em 1934, Gustavo Capanema assume a gestão do Ministério da Educação e Saúde, cuja atribuição também era voltada para a cultura, embora com foco ainda restrito a políticas de salvaguarda de obras e monumentos considerados de valor excepcional, não abrangendo a diversidade cultural existente no território brasileiro.

No ano seguinte é criado o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo onde Mário de Andrade assume a gestão, com uma abordagem antropológica da cultura e considerada inovadora. Ele desenvolve políticas de difusão e estímulo às atividades artísticas, correlacionando a cultura à educação.

Ainda na década de 1930 surge o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) – cuja sigla se tornaria SPHAN, com a associação do patrimônio histórico –, o Conselho Nacional de Cultura, institutos diversos no âmbito da literatura, teatro e cinema nacional e iniciam-se serviços de radiodifusão com propósitos educativos.

2 Pierre Moulinier é autor e pesquisador francês e ex-responsável pelos estudos e pesquisa do Ministère de la Culture et de la Communication, na França..

3 DOM Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21646/dom-imperador-do-brasil-pedro-ii>>. Acesso em: 04 de Jun. 2017. Verbete da Enciclopédia.



Embora colocado bastante em evidência o advento da censura, o período do governo militar ofereceu estímulos à cultura nacional. Uma política desenvolvimentista e de incentivo à indústria de bens de consumo ampliou o número de domicílios com aparelhos de televisão veiculando narrativas que se passavam em território brasileiro e cumpriam um papel educativo. Muitas novelas eram baseadas em clássicos literários e o nacionalismo conservador era acentuado nas propagandas que enalteciam produtos da indústria nacional.

A Embrafilme, por exemplo, foi criada em 1969 com o intuito estimular a indústria cinematográfica brasileira e enaltecer a cultura nacional. Ainda durante as décadas de 1960 e 1970 foram criados os Conselhos Federal e Estaduais de Cultura, além de Secretarias, com o objetivo de se desenvolver uma política nacional de cultura. Em 1975 é criada a Funarte e o Centro Nacional de Referência Cultural.

Logo após o regime militar e com a posse de José Sarney em 1985, é criado o Ministério da Cultura (MinC), num contexto não favorável em função da conjuntura econômica e política em que o país se encontrava.

Sem planejamento para atender a uma pauta de governo, o MinC teve cinco ministros num período de três anos. Celso Furtado foi o mais relevante e o responsável pela promulgação da Lei Sarney em 1986, primeira lei federal de incentivo fiscal voltada para as atividades culturais. Ao estabelecer uma ferramenta de fomento com o objetivo de desenvolver um ambiente propício à viabilização dos mais distintos projetos e à criação artística, Celso Furtado atribuía à comunidade estes benefícios prevendo uma autonomia do produtor cultural, o que de fato não aconteceu devido às condições de mercado.

O ano de 1990 é marcado pela posse de Fernando Collor de Mello. Dentre as principais medidas de austeridade do Plano Collor I podemos citar a redução dos incentivos fiscais, a diminuição do número de ministérios de 23 para 12 o qual ocasionou a extinção do MinC – reduzido a uma secretaria.

Neste contexto de crise no qual a Lei Sarney é extinta (em 1991), a pressão da classe artística faz com que surjam novos mecanismos de fomento nas esferas municipal e estadual. A Lei Mendonça, em São Paulo, é um exemplo. Sergio Paulo Rouanet assume a Secretaria de Cultura e, em 1991, é promulgada a Lei Rouanet que viria a se tornar o principal mecanismo de fomento à cultura através da renúncia fiscal e logo em seguida o MinC é retomado (RUBIM, 2007).

De 1994 em diante observa-se uma grande adesão de empresas na execução de projetos culturais, sobretudo pelo benefício da renúncia fiscal atribuído à Lei Rouanet. Além disso o patrocínio se revela como uma mídia espontânea para estas companhias despertando o interesse de outras. É neste período que institui-se a retomada do cinema brasileiro com grandes obras relevantes como “Carlota Joaquina, a princesa do Brasil”, financiadas principalmente pela Petrobras.



Em síntese, a década de 1990 se caracterizou por uma política fiscal e monetária contracionista. A definição de planos governamentais no âmbito da cultura era um assunto secundário, delegando ao mercado a política cultural do país através das leis de incentivo. O grande problema relacionado à ausência do governo nas atribuições culturais é que o uso de recursos públicos com escolhas privadas tende a gerar distorções – assunto que será abordado em breve.

A década seguinte se inicia com resultados com resultados desfavoráveis para a economia brasileira em virtude de crises externas e do apagão do sistema elétrico ocorrido no país. Em 2002 ocorrem as eleições presidenciais onde Luís Inácio Lula da Silva é eleito. Convidado por Lula, Gilberto Gil assume o MinC em 2003 estabelecendo uma política cultural alinhada com os princípios internacionais de diversidade, defendida num importante encontro em Paris promovido pela UNESCO. Na sua gestão a cultura deixa de ser somente atrelada às belas artes e passa a ser compreendida como um instrumento de cidadania e vetor de desenvolvimento.

Sua atuação é marcada pela completa reestruturação do ministério, pelas ações de alcance regionais – promovendo melhor distribuição de recursos e desconcentrando a produção artística, visando democratizar o acesso à cultura – e pela finalização do processo para execução do Plano Nacional de Cultura. Conselhos e representações são criados e o Estado assume um papel de mediador junto à sociedade, atendendo às suas demandas e intervindo quando necessário. De certa forma a gestão da cultura passa a ser compartilhada (RUBIM, 2007).

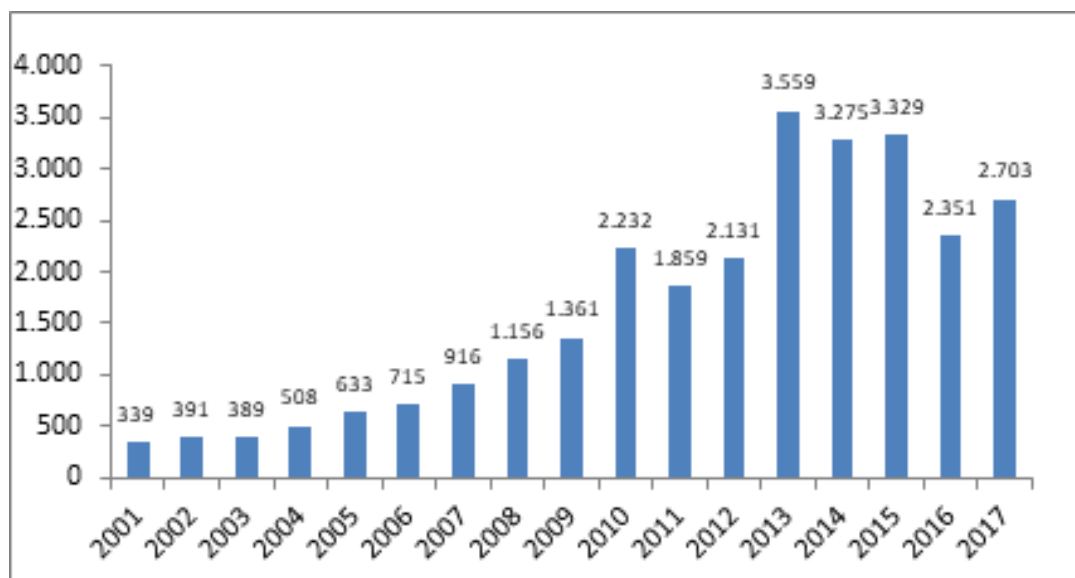
Muitos dos programas implementados foram bem-sucedidos principalmente pela conjunção de dois fatores: à participação no ministério de pessoas capacitadas e experientes na área de cultura e; uma conjuntura econômica favorável, sobretudo no segundo mandato do governo Lula.

O cenário de crescimento a partir de 2003 permitiu o aumento das dotações do MinC, conforme consta na Lei Orçamentária Anual (LOA)⁴ disponibilizada pela União para cada ano de exercício. O gráfico abaixo explicita essa evolução, a partir das informações obtidas no Siga Brasil⁵ (Portal do Orçamento do Senado Federal).

4 Acessível através do portal do Senado Federal, a LOA indica as receitas e despesas a serem executadas pelo governo em determinado ano

5 <https://www12.senado.leg.br/orcamento/sigabrasil>. Visitado em 22/05/2017.





Fonte: SIGA BRASIL

Segundo os dados, é possível verificar que o orçamento do MinC teve aumento de 16,44% no primeiro mandato de Lula de 2003 a 2006. No segundo mandato os valores voltados para a cultura se tornam ainda mais expressivos com aumento de 24,94%.

Em 2010, Dilma Rousseff sucede a Lula na presidência do país. O orçamento do MinC durante o período em que Dilma está na presidência é instável, mas o ápice das dotações voltadas para a cultura ocorre em seu governo, no ano de 2013 e no valor de R\$ 3,6 bilhões, um aumento de 67% em relação ao ano anterior e isso ocorre durante a gestão de Marta Suplicy. Nos anos de 2013, 2014 e 2015, o orçamento do ministério ultrapassa a casa dos R\$ 3 bilhões.

Os resultados negativos da economia em 2015, com PIB em -3,8% a.a., impactam a dotação do MinC para o ano seguinte, com queda para R\$ 2,351 bilhões.

Michel Temer assume como presidente interino em maio de 2016 e dentre suas medidas de austeridade inclui-se a redução do número de ministérios de 32 para 23, dentre os quais se encontrava o MinC. Tal fato traz à tona um embate social sobre a importância da cultura e revela uma polarização da sociedade brasileira a este respeito. Neste momento torna-se evidente a falta de conhecimento sobre as formas de se fazer cultura no país de modo que artistas e profissionais atuantes do campo são bravamente atacados pelo suposto uso (indevido) das leis de incentivo, sobretudo a Lei Rouanet.

A discussão é bastante inflamada entre aqueles que defendem a permanência do ministério e os que são contra: enquanto que os primeiros compreendem a cultura



como um direito do indivíduo e um instrumento de desenvolvimento social, os últimos apresentam uma visão distorcida sobre a cultura e não a enxergam como prioridade.

Enquanto diversas ocupações ocorrem (movimento “Ocupa MinC”), estas ocorrências acabam por revelar que o campo cultural não é plenamente harmônico, uma vez que os agentes têm diferentes reivindicações: enquanto uns pleiteiam a permanência do ministério, outros pedem a saída do presidente em exercício.

Apesar das evidentes disputas e tensões, o debate em âmbito nacional sobre a cultura evolui, saindo do patamar micro das discussões sobre editais e leis de incentivo para um nível macro, estratégico. A cultura demonstra ter um grande peso de representação simbólica na democracia.

Diante de tanta polêmica, a decisão pela extinção do MinC é revertida e Marcelo Calero assume como ministro. Com menos de seis meses de atuação, Calero pede demissão do cargo em função de conflitos com outros membros do governo e Roberto Freire assume o MinC com propostas de mudanças na Lei Rouanet porém, num contexto de denúncias relacionadas ao governo de Michel Temer, pede demissão. O MinC permaneceu sem representação até a entrada de Sérgio Sá Leitão, ex- diretor da ANCINE que, dentre suas atribuições, estipulou uma nova Instrução Normativa (IN) da Lei Rouanet com o objetivo de torná-la mais flexível e descentralizada, reduzindo a burocracia e mais eficiente junto ao mercado.

1.2 Conjuntura atual

A discussão sobre o papel do Estado na provisão de cultura tem sido recorrente nas diferentes esferas da sociedade brasileira. Frequentemente estas questões envolvem polêmicas sobretudo pelo não entendimento da comunidade sobre os mecanismos de fomento. Diante de um cenário de crise, como entender a alocação de recursos para o segmento de cultura em detrimento de outros setores mais urgentes como saúde, segurança e educação?

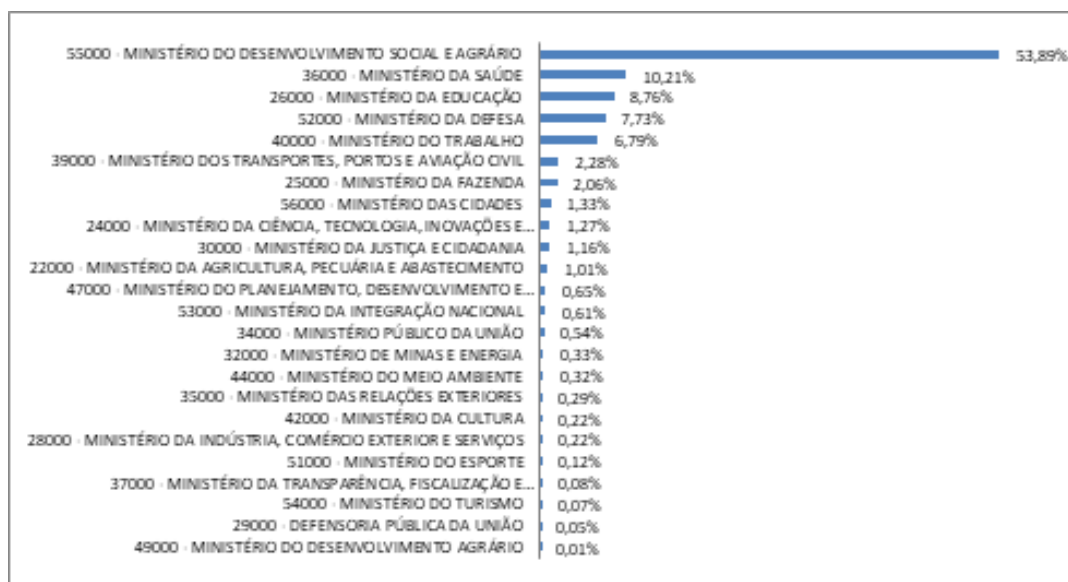
Este questionamento vem ocorrendo de forma constante nos últimos anos e vem endossado por acusações de fraudes e favorecimentos vinculados à Lei Rouanet e a outros instrumentos de incentivo fiscal.

Apesar das muitas desconfianças e embates sociais, o governo brasileiro está longe de ser paternalista no que tange à cultura. Dados obtidos através do sistema Siga Brasil revelam que a dotação atribuída à cultura nas leis orçamentárias anuais nunca ultrapassou o limite de 0,3% do PIB brasileiro e, neste caso, só em 2015.

Nos últimos três anos, o MinC ocupou, em ordem cronológica, as 19º, 21º e 18º posições no ranking de dotações orçamentárias. Estes indicadores estão disponíveis no anexo.



Gráfico 4: Ranking dos ministérios segundo as distribuições orçamentárias em 2017



Fonte: SIGA BRASIL

Nota-se que o orçamento do Ministério da Saúde é 46 vezes maior do que o do MinC e que o do Ministério da Educação quase 40 vezes superior.

Em termos simbólicos, a extinção do MinC como a que ocorreu em maio de 2016 implica num custo de oportunidade infinitamente maior do que a dotação orçamentária concedida a ele. Mais do que uma questão financeira, a cultura em seu conceito antropológico tem o seu valor e este é incomensurável. Assim como outros setores da economia, ela demanda esforços para a sua viabilização e é capaz de gerar altos retornos, criando empregos e impulsionando todo um segmento atrelado a bens e serviços tanto no mercado interno como pelo desenvolvimento do turismo.⁶

1.3 Limitações e desafios das políticas culturais no Brasil

Temos atravessado nos últimos anos uma grave crise econômica em ambas as esferas do governo de modo que o orçamento do MinC de 2016 sofreu uma redução de 29,4% por conta do resultado negativo do PIB de 2015 (que ficou em -3,8%).

⁶ <http://www.brasil.gov.br/turismo/2015/06/atividades-culturais-sao-atrativos-turisticos-para-viajantes-de-todo-o-pais> . Visitado em 22/05/2017.



Um problema recorrente no Brasil é a falta de articulação entre os poderes o que causa ineficiência na provisão de ações e não otimização dos gastos públicos. No caso da cultura os desafios são muitos, sobretudo pela falta de indicadores e pela descontinuidade das políticas criadas por governos anteriores mesmo quando bem-sucedidas – uma prática histórica.

Os altos custos de manutenção dos equipamentos culturais consomem praticamente toda a dotação orçamentária atribuída à cada órgão responsável, o que implica em menos verba disponível para a realização de atividades e para eventual investimento na área de pesquisa científica no âmbito da cultura.

É importante mencionar que o apoio governamental à cultura não ocorre somente no aspecto financeiro mas neste momento específico será abordado no âmbito da geração de recursos. O fomento pode ser direto, através do Fundo Nacional de Cultura (FNC) ou de editais; ou indireto, via renúncia fiscal. Ambos ocorrem nas três esferas do governo. O FNC foi criado com o objetivo de garantir a equidade na distribuição dos recursos. Entretanto o fundo não cumpre seu papel devido à absoluta escassez de recursos, tendo como dotação em 2016 o equivalente a 0,0097% de todo o orçamento anual direcionado para os ministérios.

Dessa forma o instrumento de renúncia fiscal acabou se tornando a principal opção de financiamento de projetos, o que de certo modo contribuiu para uma acomodação no que tange à busca de outros mecanismos de fomento para atividades culturais e também para que os interesses privados se sobrepusessem ao público: empresas buscam maximizar lucro e a partir do momento em que há um dispositivo que lhes conceda benefícios fiscais elas o utilizarão de modo a trazer retorno para a marca delas. A consequência disso é que serão contemplados com patrocínio os projetos com maior potencial de visibilidade – ou seja, aqueles já legitimados pelo mercado e que não precisam de verba pública para sua realização – e frequentemente situados nas regiões Sul e Sudeste.

O modelo não está saturado – pelo contrário há oportunidades a serem ampliadas – mas sofre grande desgaste principalmente pelas acusações de fraude⁷ e favorecimentos, o que gera desconfiança e até mesmo antipatia da opinião pública. E, tratando-se do universo da cultura, a repercussão é sempre maior.

É possível observar também que empresas que se predispõem a patrocinar através da Lei Rouanet preferem apoiar projetos cuja renúncia fiscal é de 100% (artigo 18) em detrimento daqueles para os quais se oferece somente uma renúncia fiscal parcial (artigo 26), o que implicaria em gasto adicional para as mesmas. Em outras palavras, o senso

7 <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2016/12/23/sob-denuncias-de-irregularidades-e-operacao-da-policia-federal-lei-rouanet-completa-25-anos-2> .Acesso em 22/05/2017.



de responsabilidade social ainda não foi assimilado pelas empresas brasileiras, mesmo quando apresentam elevados resultados financeiros.

O cenário de crise econômica e política suscita incerteza no mercado de modo que muitas atividades de alto valor simbólico têm sido descontinuadas e é igualmente notável compromissos de patrocínio firmados cada vez mais no curto prazo, o que prejudica o planejamento do produtor e afeta toda a cadeia produtiva.

2. INVESTIGAÇÃO DE PERFIL DE CONSUMO CULTURAL NA DEFINIÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Considerando a amplitude geográfica do Brasil e toda a diversidade de suas manifestações culturais, para o presente estudo foi criado um modelo de regressão baseado no consumo cultural dos moradores da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de auxiliar na proposição de políticas culturais.

Para isso foram utilizados dados da pesquisa “Perfil Cultural dos Cariocas”, desenvolvida pela consultoria JLeiva e aplicada pelo Instituto de Pesquisas no ano de 2015, a partir de metodologia quantitativa. O questionário foi aplicado numa amostra de 1537 participantes entre homens e mulheres residentes da cidade e acima de 12 anos e a análise estatística dos dados desta pesquisa se dá a um nível de confiança de 95%.

O modelo desenvolvido para este trabalho é apresentado a seguir:

$$\log \text{consumo_bem_cultural}_i = \beta_0 + \beta_1 \text{escolaridade} + \delta_1 \text{tipo_de_instituição_de_ensino} + \beta_2 \beta_2 \text{grau_de_interesse} + \delta_2 \text{bairro} + \delta_2 \text{tipo_de_atividade} + \beta_3 \text{renda} + \varepsilon$$

A variável dependente a ser investigada é *consumo_bem_cultural_i*, onde *i* corresponde às atividades cinema, museus, exposições de arte, teatro, dança, concertos e shows. O critério para seleção das atividades se baseou no fato delas serem pagas e contínuas na cidade onde a pesquisa foi realizada – tendo sido eliminadas aquelas que ocorrem pontualmente, como por exemplo eventos relacionados ao Carnaval.

As variáveis independentes⁸ selecionadas para o ajuste do modelo foram: *escolaridade*, *tipo de instituição de ensino* (tipo de instituição de ensino que o entrevistado frequentou por mais tempo, sendo pública ou privada), *grau de interesse*: o quanto o indivíduo se interessa por determinada atividade cultural numa escala de 0 a 10), *bairro* (onde o entrevistado reside, sendo que esta variável foi separada por áreas

8 As variáveis *tipo de instituição de ensino*, *bairro* e *tipo de atividade* são *dummies*, sendo a forma binária atribuída seguinte forma: pública=0; particular=1 para instituição de ensino; baixa concentração de equipamento cultural=0; alta concentração de equipamento cultural =1 e; paga=0; gratuita=1 para o perfil da atividade cultural escolhida.



conforme a concentração de equipamentos culturais, *tipo_de_atividade* (indica se as atividades culturais frequentadas pelo entrevistado são em sua maior parte pagas ou gratuitas) e *renda* (corresponde à renda familiar do entrevistado, separada em estratos socioeconômicos conforme o Critério de Classificação Econômica Brasil – Critério-Brasil).

Sobre as regressões econométricas

O programa utilizado para o desenvolvimento deste trabalho foi o SPSS, sendo aplicado o modelo de Regressão Logística Binária com o intuito de se estimar a probabilidade de consumo de determinado bem cultural.

Com exceção da *dança*, as regressões para as outras atividades culturais foram estatisticamente significantes, o que nos ajuda a compreender um pouco mais a respeito do consumo destas atividades por parte do carioca. Além disso, foi possível verificar a presença de algumas variáveis explicativas que não aderiram aos modelos propostos, como por exemplo *tipo_de_ensino* e *bairro*. Dentre as possíveis justificativas pode ser o fato de que talvez estas variáveis não afetem a preferência do consumidor, ou ainda pode ter ocorrido alguma falha de pesquisa, o que pode ser averiguado a partir do recolhimento de uma nova amostra. De qualquer forma elas foram mantidas no modelo, uma vez que fazem parte da literatura que busca compreender o comportamento do consumidor.

Existem muitos outros fatores que afetam o consumo de um bem cultural e infelizmente nem todos podem ser mensurados ou estão presentes na pesquisa utilizada neste trabalho. Variáveis como *tempo_disponível_do_indivíduo*, *condição_meteorológica* ou ainda *segurança_da_cidade* impactam na probabilidade de frequência a determinadas atividades, mas são difíceis de se avaliar numa pesquisa e conseqüentemente acabam contribuindo para que o poder explicativo da regressão não seja tão preciso quanto gostaríamos.

As tabelas abaixo indicam os resultados obtidos.

Tabela 1: R² e nível de significância dos modelos ajustados

Atividade	R ²	Nível de significância do modelo	Quantidade de variáveis que aderiram ao modelo
Cinema	0,367	0,000	3
Museus	0,377	0,000	3
Exposições	0,413	0,000	4
Teatro	0,392	0,000	4
Dança	0,417	0,269	-
Concertos	0,396	0,000	5
Shows	0,392	0,000	3



Tabela 2: Resultados estimados por atividade cultural

Consumo do bem cultural i	Parâmetros β e níveis de significância	Escolaridade	Tipo de instituição de ensino	Grau de interesse	Bairro	Tipo de atividade	Renda
Cinema	β	0,368	-0,011	0,271	0,395	-0,699	0,384
	Sig	0,090	0,017	0,000	0,176	0,054	0,007
Museu	β	0,313	-0,002	0,242	0,070	-0,123	0,438
	Sig	0,000	0,620	0,000	0,663	0,442	0,000
Exposições	β	0,372	-0,005	0,245	0,369	-0,047	0,320
	Sig	0,000	0,117	0,000	0,013	0,737	0,000
Teatro	β	0,316	0,003	0,219	0,166	-0,325	0,370
	Sig	0,000	0,384	0,000	0,277	0,029	0,000
Dança	β	0,343	-0,003	0,281	0,574	0,302	0,219
	Sig	0,000	0,370	0,000	0,000	0,028	0,000
Concertos	β	0,365	-0,004	0,286	0,435	0,408	0,212
	Sig	0,000	0,203	0,000	0,003	0,006	0,000
Shows	β	0,322	-0,002	0,294	0,275	-0,141	0,278
	Sig	0,000	0,703	0,000	0,139	0,475	0,001

É importante mencionar que os resultados econométricos obtidos neste trabalho buscam maximizar a probabilidade da ocorrência do evento – no caso a frequência a determinado bem cultural – mas isso não significa total precisão na estimativa. A análise de cada variável explicativa é sob efeito *ceteris paribus*, isto é, na condição de que todas as outras variáveis do modelo sejam mantidas fixas.

Conclusões sobre os estudos

Algumas observações devem ser feitas em relação aos dados apresentados:

- A variável *grau_de_interesse* revelou-se um bom indicador para o desenvolvimento de campanhas a fim de se alavancar o consumo de um bem cultural específico;
- A variável *escolaridade* apresentou coeficiente positivo em todos os casos, o que indica que o investimento em capital humano contribui para uma maior assimilação cultural;
- Os dados também revelaram que moradores de regiões mais carentes da cidade têm menor propensão de consumo de bens culturais considerados mais eruditos, como exposições e concertos de música clássica;
- Da mesma forma, o estudo revelou que o aumento da renda familiar contribui para uma maior fruição das atividades culturais.



Em suma, o resultado das regressões nos permite concluir que a frequência à determinada atividade cultural é função não apenas da preferência do consumidor, mas também do seu grau de escolaridade e da sua renda familiar, variável bastante afetada por mudanças na conjuntura econômica do país. Em cenários recessivos é observável o aumento no consumo dos bens considerados essenciais (como por exemplo, suprimentos) em detrimento das atividades de lazer, sobretudo àquelas que são pagas. Da mesma forma nota-se maior entrada de jovens na força de trabalho para suprimir a queda na renda familiar, o que implica no menor nível da escolaridade destes.

Pelo menos no que se refere à cultura, a ação pública exerce mais efeitos na população economicamente mais desfavorecida considerando que indivíduos com níveis mais elevados de renda e de escolaridade frequentemente têm suas preferências definidas pelas facilidades de acesso. Dessa forma, o estudo nos permite concluir que o Estado tem papel preponderante no investimento em educação e no desenvolvimento de políticas de estímulo econômico visando crescimento e melhor distribuição de renda, contribuindo para o maior acesso da população aos bens e serviços da economia e ampliando o nível de bem-estar social.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos a partir deste estudo que o desempenho do setor cultural depende da evolução da economia no país. É observável que em períodos de maior crescimento econômico há aumento tanto na produtividade do setor como na fruição das atividades atribuídas a ele. Entretanto, em cenários recessivos nota-se a significativa queda no consumo e no desenvolvimento de empreendimentos culturais, sobretudo considerando a alta dependência de fomento – direto e indireto – para a viabilização destes.

Os desafios inerentes ao campo da cultura são muitos de modo que a atuação do governo é fundamental na tomada de medidas que possibilitarão a elevação tanto do consumo quanto da produção cultural, gerando renda e emprego. As constantes mudanças que fragilizam todo um ramo produtivo evidenciam a imprescindibilidade no desenvolvimento de uma política cultural de longo prazo com esferas governamentais articuladas e sem rupturas dos processos. É preciso pensar a cultura como um ativo do país e encadear diferentes entes da sociedade neste propósito.

Atitudes empreendedoras devem ser encorajadas para que profissionais atuantes na área cultural não sejam tão dependentes de editais e de recursos provenientes de leis de incentivo. Da mesma forma, o senso de responsabilidade dos detentores de grandes recursos – sejam pessoas físicas ou jurídicas – pode ser aguçado através de campanhas



sobre a importância da cultura e do patrimônio nacional, estimulando as ações filantrópicas pelos agentes da sociedade.

Há muito a ser feito para o avanço das políticas públicas de cultura no Brasil, porém o sucesso delas depende de investimentos que vão além do financeiro. É preciso ativar na sociedade a importância da cultura e os benefícios que ela gera para a comunidade como um todo. Mais do que isso, é preciso entender a cultura não apenas como um setor que depende da economia, mas que, como todos os outros, contribui para o seu crescimento, sendo ela um vetor para o desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLUCCI, Renata R.; JORDÃO, Gisele. *Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2103 - 2014*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014.

ARVATE, Paulo; BIDERMAN, Ciro (Orgs.). *Economia do Setor Público no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2004

BLANCHARD, Oliver. *Macroeconomia*. 4ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

DOM Pedro II. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21646/dom-imperador-do-brasil-pedro-ii>>. Acesso em: 04 de Jun. 2017.

DORNBUSCH, Rudiger; FISHER, Stanley. *Macroeconomia*. 5ª ed. São Paulo: Pearson Makron Books, 1991.

FGV PROJETOS. *A Cultura na Economia Brasileira | The culture sector in brazilian economy*. Vol. Nº 23, FGV. Rio de Janeiro, 2015.

MOULINIER, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. 6e édition. França: Que sais-je?, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canela. Políticas culturais no governo Lula/Gil: Desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canela; BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 51-74.

VARIAN, Hal R.. *Microeconomia: Conceitos básicos*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Excelvier, 2006.



WOOLDRIDGE, Jeffrey, M. *Introdução à Econometria: uma abordagem moderna*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2006.

PÁGINAS CONSULTADAS NA INTERNET

Senado Federal/Siga Brasil – Portal do Orçamento (<https://www12.senado.leg.br/orcamento/sigabrasil>)

Banco Central do Brasil (<http://www.bcb.gov.br/>)

IBGE (<http://www.ibge.gov.br/home/>)

IPEA DATA (<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>)

MinC (<http://www.cultura.gov.br>)

Salic Net (<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>)





Mesa XX

Museus

MUSEU DA “GENTE SERGIPANA”: A PRÁTICA DE UMA POLÍTICA CULTURAL.

*Jean Costa Souza*¹

RESUMO: O presente ensaio trata-se de um fragmento de um estudo, ainda em formulação, que busca compreender a política de estado e o seu papel referente as políticas culturais, e como estas foram sendo devolvidas a partir da década de 30 no Brasil com as leis de preservação do patrimônio. O ensaio são algumas reflexões iniciais, que busca um melhor entendimento das interferências e construções das políticas culturais nacionais e local, e os interesses destas no âmbito cultural sergipano. Para isso, a concepção do Museu da Gente Sergipana Gov. Marcelo Déda localizado capital Aracaju –Sergipe é concebida como objeto de análise.

PALAVRAS CHAVES: Políticas culturais, Cultura Popular, Museu, Patrimônio.

INTRODUÇÃO

A partir da década de 30 do século XX, o Brasil viveu algumas iniciativas políticas que demandaram para além de outras realizações, a implantação de uma ação de preservação de bens culturais que viriam se tornar o Patrimônio cultural Brasileiro. Segundo Antônio Albino Canelas Rubim (2007) essas iniciativas ocorrem quando “as classes médias e o proletariado aparecem na cena política. A emergente burguesia disputa espaços políticos com as oligarquias (RUBIM, 2007, p.14)” fato, importante quando identifica-se que a institucionalização do Patrimônio Cultural no Brasil se efetiva a partir de 1936, em pleno Estado Novo, quando surge a pedido do então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema² ao escritor modernista Mario de Andrade, a elaboração de um anteprojeto visando a criação de um órgão voltado para a proteção e preservação dos monumentos e obras de arte nacionais.

1 Mestrando em Culturas Populares pelo Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Cultura Popular (PPGCULT), Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe/UFS. E-mail: jheansouza97@gmail.com.

2 “Gestão marcada com a colaboração de arquitetos, artistas e intelectuais de renome, além da reforma do ensino secundário, da estruturação da universidade do Brasil, da implantação do ensino industrial, dos programas nacionais de saúde pública, e da criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional” (DIAS, 2005, p. 64).



Sendo considerado um dos principais escritores modernistas de um período onde a busca por uma essência cultural, era exposta por vários feitos no Brasil como ideário de nação, segundo Rubim, a contribuição de Mario de Andrade nesse processo de formulação de pensamento, de uma política cultural no âmbito do patrimônio brasileiro é significativo. Sem querer enumerar os seus fazeres em 5 ações totalizante, o autor pontua sob construções diversas o modo de olhar do escritor, no tocante as formas de (re) apresentação das identidades culturais brasileiras.

(...) sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. Pensar a cultura como algo “vital como o pão “; 3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também algo como imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade, 5. Patrocinar duas missões etnográficas as regiões amazônicas e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc. (RUBINO, 2007, p.15).

Destarte, é possível perceber que há um sentido de democratização da cultura nacional, pensar a nacionalidades de forma plural quanto as suas representações, as formas dinâmicas de reconhecimento com referências culturais múltiplas. Para Mario de Andrade não havia distinção de uma arte culta e /ou arte popular, segundo ele era preciso olhar na sua dinamicidade, nos seus processos de reelaboração e apropriações no contexto social.

Com a atuação do Rodrigo Melo Franco de Andrade como dirigente no Serviço de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), é formado uma construção e conscientização dos bens culturais brasileiros. Embasado sob uma perspectiva visionária de Mario de Andrade acerca da noção de patrimônio, o órgão se estabelece sobre o decreto Lei nº 25 de 1937 constituindo a seguinte identificação do que se entende por patrimônio.

Consiste Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou **etnográfico**, bibliográfico ou artístico. Equiparam-se ainda a esses bens os monumentos naturais, assim como os sítios e



paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana (ANDRADE, 1987, p. 51).

Reconhecida por diversos autores como “fase heroica”, a gestão de Rodrigo M. F. de Andrade no SPHAN (1937-1967) é caracterizada por um discurso nacionalista, onde as noções de arte e história estavam inteiramente ligadas à identificação e preservação dos bens culturais do país. Por meio do processo de tombamento houve uma maior preocupação em assegurar a vigilância dos bens culturais que responde a uma herança colonizadora. Para Antônio Rubim (2007) dada a não “interação com as comunidades e públicos interessados nos sítios patrimoniais preservados e mesmo o imobilismo, advindo dessa estabilidade, impediram o SPHAN de acompanhar os desenvolvimentos contemporâneos na área do patrimônio” (RUBIM, 2007, p. 17-18). Ou seja, o patrimônio cultural tombado até então obedecia uma seleção de monumentos arquitetônicos que faziam menção a uma cultura luso-brasileira marcado por representatividade da elite política e econômica do país, fato que desencadeou em severas críticas quando a sua atuação na seleção de representatividade cultural.

Com o afastamento de Rodrigo M. F. de Andrade da direção do SPHAN no final da década de 60, a instituição vivenciou um novo processo de atuação, com novas percepções administrativas. A gestão de Aluísio Magalhães³ na direção da instituição na década de 70, amplia a noção de bem cultural contemplando a preservação de bens culturais do Brasil desde os monumentos arquitetônicos como também as manifestações populares, artes, etc., proposta está, assinalada por Mario de Andrade já na década de 30.

Para Aluísio Magalhães apenas a preservação do patrimônio arquitetônico como elemento de uma identidade nacional não era satisfatório, visto que o saber/fazer também referenciava os valores culturais brasileiro. Sua atuação no SPHAN, bem como no centro Nacional de Referência cultural - CNRC⁴, contribuiu para o alargamento da noção de patrimônio cultural, marcando a ideia de patrimônio intangível.

Para Fonseca (2009), entre os programas firmados pelo CNRC um dos mais relevantes que venha a caracterizar o pensamento dado ao trabalho de Aluísio Magalhães é o projeto de mapeamento do artesanato brasileiro. Os resultados obtidos quanto a

3 Aloísio Barbosa Magalhães nasceu em Recife/PE em 1927. Foi pintor, designer, gravador, cenógrafo e figurinista. Em 1979 é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e no ano seguinte presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro (MAGALHÃES, 1997).

4 Órgão criado em 1975 com o objetivo de mapear e documentar a diversidade cultural do país.



diversidade dessa experiência ofereceu ao grupo uma apresentação dos fazeres populares que refletiria numa nova reformulação sob o tratamento do saber popular.

A abordagem do CNRC se propunha como crítica à visão romântica, que predominava entre os folcloristas, ou aos objetivos pragmáticos e assistencialistas dos programas de incentivo ao artesanato. [...] Qualquer intervenção deveria ser precedida, portanto, do conhecimento da especificidade daquele saber-fazer, em sua trajetória e em sua inserção no contexto atual. Consequentemente, as formas de ação deveriam ser necessariamente diferenciadas, adequadas a cada caso e momento, e envolvendo a participação da comunidade que produz e consome aqueles bens, o que descartava, por princípio, o recurso a receitas para lidar com a questão do artesanato. A noção de autenticidade, tão frequente nas discursões sobre artesanato, passou a ser questionada, pois considerava-se que decorria de uma visão dogmática e extrema ao processo. A rigor, nessa perspectiva a própria noção de *artesanato*, e a distinção entre *artesanato* e *tecnologia patrimonial*, ou entre artesanato e pequena indústria ficava, assim relativizada e, do ponto de vista de uma compreensão do processo cultural, não era o aspecto mais importante. O objetivo nesse caso, passava a ser o de conhecer, referenciar e compreender essas manifestações, visando a preservar sua memória e a fornecer elementos para o apoio a seu desenvolvimento (FONSECA, 2009, p.147-148).

Dito isto percebe-se que a atuação do CNRC era pensando as manifestações culturais como ações que deveriam ser compreendidas em sua trajetória, onde as relações e as intermediações culturais e seus produtores são resultados de múltiplas referências que a circulam. Desse modo, o CNRC pretendia marcar sua contestação quanto as apreciações tradicionais mediadas pelos estudos do folclore.

Em seu estudo, *E TRIUNFO?* (1997) Magalhães, traça um painel no campo cultural no que tange as funcionalidades das instituições de caráter preservacionista, relatando reflexões acerca dos conflitos no campo do patrimônio, como por exemplo, a condição dinâmica da cultura.

Uma cultura é avaliada no tempo e se insere no processo histórico não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas sobretudo por sua continuidade. Essa continuidade comporta modificações e alterações num processo aberto e flexível, de constante realimentação, o que garante a uma cultura sua sobrevivência. Para o seu desenvolvimento harmonioso, pressupõe a consciência de um largo segmento do passado histórico (MAGALHÃES, 1997, p. 51).



Vale ressaltar que frente a essa mudança de gestão, a sociedade na década de 70 vivem em plena ditadura militar, onde a repressão e a demanda por um alargamento representativo no setor da cultura é significativa especialmente no tocante ao (re) conhecimento de bens culturais que até então não tinha seu aceite na atuação política.

Para Cecilia Londres Fonseca (2009), estruturar uma política capaz de abranger uma diversidade maior de bens representativos da nação, e modernizar o sistema administrativo do patrimônio se fazia necessário uma vez que, a constituição de um patrimônio colonizador torna-se problemática.

(...) em termos conceituais, a ênfase dada aos monumentos da cultura do colonizador tornava problemática, nos anos 70, uma identificação social mais abrangente com o patrimônio. Para setores modernos e nacionalistas do governo, era necessário não só modernizar a administração dos bens tombados, como também atualizar a própria composição do patrimônio, considerada limitada a uma vertente formadora da nacionalidade, a luso-brasileira, determinados períodos históricos, elitista na seleção e no trato dos bens culturais (FONSECA, 2009, p. 143).

Dessa forma, também faz-se necessário destacar a existência de pesquisas etnográficas com coleta de material antropológico e isso impulsiona a atuação dos folcloristas, bem como a formação de coleções particulares e posteriormente em museus. No âmbito dos conflitos e da dinamização da cultura registramos a atuação das Campanhas de Defesa do Folclore Brasileiro⁵. Durante essa campanha inúmeras instituições especializadas em folclore, como museus e órgãos do Governo Estadual e Federal, se fizeram presentes como espaço político legitimador. Essas práticas dos folcloristas fez com que surgissem várias instituições de cunho preservacionista, espalhadas pelo Brasil, com a temática na cultura popular ou folclore. Isso ganha centralidade quando observamos a atuação do Museu da Gente Sergipana criado sediado na capital Aracaju, como espaço de celebração e preservação da cultura local. O museu se faz como lugar de construção de alteridades, da cultura popular tendo sua geografia representada a partir de classificações.

5 A campanha de defesa do folclore brasileiro (CDFB), criada em 1958 e vinculada ao ministério da Educação e Cultura (MEC), foi transformada em Instituto Nacional do Folclore (INF) em 1967, incorporando a Fundação Nacional de Arte - FUNARTE. Renato Almeida foi o seu idealizador e dinamizador. Fonte: VILHENA 1997.



A CASA E A RUA: O MUSEU COMO ESPAÇO POLÍTICO DO PÚBLICO E DO PRIVADO.

Instituições que promovem a cultura popular, sendo este um conceito criado e que sofre transformações ao longo do tempo ou muitas das vezes tratado como sinônimo de folclore, sob o olhar de alteridade, se faz da representação de uma determinada cultura. O sentimento de perda, de transformações daquilo que seria uma cultura genuína, as raízes de um país puro, perante uma sociedade complexa, esses estudiosos coletores de matérias, de discursos objetivado em suporte de representação, formam aquilo que o DaMatta (2007) denominou de ritual e/ou objeto simbólico, quando o objeto ele é deslocado de um lugar para outro.

Ao problematizar o carnaval, trazendo a categoria sociológica *a Casa e a Rua*, Roberto DaMatta (2007) problematizou os processos, os trânsitos Inter, que espaços acabam sendo imbricados. A partir de uma teoria de reflexo invertido, onde as dramatizações de um fazer social diante de uma estrutura social, “cria não os seus vários planos, mas seu próprio plano” é visto que o mesmo cria e recria seu espaço social, constituindo suas próprias regras perante o jogo.

Os Museus enquanto espaços de vigilância e de fabricação de narrativas comemorativas, constroem determinados discursos em detrimento de outros a partir dos seus fazeres museológicos. Suas coleções frutos de doações de particulares ou de sistemas de aquisição mediado por uma política normativa da área ou da própria instituição, configura através da musealização desses artefatos, um processo de transmutação que para DaMatta (2007) se constituiria num processo simbólico, onde um determinado objeto é deslocado de um determinado local, classificado, ordenado, preenchido de valores e ideologias como suporte de representação de uma determinada cultura.

Dessa forma, se a casa é o espaço do privado e a rua é o espaço do público, seria interessante pensar que o museu ao trazer artefatos da cultura popular, entendida ainda enquanto categoria erudita de representação de um “povo”, talvez esteja criando inúmeras narrativas, possibilidades de percepção como se dá os processos de trânsitos de um elemento cultural exterior dentro de um espaço regido por regras e interesses relacionais de representação.

Com isso, se no processo de musealização, um objeto passa por um deslocamento natural de origem, nesse caso quando se remete a cultura popular, e depois é preenchido de significados frente uma política de aquisição, pra por seguinte serem expostos ao público, é possível que o estudo da materialidade desse objeto, dos seus trânsitos relacionais com diversos agentes sociais, constitua num reflexo invertido, onde talvez configure não só um modo de representação vigente pelo discurso expográfico, mas apresentando regras outras, com valores e interesses ideológicos outros.



Pensar a musealização dos bens materiais e imateriais é constituir uma nova linguagem para o objeto, ressignificá-lo dentro de um universo museal sendo este pensado e classificado a cada etapa do processo museológico no trato da coleção. Sendo assim o objeto que antes pertencia ao espaço comum de uso torna-se substrato representativo de um repertório ou de uma narrativa museal.

MUSEU DA GENTE SERGIPANA GOV. MARCELO DEDA: UM BREVE HISTÓRICO.

O Museu da Gente Sergipana Gov. Marcelo Deda – MDGS é uma instituição sem fins lucrativos criado em parceria com Governo do Estado de Sergipe e o Banco do Estado- BANESE, (Instituto Banese). Criado com o propósito de celebrar e promover a cultura “sergipana” o Museu está localizado na Avenida Ivo do Padro nº 398 na capital Aracaju- centro.

Datado do início do século XX, sob arquitetura estilo eclético influenciado pelo barroco e o clássico, o prédio foi fundado pelo presidente de província de Sergipe D’el Rey Mauricio Gracco Cardoso com o propósito de conceder o Colégio Atheneu Pedro II, espaço que viria a se tornar um polo de acréscimo no campo educacional na antiga província no início do século até 1969.

Tombado como Patrimônio Histórico Artístico de Sergipe pelo Decreto lei nº 6820 no ano de 1985, por entender o “testemunho material da operosidade dignificante de uma época merecedora, por isso, de imperecível rememoração”. Em 2009, depois de um longo período de abandono o prédio passa por um processo de restauração e readequação para abrigar a nova unidade museológica. Assim, no final da tarde do dia 27 de novembro de 2011 a comunidade aracajuana celebra “o resgate de um símbolo arquitetônico marcante no imaginário efetivo de várias gerações” e recebe o museu com seus projetos expográficos com “diversos recursos interativos e de multimídia” para registrar e celebrar a cultura “sergipana”.

O prédio conta com dois pavimentos um térreo e o andar superior. No térreo encontra-se o auditório, duas salas para exposições temporárias, a “Lojinha da gente”, o átrio (pátio), o anexo ao fundo sediando o admirativo e o “Café da Gente”. No andar superior estão as sete salas de exposições de longa duração onde o “acervo” está dividido nas seguintes temáticas: a culinária, a feira, a fauna e flora, as manifestações culturais, brincadeiras, história, os falares, os provérbios, escultura. Símbolos culturais locais que fabricados estão sendo representados a partir de dados informacionais em plataformas digitais, como também em objetos bi e tridimensionais.

Vale ressaltar que o MDGS se integra ao painel de museus “inovadores” do século XXI se tornando o primeiro Museu multimídia do Norte Nordeste. Imerso nessas novas concepções de museus tecnológicos, proposta que vem (re) construindo um novo conceito



de museu no Brasil a partir de 2006, o mesmo se beneficia de recursos de áudio e multimídia e plataformas digitais como elementos cênicos curatoriais e informacionais.

Sob o olhar do curador Marcelo Dantas o museu promove em sua expografia “o encontro entre a tradição e as novas linguagens” conjecturando que o museu, “não veio de uma coleção de objetos, mas de uma cultura aberta e pulsante”. Desta feita é intencionado a interação entre o “acervo e o público” como forma de estabelecer conexões, trocas, fluxos, diálogos que deixam entreaberto uma fabricação constante na narrativa do que venha a ser a cultura popular da região, a “sergipanidade”.

Assim sendo, é possível perceber durante a visita a constituição de um espaço que busca representar uma “gente sergipana” ao molde dos seus saberes e fazeres. Os recursos naturais da região são exemplos de representação dessa terra, desse povo que através de sua criatividade, de seus trabalhos manuais, de sua apropriação são vistos e revistos ao longo do circuito expográfico.

A SERGIPANIDADE COLOCADA EM “CENA”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

As representações culturais selecionadas pelo Museu da Gente Sergipana Gov. Marcelo Déda, de forma hipotética se faz a partir um discurso regionalista, muito semelhante aos pensamentos dos folclorista e estudiosos da cultura popular no início do século XX. Uma cultura que busca-se apresentar diferente de outros estados. Os recursos e as falas proferidas dentro e fora do museu dão um caráter valorização dos elementos culturais daquela terra, daquele lugar. O “ser” sergipano, para além do trabalho artesanal, das brincadeiras locais, resumem em sua maioria apresentar as manifestações populares, os grupos brincantes da cultural local.

Nossa feira”, Nossos Falares, “Nossos Pratos”, “Nossa Roça”, “Nossos Leitos”, “Nossos Cabras”, “Nossas Festas”, e etc, foi uma forma de classificar e apresentar expograficamente e receber o público, o museu responde com esse espaço de celebração do povo sergipano, com seus costumes, suas celebrações, sua oralidade, suas geografias. Longe de ser um museu de caráter histórico, é valido ressaltar que se trata de um espaço político, onde a batalha das memórias e de grupos populares representados no espaço, legitimam a cultua local. É uma instituição que, contribui para a promoção e fabricação de uma sergipanidade. Assim é notório entender os processos de fabricação, de escolhas por meio de agentes culturais que promovem e celebram uma determinada “cultura sergipana. “



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha;

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920 – 1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Rodrigo e o SPHAN. Rio de Janeiro, 1987.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500 - 1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHAUI, Marilena. Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAGAS, Mário. “A Imaginação Museal: Museu.” Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/IBRAM (2009).

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico”; “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 301 – 374.

DIAS, Carla da Costa. “De Sertanejo à Folclórica a trajetória das Coleções Regionais do Museu Nacional. 1920/ 1950”. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, PPGAV, 2005.

DA MATTA, Roberto. “Carnavais em múltiplos planos” In. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 85 – 151.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2009.

LIMA, Ricardo Gomes, FERREIRA, Cláudia Marcia: O Museu do folclore e artes populares. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. 1999. Nº 28. Pg. 100 -119.



MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo? :A questão dos bens culturais no Brasil / Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

RUBIM, Antônio A. C. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios” in RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA. 2007, p. 11 – 36

VILHENA, Luiz Rodolfo. Projeto e missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 332 p.

VIANA, Hélder do Nascimento. Os Usos do Popular: Coleções, Museus, e Identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. São Paulo. 2002.



MUSEU VIVO DO FANDANGO: CONTRIBUIÇÕES PARA UMA POLÍTICA CULTURAL DE APROXIMAÇÃO ENTRE CULTURA, PATRIMÔNIO E TERRITÓRIO

Alexandre de Oliveira Pimentel¹
Edmundo Marcelo Mendes Pereira²
Joana Ramalho Ortigão Corrêa³

RESUMO: O presente trabalho realiza alguns apontamentos sobre as aproximações entre os preceitos defendidos pela Nova Museologia e perspectivas de gestão no campo das culturas populares, a partir da experiência de organização do Museu Vivo Fandango, com comunidades caiçaras do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná.

PALAVRAS-CHAVES: Fandango, Nova Museologia, Patrimonilização, Políticas Culturais

NOVA MUSEOLOGIA, NOVOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

As bases internacionais para uma revisão da função social dos museus foram lançadas em 1972, no âmbito de uma mesa-redonda realizada em Santiago do Chile pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), com apoio da Unesco, a fim de debater seu papel na América Latina. As proposições decorrentes desse encontro, protagonizadas por representantes de países latino-americanos, apontavam que as concepções de museu até então vigentes eram pautadas por padrões europeus, que não correspondiam aos seus próprios contextos nacionais. O encontro foi norteador do movimento que mais tarde

1 Mestre em Geografia pela Universidade Federal Fluminense. Foi um dos coordenadores do processo de registro do fandango caiçara junto ao IPHAN e pesquisador e coordenador de produção do Museu Vivo do Fandango. Atualmente é professor do Bacharelado de Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ Campus Nilópolis. alexandre.pimentel@ifrj.edu.br

2 Antropólogo, com mestrado (1999) e doutorado (2005) em Antropologia Social (PPGAS/MN/UFRJ). Entre 2006-2014, foi professor adjunto dono DAN-PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e foi pesquisador e responsável pelas gravações do Museu Vivo do Fandango. Atualmente é professor associado I do DA/MN/UFRJ. edmundopereira@gmail.com

3 Joana Corrêa é especialista em gestão cultural, mestre e doutoranda em Antropologia pelo PPGSA da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi coordenadora de projetos do Museu Casa do Pontal e pesquisadora e coordenadora institucional do Museu Vivo do Fandango. Atualmente é professora substituta da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM. joana.correa@uol.com.br



ficaria conhecido como Nova Museologia. Na ocasião foram redigidos os princípios para um *museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural* (Unesco, 1972).

No mesmo ano, durante a 17ª Convenção da Unesco para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural realizada em Paris, países da América Latina também plantaram críticas em relação à restrita abrangência adotada no emprego do conceito de patrimônio. Podemos assim destacar que há, não uma mera coincidência cronológica entre a revisão do conceito de patrimônio e a formulação dos preceitos da Nova Museologia, mas sim uma conjuntura sócio-histórica que começava a ampliar horizontes sobre o entendimento do que seja “cultura” e sobre os processos de construção de identidade e memória.

A Declaração de Quebec, de 1984, estabeleceu os princípios básicos da Nova Museologia, que em linhas gerais propõem a ênfase em um conceito mais amplo de museus, que para além da perspectiva de uma coleção de objetos organizada em uma edificação. Ao mesmo tempo, a ideia de diálogo e integração com comunidades locais passou a ser adotada como premissa fundamental, repensando o entendimento do público em museus e a relação entre ambos.

Como desdobramentos dessa perspectiva museológica são pensados diferentes modelos de museus. Os *ecomuseus*, *museus comunitários*, *museus vivos* e *museus a céu aberto* propõem reconhecer e valorizar patrimônios – culturais, históricos, artísticos e ambientais – dentro de seus próprios territórios, sugerindo um deslocamento não de objetos, mas do próprio conceito de museu. Os objetos, ou mesmo os sujeitos dos museus, movimentam-se em seus contextos locais, “fincando bandeiras” de referenciamento territorial. Nestes museus em especial, a ideia de constituição de um patrimônio passa a ser mais forte do que a de coleção e, ao mesmo tempo, a participação da comunidade é enfatizada na constituição do entendimento de público⁴.

Já em relação ao conceito de patrimônio, como desdobramento dos debates realizados durante a *Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, é assinada em 1989, na 25ª Reunião da Unesco realizada em Paris, a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*.

Há vinte anos, a noção de patrimônio cultural estava satisfatoriamente contida e se resumia aos monumentos arquitetônicos. A partir de então, a história da arte e da arquitetura, a arqueologia, a antropologia e a etnologia não se limitam mais ao estudo dos monumentos em si mesmos,

4 Ressaltamos que os princípios defendidos pela Nova Museologia dialogaram mais amplamente com a revisão das funções museológicas, colaborando com dinamização dos museus de um modo geral, o que significa que os museus que aqui chamamos de tradicionais também foram repensados e reconfigurados.



mas se voltam preferencialmente para os conjuntos culturais complexos e multidimensionais que traduzem no espaço as organizações sociais, os modos de vida, as crenças, os saberes e as representações das diferentes culturas passadas e presentes no mundo inteiro. (...) A Lista do Patrimônio Mundial mostrava, de fato, desproporção cada vez mais acentuada em favor da Europa, da Cristandade, das cidades antigas, dos ‘grandes’ monumentos, das ‘grandes’ civilizações e dos períodos históricos, em detrimento das culturas e das espiritualidades não-européias, e, de modo, geral, dos patrimônios de todas as culturas vivas, especialmente aquelas sociedades ditas ‘tradicionais’. O Comitê do Patrimônio Mundial decidiu, então, desviar-se da visão quase exclusivamente monumentalista, que até então havia prevalecido, em favor de um enfoque mais antropológico e global dos testemunhos materiais das diferentes culturas do mundo. (Levi-Strauss, 2001, p. 24-25).

Propomos, desta forma, um olhar sobre as pontes propositivas que se estabelecem entre o movimento que anseia a revisão do papel dos museus e o alargamento da categoria de patrimônio. No bojo dos debates sobre os novos processos de patrimonialização, as manifestações culturais populares tradicionais, rurais e urbanas ganham uma centralidade, que alimenta diálogos com os campos da gestão cultural e das políticas públicas de cultura, de forma mais atenta ao entendimento da complexidade e da densidade de significados presentes nestas formas expressivas.

O Brasil foi um dos países pioneiros no atendimento à *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Em 1997, durante Congresso realizado pelo IPHAN, em Fortaleza, foi criado um grupo de trabalho cuja produção fundamentou a criação do Programa de Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto de nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Foram instituídos primeiramente em âmbito federal os processos de inventário e registro do de bens de natureza imaterial, classificando-os em cinco eixos que podem ser complementares: *Edificações, Lugares, Formas de Expressão, Celebrações e Ofícios e Modos de Fazer*. Qualquer processo de inventário parte do reconhecimento de um *sítio* ao qual o bem está vinculado, podendo ser desdobrado em distintas *localidades*. Verificamos assim uma opção em organizar o conhecimento sobre estes bens a partir de seus territórios, mesmo que estes sejam fragmentados ou descontínuos. Contudo, este reconhecimento territorializado se refere menos à uma ideia de pertencimento do que de ocorrência. Um bem não é “de” um determinado lugar, mas pode ser identificado “em” um determinado sítio.

Entre as recomendações de 1989, um dos tópicos que versa sobre a salvaguarda aponta o *direito de acesso das diversas comunidades culturais à sua própria cultura tradicional e popular, apoiando também seu trabalho nas esferas da documentação,*



arquivos, pesquisa etc., assim como na prática das tradições. Em outras palavras, espera-se que os detentores e produtores dos bens culturais se apropriem de ferramentas de registro e gestão de suas memórias e práticas. De fato, os processos de inventário e salvaguarda do patrimônio imaterial e o fomento às expressões culturais populares no Brasil vêm, cada vez mais, buscando a participação dos grupos sociais produtores ou portadores dos bens reconhecidos e, mais ainda, incentivando o protagonismo destes grupos⁵.

A Nova Museologia, neste sentido, oferece instrumentos de gestão que podem ser muito interessantes para o campo das culturas populares, pensando na formação de redes articuladas, em uma atuação territorializada, voltada para a salvaguarda de patrimônios vivos, de natureza material e imaterial. Aponta ainda caminhos para construção de parcerias entre representantes de manifestações culturais tradicionais e diferentes mediadores – pesquisadores, gestores, poder público e sociedade civil organizada. Contudo, acreditamos que estas iniciativas devem pressupor, como elemento fundamental, a autonomia das próprias comunidades e grupos na formulação de ações que atendam às suas demandas e na obtenção e administração de recursos, quando assim desejados.

MUSEU VIVO DO FANDANGO

O *Museu Vivo do Fandango* foi desenvolvido sob a forma de uma pesquisa-ação participante realizada junto a fandagueiros dos municípios de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, no estado do Paraná, e Cananéia e Iguape, no estado de São Paulo. A ideia de organização de um museu não como um edifício, mas como um território, articulando ampla rede de personagens, famílias e localidades foi proposta inicialmente em 2002 pela Associação Cultural Caburé. Ao longo de dois anos, foi sendo desenhado um projeto de forma colaborativa com ações que respondessem ao quadro de dificuldades, anseios e potencialidades abordados pelas pessoas e grupos relacionados ao fandango na região de atuação do projeto, articulando práticas vinculadas à Nova Museologia. Longe de insinuar que outros formatos de museu não teriam vitalidade e inserção na sociedade, a expressão “museu vivo” foi pensada em como um contraponto bem-humorado à ideia de que o fandango estaria “morto”, expressão muito empregado pelos fandagueiros mais velhos.

5 Exemplos que ilustram este processo são o Pontão de Cultura do Jongo e a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, decorrentes dos processos de inventário e registro, respectivamente, do Jongo no Sudeste e do Samba de Roda no Recôncavo Baiano junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / IPHAN. Para mais informações ver: <http://www.pontaojongo.uff.br> e <http://www.asseba.com.br>.



Em 2004, o projeto foi apresentado à linha de Patrimônio Imaterial do Programa Petrobras Cultural, na qual foi aprovado, tendo sua execução iniciado em 2005, após certificação pela Lei Federal de Incentivo à Cultura.

A pesquisa envolveu a participação de cerca de 300 fandangueiros da região e teve como principal desdobramento a constituição do que foi batizado de Museu Vivo do Fandango englobando cinco municípios, sob a forma de um circuito de visitação e troca de experiências. O circuito inclui casas de fandangueiros e construtores de instrumentos musicais, centros culturais, espaços de comercializa o de artesanato caiçara, além de locais de disponibiliza o de acervos bibliográficos e audiovisuais.

Durante a fase de elabora o do projeto, de 2002 a 2004, foram consideradas algumas insatisfa oes e demandas por parte dos fandangueiros, especialmente relacionadas a uma abrupta mudança de paisagem cultural e o não reconhecimento de seus direitos de uso em territórios onde nasceram e cresceram, espaços materiais e simbólicos de referência fundamentais para reprodu o social dos grupos locais. A proposta de partir de um museu vivo se pautou, desta forma, pela perspectiva de uma reapropria o material e simbólica de suas áreas de uso por meio do referenciamento de um território cultural, especialmente relacionado   prática do fandango.

Toda esta região, cuja ocupa o data do século XVI,   reconhecida por sua importância histórica, especialmente durante o período colonial. Há importantes conjuntos arquitetônicos tombados, referências culturais para o patrimônio brasileiro.

Entretanto, na época em que o projeto teve início, eram poucos os espaços e a oes dedicadas   divulga o do fandango.   exce o do município de Paranaguá – onde a Funda o Municipal de Cultura garantia um cargo para acompanhamento dos grupos do fandango, apoiava a organiza o de bailes e apresenta oes no centro histórico e destinava auxílio mensal a alguns tocadores – os órgãos municipais de cultura desenvolviam a oes muito pontuais junto aos fandangueiros. Destacamos, entretanto, que havia dois espaços, mantidos por empenho e iniciativa particular, para realiza o regular bailes: a Casa de Fandango de Mestre Eugênio dos Santos e o Clube Sandália de Prata, de Dona Maria das Neves, ambos criadores.

Apesar de já haver alguns grupos de jovens, os fandangueiros mais velhos apontavam como uma das dificuldades   continuidade do fandango o desinteresse das novas gera oes, com destaque ao aprendizado musical. Artesãos e construtores de instrumentos se queixavam da restri o ao uso de m teria-prima para a produ o artesanal caiçara, associada   dificuldade de escoamento, como desestímulos   produ o.

Naturalmente, a constitui o de uma “rede fandangueira” não seria possível sem muitos diálogos, tensões e conflitos, que foram entendidos como ponto de partida sob a forma de encontros reunindo pessoas ligadas ao fandango nos municípios. As primeiras reuniões realizadas no âmbito do projeto aconteceram primeiro semestre de 2005 em



Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Um dos pontos bastante debatidos foi o próprio emprego do termo “caiçara”, que apesar de muito difundido em São Paulo pela notória contribuição dos estudos e publicações do antropólogo Antonio Carlos Diegues, nesta época era alvo de disputas no Paraná. Enquanto alguns fandangueiros mais velhos associavam a palavra à uma denotação pejorativa – indolente, preguiçoso – gerações mais novas se reconheciam, formando, por exemplo, o grupo Caiçaras do Paraná. A afirmação e produção de uma identidade *caiçara* dentro do projeto se deu de forma gradual, tanto pela participação do Prof. Diegues, quanto pela causa política e cultural defendida especialmente pela Associação dos Jovens da Juréia, com destaque para a atuação de Dauro Marcos do Prado, hoje representante caiçara na Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais.

Um outro aspecto importante a ser ressaltado se refere a uma dificuldade de circulação entre o litoral dos dois estados. A principal rodovia de ligação entre São Paulo e Paraná, a Regis Bittencourt (BR 116), passa ao largo destes municípios. Com a interrupção dos serviços da Companhia de Navegação Sul Paulista, em meados da década de 1980, que fazia a rota de navegação fluvial entre Iguape e Paranaguá, através do Canal do Varadouro, aumentou ainda mais o distanciamento entre esses municípios.

No início do projeto, em 2005, muitos fandangueiros, de um lado e de outro, desconheciam a existência de uma unidade cultural relacionada ao fandango que fosse além do litoral de seu próprio estado. Esta reintegração também se deu de forma gradual na constituição do museu, tendo sido reconhecida fundamentalmente a partir de 2006, com o lançamento de um livro e um álbum musical duplo, intitulados *Museu Vivo do Fandango* durante o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado no município de Guaraqueçaba.

O livro e o CD foram previstos como elos fundamentais do processo de referenciamento do museu vivo. Ambos foram frutos de pesquisas e gravações de campo realizadas entre junho e julho de 2005, por uma equipe que envolveu um técnico de áudio, um fotógrafo, um câmera, dois diretores musicais, além dos coordenadores do projeto.

Gravar um CD era um desejo apontado por muitos grupos de fandango, que vislumbravam um maior reconhecimento de seus trabalhos. As gravações musicais foram realizadas em com a utilização de um ou dois microfones, em alguns casos acoplados a uma mesa de som portátil com oito canais. A opção por integrar à equipe a figura dos diretores musicais se pautou não pela ideia de propriamente “dirigir” os fandangueiros, mas pela busca de uma qualidade sonora nas gravações. Os músicos curitibanos Rogério Gulin e Oswaldo Rios, responsáveis pela direção musical do projeto tinham um envolvimento de larga data com fandangueiros e foram responsáveis pela edição, em 2003, do primeiro CD da Família Pereira, intitulado *Viola Fandangueira*, com ampla repercussão na região.



As gravações foram feitas por meio de um processo de escuta e aprovação por parte dos fandangueiros. Devido aos recursos de gravação utilizados, que registravam o conjunto sonoro executado e não cada instrumento em particular, muitas vezes era necessário reposicionar os músicos, aproximando os instrumentos de corda dos microfones e distanciando os percussivos. Este desenho era pactuado a cada gravação.

Em geral, fazia-se uma primeira experiência obedecendo ao posicionamento adotado pelo grupo. Após a escuta, os próprios tocadores reconheciam que a sonoridade obtida não correspondia ao resultado musical esperado e, a partir daí, buscavam-se novas configurações espaciais até que as gravações fossem aprovadas por todos.

É curioso apontar que, por se tratar de uma coletânea, envolvendo vários grupos e tocadores, alguns fandangueiros, de início, entendiam que haveria uma seleção dentre os melhores. Algo que precisava ser dissolvido por meio de muitas elucidações sobre a proposta de desenhar uma espécie de mapa sonoro do fandango, o que os deixava menos ansiosos.

As modas eram escolhidas dentro de um repertório de preferência dos fandangueiros. Gravava-se uma determinada quantidade de modo que pudessem ser selecionadas aquelas que melhor representassem a sonoridade do grupo. O repertório completo das gravações originais foi devolvido em CD aos fandangueiros, para que pudessem editar outros materiais de seu interesse para divulgação de seus trabalhos.

Quanto ao livro *Museu Vivo do Fandango*, desde a sugestão era trabalhar com transcrições e registros de depoimentos como eixo central da articulação de conteúdos, transcrevendo modos de falar, vocabulários e poéticas próprias ao universo fandanguero.

Devido aos limites de tempo e ao vasto universo a ser registrado, estruturamos um roteiro norteador das entrevistas abarcando dados biográficos, trajetória de envolvimento com o fandango, aprendizado, forma musical, dança, construção de instrumentos, etc. Este roteiro não era aplicado, mas seguido de forma livre, permitindo que desvios e histórias abrissem novos temas. Cada entrevista tinha em média uma a duas horas de duração e algumas foram feitas em conjunto.

Além de fotografias, um texto sobre fandango e biografias editadas a partir de falas identificadas dos fandangueiros, o livro ganhou ainda um artigo de Antonio Carlos Diegues sobre a história e os contextos de transformações socioculturais na região, uma breve revisão crítica da bibliografia e textos sobre cada um dos municípios. A maior parte dos conteúdos do livro foi disponibilizada no sítio www.museuvivodofadango.com.br.

O livro e os CDs foram editados pensando que seus circuitos prioritários de distribuição seriam a própria região. De início previmos os discos encartados no livro, todavia, com o desenrolar do projeto, ficou claro que cada material tinha uma importância particular e, especialmente CDs, ganhariam mais força dentre os grupos de fandango. Somente uma pequena parcela dos exemplares, destinada à distribuição



em outras regiões, foi reunida em um conjunto por meio de embalagem única. Cerca de cinquenta por cento das tiragens foram distribuídas entre os fandangueiros registrados, reservando ainda uma cota complementar às associações locais. Foi destinado um exemplar de cada publicação a todas as escolas particulares, públicas municipais e estaduais, além de universidades, centros culturais e bibliotecas, dos cinco municípios.

Com o apoio do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, fizemos ainda uma distribuição nacional a bibliotecas estaduais e universitárias, comissões de folclore, museus e entidades não-governamentais em todo o Brasil.

Uma outra ação desenvolvida foi a organização de pequenos acervos bibliográficos, fonográficos e audiovisuais destinados à disponibilização para consulta em sete pontos dos cinco municípios, dispostos em suas áreas centrais, no distrito de Barra da Ribeira, em Iguape, e na Ilha do Cardoso, em Cananéia. Com a colaboração de pesquisadores, autores, prefeituras e associações locais, reunimos cerca de quarenta títulos – entre livros, monografias, discos e vídeos, sendo sete exemplares de cada – em estantes montadas e cedidas a espaços culturais, museus e bibliotecas locais, com o compromisso de permanecerem disponíveis ao acesso gratuito de moradores e visitantes. Juntamente com os títulos foi entregue um catálogo de consulta, com resumo

e ficha técnica dos materiais, agregado ainda à uma proposta de metodologia para controle de empréstimo do acervo.

A dinamização destes acervos foi pensada a partir do estabelecimento de parcerias com Secretarias de Educação municipais e estaduais, para a realização de oficinas com professores da rede escolar ministradas conjuntamente por fandangueiros e

mediadores. A proposta foi enfatizar não apenas a possibilidade de uso dos acervos como fonte de pesquisa para projetos pedagógicos voltados para cultura, memória e história local, como também ressaltar a importância de promover experiências e conversas diretamente com fandangueiros no ambiente escolar ou em trabalhos de campo.

Seguindo este caminho de ampliação do diálogo de fandangueiros, grupos e famílias fandangueiras com outras esferas sociais, um aspecto fundamental na constituição do museu vivo foi a organização de folhetos reunindo contatos e informações resumidas sobre fandangueiros, grupos, construtores de instrumento, casas de fandango e locais para consulta ao acervo. Os folhetos funcionam como mapas de referência do museu, indicando como se localizar nas cidades. Os contatos estão também organizados no sítio virtual do Museu Vivo do Fandango.

Inicialmente pensamos na produção de placas para serem afixadas nos espaços referenciados, contudo foi deixado a critério de cada pessoa ou espaço o destino a ser dado à sua plaqueta, entregues publicamente em eventos locais, organizados com a parceria das prefeituras e associações. Os eventos serviram ainda ao lançamento do



folheto do Museu Vivo do Fandango e à formalização da entrega das estantes de acervo aos parceiros.

Constituir o museu vivo significava também articular uma rede de trabalho, na qual o estabelecimento de parcerias entre as associações culturais constituídas por fandangueiros e mediadores formariam um elo importante de mobilização. Em 2005, durante a festa de Bom Jesus de Iguape, foi realizada uma oficina de projetos, com cinco dias de duração, voltada para representantes das associações, de comunidades e de grupos de fandango. Foram oferecidos conteúdos relacionados à formatação de projetos culturais, gravação de discos e manejo de recursos ambientais relacionados às práticas culturais caiçaras. A oficina teve um viés prático de redação de projetos, mas serviu também de espaço de conversa para ser pensar parcerias e discutir possibilidades e limites de se operar com projetos culturais.

Ao longo do processo de organização do museu, também apoiamos a estruturação de espaços culturais comunitários, que abrigam apresentações e bailes de fandango e outras expressões, além oficinas e visitas culturais. O Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira foi criado na sede da Associação dos Jovens da Juréia, em Iguape, por meio de aprovação de projeto no primeiro edital do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. A Casa de Fandango de Guaraqueçaba, que aproveitou um espaço cedido pelo IBAMA ao grupo Fâmulos de Bonifrates, foi apresentada pela Associação de Fandangueiros de Guaraqueçaba à terceira publicação do mesmo edital. A gestão destes espaços oferece matéria para um artigo à parte devido aos tantos entraves burocráticos enfrentados e as disparidades entre o “mundo dos convênios” e o modo de organização social caiçara.

Em julho de 2006, foi realizado no município de Guaraqueçaba o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, fruto da ação colaborativa de uma rede formada por meio do Museu Vivo do Fandango, composta por diversas associações locais, grupos e alguns representantes do poder público dos cinco municípios envolvidos. A programação foi composta por apresentações artísticas, bailes de fandango, mostra de filmes, debates e reunião de romarias. Também foram realizados os lançamentos do livro, dos discos e do sítio virtual do museu.

A atividade que encerrou o projeto financiado pela Petrobras foi uma reunião com fandangueiros e parceiros, realizada no município da Cananéia para avaliação geral do projeto, desdobramentos e meios de viabilizarmos o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara.

DESDOBRAMENTOS E INTERLOCUÇÕES

Ao longo de todo o processo de organização do Museu Vivo do Fandango fomos inúmeras vezes questionados pelos parceiros sobre quais seriam as perspectivas de



continuidade desta iniciativa. Esta questão sempre foi uma preocupação estabelecida desde o início de sua formulação, na medida em que um dos fundamentos da proposta era, justamente, não se configurar como um projeto pontual, mas como ponto de partida para outros desdobramentos. Por outro lado, para que o Museu Vivo realmente fosse apropriado localmente, era necessário que a gestão do Museu passasse a agentes locais, dando lugar a um formato descentralizado. Nesse momento já havia muitas associações constituídas na região com o intuito de apoiar e fomentar o fandango e a cultura caiçara.

Assim, o desenho de gestão do museu caminhou para o fortalecimento de uma rede de cooperação dessas instituições e grupos estabelecidos. As instituições que fazem parte desta rede são a Associação dos Jovens da Juréia (Iguape, SP), a Associação Rede Cananéia (SP), o Instituto de Pesquisa Cananéia (SP) – responsável pela gestão do Ponto de Cultura Caiçara – a Associação dos Fandangueiros de Cananéia (SP), a Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba (PR), a Associação de Cultura Popular Mandicuéra (PR), além da própria Associação Cultural Caburé e do Núcleo de Estudos de Populações de Aéreas Úmidas Brasileiras, da Universidade de São Paulo (Nupaub/USP), coordenado pelo Prof. Diegues. Apenas no município de Morretes não havia, ainda em 2006, uma organização jurídica formalmente constituída, mas o Grupo de Fandango Professora Helmosa e outros parceiros locais assumiram um papel de articulação local.

Estas associações desenvolvem uma série de projetos que se somam ainda a iniciativas de cunho particular realizadas por fandangueiros e grupos de fandango. Articulações de caráter intermunicipal são organizadas em um formato de empreitada, remontando aos mutirões de trabalho, onde algumas funções específicas são assumidas.

Temos tentado manter alguma regularidade de encontros e reuniões, viabilizadas por meio de recursos de projetos e prêmios recebidos. Vale ressaltar que essa rede tem se ampliado e atualmente conta também com representantes dos municípios de Ubatuba (litoral norte de São Paulo) e Paraty (litoral sul do Rio de Janeiro).

O tema principal desta interlocução é a continuidade dos encontros de fandango, momentos não só de expressão e divertimento, mas também de estreitamento das relações. Na avaliação do I Encontro foi decidido que a segunda edição seria novamente em Guaraqueçaba, desta vez, gerida pela Associação de Fandangueiros do município, com apoio de toda a rede. O projeto do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara foi formulado após discussões coletivas, e encaminhado a editais de patrocínio, tendo sido selecionado, em 2007, pelo Prêmio Avon Cultura de Vida. O encontro foi realizado em julho de 2008, com quatro dias de duração, envolvendo bailes, apresentações, palestras e debates, com a participação de cerca de 350 fandangueiros e mediadores culturais.

Nesta nova edição do encontro, tentou-se solucionar algumas críticas feitas à primeira edição, como a garantia de que todos os grupos se apresentassem no palco e



que os bailes não tivessem uma programação pré-estabelecida, pois em 2006 os grupos fandangueros haviam se dividido entre o palco da praça e o dos bailes. O projeto também envolveu uma segunda edição do folheto do circuito de visitação, intitulada Guia do Museu Vivo do Fandango, que foi revisada e ampliada, de modo a conter pequenos textos de apresentação escritos por parceiros locais.

Ao longo dos anos de 2004 a 2007, foi sendo debatido o entendimento dos significados e efeitos que o poderiam decorrer de um processo de patrimonialização do fandango. Durante a reunião da rede de fandangueros e parceiros para a preparação do II Encontro de Fandango começamos a elaborar o processo de pedido de registro junto ao IPHAN. O pedido foi assinado por representantes de diversas localidades perfazendo mais de 400 fandangueros e agentes culturais, e formalmente entregue a um representante do IPHAN durante o II Encontro, numa cerimônia pública.

O Fandango Caiçara foi finalmente registrado pelo Iphan em novembro de 2012 como patrimônio imaterial brasileiro, no livro das Formas de Expressão. Dentre as discussões sobre as ações prioritárias de salvaguarda, a questão territorial tem novamente aparecido com força, seja em um sentido mais amplo de assegurar direitos aos caiçaras, bem como no manifesto desejo de grupos e fandangueros em ter um espaço próprio para bailes e atividades culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de formação do Museu Vivo do Fandango se pretendeu dialógico ao longo de todas as suas etapas, tanto em situações formais como reuniões e encontros, quanto nos sítios e casas, em meio a toques e histórias de vida e de famílias. A partir do exercício de reconhecimento de diferentes tempos, práticas e concepções, intentou-se gerar consensos mínimos que possibilitassem administrações locais de uma ideia geral: um Museu Vivo, em que o visitante vem ao encontro dos fandangueros, em um percurso que pode levá-lo (depende dele) a vivenciar desde a produção de instrumentos a partir da caixeta, até bailes. Como vimos, diante da conjuntura proporcionada por políticas culturais locais e nacionais, fortalecimento do associativismo e revisão de práticas de pesquisa, museologia e patrimonialização, uma ampla rede de articulações pôde ser montada. Neste ponto, fica claro que a área, os fandangueros, famílias e localidades subsumidos no que se chamou de “Museu Vivo do Fandango” foi o resultado dessas articulações em distintos níveis, dentro de distintas lógicas (pessoais, familiares e institucionais) de ação e produção de consensos. Diante disto, suas atuais fronteiras geográficas e sociais podem ser expandidas ou retraídas ao sabor das dinâmicas que unem os atores sociais envolvidos. No bojo das discussões no campo da museologia e dos processos de patrimonialização em curso no Brasil, calçado no reconhecimento da organização social local dos grupos, famílias e comunidades envolvidos, o modelo



Museu Vivo – para além do Fandango – mostra-se como uma alternativa viável nas revisões sobre qual deve ser o papel dos museus e sobre os processos políticos de gestão de patrimônios culturais e ambientais. Vale ressaltar que o Museu Vivo do Fandango foi incluído, em 2011, na Lista de Melhores Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade, da Unesco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina e CHAGAS, Mario. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ALMEIDA, Renato. “O Fandango e suas dansas”. Em: Almeida, R. *História da Música Brasileira*. RJ: F. Briguiet, 1942:173-183.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. SP: Editora Globo, 1960:159-182.

ANDRADE, Mário de. “Barcas e Fandangos”. Em: Andrade, M. de. *Danças Dramáticas do Brasil* (v. 1). BH: Itatiaia, 1982:114-117.

ANDRADE, Mário de. “Fandango”. Em: Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. BH: Itatiaia, 1986: 95-100.

ANDRADE, Sandra Maria Leite de & ARANTES, Joceli de Fátima Tomio. “O fandango e Rio dos Patos”. Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:41-52.

ARAÚJO, Alceu Maynard. “Mutirão”. Em: Araújo, A. M. *Folclore Nacional* (v. III). SP: Ed.Melhoramentos, 1967: 85-91.

ARAÚJO, Alceu Maynard. “Fandango”. Em: Araújo, A. M. *Folclore Nacional* (V.II). Melhoramentos, 1964:129-192.

ARAÚJO, Alceu Maynard. “Fandango”. Em: Documentário Folclórico Paulista. SP: Dep. De Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 27-29:1952.

BARRETO, Felicitas. *Danças do Brasil*. RJ: Gráfica Tupy, 1958



BIGG-WITHER, Thomas P. *Novo Caminho no Brasil Meridional: a província do Paraná. 3 anos em suas florestas e campos*. RJ: J. Olympio; Curitiba: UFPR, 1974.

BITTAR, Nazir. “A pluralidade do fandango: dança, teatro e baile”. Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:15-20.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003a:7-10.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. BH: Itatiaia, 1984.

CORRÊA, Joana. Museu Vivo do Fandango: um projeto em construção. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org). *Enciclopédia Caiçara v.5: festas, lendas e mitos caiçaras*. São Paulo, HUICITEC: USP, Nupaub/ CEC, 2006.

_____. *Políticas Públicas de Cultura e o Campo das Culturas Populares no Brasil: Uma Abordagem de Experiências do Governo Lula de 2003 a 2006*. Monografia de conclusão do curso de especialização em Gestão Cultural da Universidade Cândido Mendes, orientada pela Profa Dra Lia Calabre. Rio de Janeiro, 2009.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.) *Rabeca, o som do inesperado*. Curitiba, 2003.

GRAMANI, Daniella da Cunha. *Memórias de um violeiro: reflexões sobre o fandango no Paraná*. Monografia. Curitiba, 2004. (mimeo)

GULIN, Rogério. “O fandango da família Pereira”. In: MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana & CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores. Homem, terra música e cordas*. 2002.

HASSE, Aldo Ademar. “A rabeca no fandango paranaense”. Em: Boletim da Comissão paranaense de Folclore, ano 3, 1977:16-18.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: O Novo Decreto para a Proteção dos Bens Imateriais. In: *Revista Tempo Brasileiro n°147*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana & CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores. Homem, terra música e cordas*. 2002.



MARCHI, Lia. “Fandango. Uma história que atravessa o tempo”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. “A desinvenção da Tradição; ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do século XIX”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.



POLÍTICAS CULTURAIS, POLÍTICAS DE MUSEUS E OS DESAFIOS QUE SE DELINEIAM AOS MUSEUS DE ANTROPOLOGIA NO BRASIL

Adriana Russi¹
Juliana Carneiro²

RESUMO: As políticas culturais no Brasil acompanharam reflexões e críticas sobre o campo da cultura e sua potência para a formação cidadã, assumindo a cultura como direito. A partir da nova matriz epistemológica para a cultura em seu sentido antropológico, impactos se deram no ordenamento do campo museológico no Brasil. Assistimos aos desdobramentos dessas implicações nos processos museais. Aqui analisamos como a política de museus e o plano setorial impulsionam um novo fazer museológico nos museus de antropologia, ancorado em princípios colaborativos entre museus e “povos colecionados”.

PALAVRAS-CHAVE: Política museal, Museologia colaborativa, Museu antropológico.

INTRODUÇÃO

Do amplo e variado universo museal, nossa atenção aqui recai sobre os museus de antropologia ou de etnografia. Como sabemos, os museus etnográficos, constituídos a partir dos gabinetes de curiosidades da nobreza, surgem na Europa do século XIX. Ao longo de dois séculos, essas instituições foram *locus* de representação do “outro” e de discursos coloniais (BENNETT, 1995).

Num salto na história dos museus, se considerarmos apenas os museus de antropologia, a partir dos anos 1990, prolongando-se para além da virada do século XXI, vimos na pauta uma revisão sobre sua função social, sua forma de expor e apresentar/representar o “outro” e seu lugar na conservação e produção de conhecimento. Observamos uma tendência à implementação de novas práticas e processos museológicos. É justamente o contexto das políticas culturais em que se dão essas práticas, identificadas

1 Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), docente da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: adri.russitm@gmail.com.

2 Doutoranda em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), docente da UFF. E-mail: julianaspcarneiro@gmail.com.



de maneira geral pela expressão “museologia colaborativa”, que tem despertado o interesse de nossa reflexão contemporaneamente.

No Brasil, essas mudanças têm influenciado a concepção de políticas públicas como, por exemplo, a própria Política Nacional dos Museus (PNM), apresentada no documento “Política Nacional de Museus: memória e cidadania” (BRASIL, 2003). Como fruto de amplo debate, a nossa política de museus foi fortemente influenciada pelo movimento da nova museologia³. Entre os especialistas há um consenso de que este foi um momento paradigmático para a museologia contemporânea, uma vez que estava em pauta o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de valorização da diversidade, de consolidação de identidades de grupos sociais e de desenvolvimento econômico.⁴

Para autores como Lucia Van Velthem (2012), Regina Abreu (2007), Renato Athias (2015), Marília Cury, Camilo Vasconcellos e Joana Ortiz (2012), entre outros, nos últimos anos, alguns museus de antropologia têm revisto suas práticas museológicas. Tais autores observam mudanças em processos museológicos⁵ relacionados aos chamados “outros”, ou seja, aos grupos e/ou povos representados nas coleções etnográficas desses museus. Paralelamente, como destacam Velthem (2003) e Abreu (2005), a mobilização dos grupos indígenas tem levado a uma descoberta dos museus pelos indígenas.

Nesse sentido, pesquisadores como Lima Filho e Athias (2016) e Cury (2013) registram o crescimento de experiências de apropriação dos indígenas dos espaços museológicos para fortalecimento de sua organização política no Brasil e no mundo. Para Zavala (2003 apud CURY, 2013), os museus vivenciam um período de transição entre dois modelos: um tradicional e outro emergente. São experimentações conceituais e metodológicas que estão em curso entre museus e povos indígenas.

3 Sobre o Movimento da Nova Museologia (MINOM) – ver Desvalées e Mairesse (2013) e Duarte (2013).

4 Entre os vários princípios da PNM, a questão do princípio participativo nos processos de tomada de decisão merece destaque. Alguns fóruns foram determinantes para garantir a amplitude do diálogo entre os atores sociais envolvidos com o tema. Citamos aqui três momentos nos quais houve um amplo debate sobre as novas experiências museais e a centralidade da museologia social no âmbito de uma política pública voltada para os museus: em 2004, foi realizado, na cidade de Salvador-BA, o 1º Fórum Nacional de Museus (FNM). Em 2006 e 2008, o campo museal voltou a se reunir no 2º e 3º FNM, nas cidades de Ouro Preto-MG e Florianópolis-SC, respectivamente, e com os temas: “O futuro se constrói hoje” e “Museus como agentes de mudança social”. Cabe destacar a representatividade do setor nesses dois últimos eventos foram de 1.100 pessoas no 2º e 1.500 pessoas no 3º FNM (BRASIL, 2010).

5 Bruno (2008) compreende os processos museológicos como uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, interdisciplinares e multiprofissionais. Para a autora, integram essa cadeia a coleta dos objetos, procedimentos de salvaguarda (documentação e conservação) e processos curatoriais de comunicação (exposições e ações educativas)..



Neste artigo, nosso olhar recai sobre as tendências atuais que temos observado acontecer no Brasil e que acompanham uma tendência mundial de práticas museais desenvolvidas através de processos museológicos colaborativos. Muitos desses processos ocorrem em museus de antropologia que, no caso brasileiro, em grande medida se mostram imbrincados quer ao panorama das políticas públicas de cultura, quer à articulação entre diferentes agentes: antropólogos, museólogos e os chamados “povos colecionados”.

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E A QUESTÃO INDÍGENA: ALGUNS APONTAMENTOS

A análise de processos museais colaborativos que envolvem povos indígenas remete às políticas de cultura⁶ e às questões indígenas. João Domingues (2010) descreve a ruptura implementada na política pública para a área da cultura no Brasil a partir da entrada de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC) em 2003. Naquele momento, evidenciaram-se os impactos das pressões dos movimentos sociais para a elaboração de uma política que se constituísse a partir das bases da sociedade. Os textos de Rubim (2012; 2015), Calabre (2005, 2007) e Barbalho (2005) trazem uma preciosa reflexão sobre como a primeira gestão de Gilberto Gil como ministro da cultura (2003-2006), quando ofertou perspectivas inovadoras para as políticas públicas de cultura no Brasil. Entre as inúmeras questões já bastante analisadas pela literatura, gostaríamos de ressaltar aquelas relacionadas à questão da diversidade cultural e ao reconhecimento, por parte do MinC, de uma concepção mais ampla do conceito de cultura, na qual novos atores e modalidades são incorporados ao seu repertório: as culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias, da mídia audiovisual, cultura digital, etc. (RUBIM, 2007).

6 Para este trabalho, trabalharemos com o conceito de política pública de cultura apresentado por Lia Calabre (2005) como um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura com foco nos âmbitos da produção, circulação e consumo culturais.



Domingues (2010) chama atenção para o fato de que a defesa da importância da diversidade cultural⁷ para a humanidade era fruto de um longo processo de discussão no cenário internacional, a partir de convenções e conferências promovidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), nos anos de 1970 e 1980. Ou seja, o MinC estava entrando na vanguarda do debate das políticas públicas de cultura a partir do reconhecimento da “cultura” como uma categoria singular, dotada de estrutura própria e com valores únicos e insubstituíveis.⁸ Certamente, as discussões internacionais tiveram eco no contexto brasileiro.⁹

Com o processo de democratização do Estado brasileiro nos anos de 1980, houve ampla discussão sobre a questão indígena pela sociedade civil e pelos próprios índios que começaram a se conscientizar e a se organizar politicamente, participando cada vez mais das discussões de seus interesses. Somaram-se a eles organizações não governamentais e religiosas. A Constituição de 1988 mudou concepções ideológicas acerca dos povos indígenas e reconheceu a diversidade e especificidade dos milhares de índios que ocupam o território nacional. Para Carneiro da Cunha (2009), a política indígena deve ser entendida como uma “elaboração ativa” que articula práticas sociais e cosmologias com situações específicas.

As discussões sobre os povos indígenas e sua importante participação na formação da diversidade do povo brasileiro¹⁰ foram reconhecidas e ganharam contorno no texto constitucional, sendo seus direitos e a forma de sua organização social, línguas, crenças, tradições e costumes assegurados. No Capítulo VIII da Carta Magna de 1988, os artigos 231 e 232 trazem um importante avanço nesse sentido. Da mesma maneira, as discussões

7 Para este trabalho optamos por usar o conceito de diversidade cultural, proposto por Barros e Ziviani (2011, p. 62): “são variadas maneiras com que, a partir das diferenças simbólicas e identitárias, são construídos modelos e práticas de interação e trocas, que configuram possibilidades de um diálogo intercultural. Assim pensada, a diversidade cultural não se caracteriza como uma decorrência natural das diferenças colocadas em contato, mas como resultado de uma intencionalidade capaz de articular o simbólico e o político na consolidação de uma sociedade pluralista. Por isso se trata aqui de uma superação da perspectiva da exceção cultural como mecanismo de proteção das diferenças culturais e sua integração com as questões dos direitos humanos e desenvolvimento, por meio do conceito da diversidade cultural. Nesse ponto, são dois os marcos políticos e jurídicos internacionais: a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, ambos os documentos elaborados pela Unesco.”

8 Sobre isso ver reflexão de Abreu (2012).

9 Cabe destacar que, em 2006, o Brasil ratificou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada pela 33ª Conferência Geral da Unesco.

10 No texto constitucional (BRASIL, 1992), artigo 215, § 1º “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.”



sobre o entendimento acerca do que se denomina “patrimônio cultural brasileiro” também ganharam destaque na Constituição, mais especificamente nos artigos 215 e 216.

Nas inúmeras mudanças observadas a partir de 2003 no MinC, identificamos a criação de diretorias e secretarias setoriais, como, por exemplo, a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), que nos anos de 2011 e 2012 foi fundida com a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), criando a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC). Ainda no âmbito da SID, foram instituídos grupos de trabalho que tinham como incumbência, entre outras, o diagnóstico de demandas específicas.

Conforme Russi (2014), o Prêmio Culturas Indígenas, idealizado para ser concedido anualmente, resultou de propostas identificadas pelo Grupo de Trabalho para as Culturas Indígenas do MinC. A concepção do prêmio, em 2006, foi uma das estratégias criadas para inserir pela primeira vez na política pública de cultura uma ação voltada à preservação das culturas indígenas. O prêmio subordina-se aos princípios enunciados no artigo 215 da Constituição Federal e está vinculado à Lei Rouanet, ao Programa Mais Cultura e ao Programa Cultura Viva.

O Prêmio Cultura Viva foi concebido com o objetivo de estimular e dar visibilidade a iniciativas culturais, formais ou informais, com caráter de continuidade e participação da comunidade, que valorizassem a cultura como meio de construção de identidade e cidadania. Poderiam se inscrever tanto grupos formais, constituídos legalmente, como aqueles que já atuavam há algum tempo, embora não tivessem estruturados na forma de organização, ou seja, como pessoa jurídica [...]. Já o conceito de comunidade designava um grupo de pessoas que se associam a partir de interesses comuns, situações de vida que apresentem alguma semelhança, problemas a serem resolvidos ou finalidades a serem atingidas. Por fim, o prêmio procurou abranger iniciativas que buscassem ampliar o exercício da cidadania por meio da cultura, oferecendo oportunidades de inclusão social, ampliação do repertório cultural, exercício da capacidade criativa, participação na vida pública, fluência comunicativa e domínio de outras linguagens [...]. (SILVA, 2011, p. 95-96).

Infelizmente, essa interessante ação no campo das políticas culturais para povos indígenas foi recentemente interrompida¹¹. A valorização das tradições indígenas se constituiu ainda articulada à política indigenista e é também um desdobramento das políticas públicas voltadas para a preservação do “patrimônio cultural”.

Contemporaneamente, se por um lado existe a política indigenista oficial (formulada e executada pelo Estado), por outro, muitas ações vêm ocorrendo a partir de parcerias estabelecidas entre setores governamentais, organizações indígenas, organizações não

11 Sobre o tema ver: a “Desestruturação das políticas públicas de cultura” (BARBALHO, 2017).



governamentais e missões religiosas. Como consequência dessa longa e difícil luta em prol da causa indígena, diversas políticas públicas foram criadas com esse propósito.

Segundo Russi (2014), em 2012, foi aprovado o Plano Setorial para Culturas Indígenas do MinC (PSCI – BRASIL, 2012), criado no contexto das políticas indigenistas. Essa ação do MinC teve por objetivo colaborar para concretizar os direitos dos povos indígenas e criar condições para o exercício da “cidadania cultural” desses povos. As ações do plano se voltam à proteção, promoção, fortalecimento e a valorização das culturas indígenas. Concebido para ser executado ao longo de 10 anos, o plano prevê a avaliação sistemática e a intensa participação dos povos indígenas em sua concepção e implementação.

No PSCI, a cultura indígena poderá ser usada como discursivo estratégico na luta por sua “sobrevivência cultural” e efetivação dos direitos indígenas. Os marcos legais que constam no documento embasam a proteção, preservação e a promoção das culturas indígenas em diferentes esferas administrativas. A ênfase que se dá aos textos legais relativos à preservação da diversidade cultural (quer sejam diretrizes nacionais ou internacionais) está voltada não mais a um contexto de “multiculturalidade”, mas de “interculturalidade”¹². Nessa perspectiva, a tônica deixou de ser a da tolerância (que muitas vezes supunha distanciamento) e passou a ser aquela ancorada na ideia de confluência, interação entre culturas diversas, que subentende a “incorporação recíproca e convivência ativa”, sendo essa a ideia de “interculturalidade” presente no documento do PSCI.

Assim, se por um lado, vemos os antropólogos entrarem nesse “cenário”, por outro é cada vez mais ativa a participação de novos grupos sociais, as “populações tradicionais”. O que queremos evidenciar é que concomitantemente existe, por um lado, o esforço do governo em implementar políticas de cultura voltadas aos povos indígenas e, por outro, o incentivo, ou melhor, a prerrogativa que o plano e suas ações estejam calcados na intensa participação social dos povos indígenas, remetendo novamente ao que Abreu (2012) indica sobre a participação dos “novos sujeitos de direito coletivo no Brasil”.

Em recentes discussões (MUSEU DO ÍNDIO, 2013), ficou evidente que ainda persistem dificuldades para que se efetive o direito constitucional dos povos indígenas, embora muito tenhamos avançado na garantia dos seus direitos culturais. A gestão de patrimônios culturais indígenas deveria se tornar uma preocupação central nas políticas públicas indigenistas e culturais no Brasil, hoje fortemente abaladas pela crise política e econômica que afeta nosso país. Essa tensão aponta muitos desafios ao campo da mediação cultural em museus antropológicos.

12 O antropólogo Néstor García Canclini (2009) foi um dos autores usados como referência sobre o tema “interculturalidade”, na elaboração do PSCI.



POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS E OS IMPACTOS PARA OS MUSEUS DE ANTROPOLOGIA

O cenário sobre políticas para museus no Brasil acompanhou as articulações e ações internacionais. Retomando um pouco do percurso histórico. Um ano depois da criação da UNESCO, em 1945, vimos surgir o *International Council of Museums* (Icom) e, apenas dois anos depois, foi criado o Comitê Brasileiro do Icom, instaurando-se o mundo dos museus no Brasil ainda no século XIX. Podemos dizer que o campo propriamente da museologia aqui remonta aos anos de 1930, quando se instituiu o primeiro curso de Museologia no Rio de Janeiro. Desde então, seus profissionais foram cada vez mais atuantes na defesa desse campo profissional, reconhecendo esta como uma área importante do conhecimento. A museologia brasileira sempre esboçou tendências progressistas com a preocupação do museu em sua função social.

Os anos de 1960 a 1970 foram marcados por questionamentos quanto às relações estabelecidas entre museus, museologia e antropologia. Nos anos de 1980, processos de descolonização suscitaram críticas ao ambiente museal, ao salientar que as práticas museológicas, particularmente aquelas dos museus de etnografia, eram intrinsecamente ligadas aos projetos coloniais. Segundo Durand (2007, p. 375):

No caso da etnomuseologia combinou-se também com a emergência, a partir dos anos 60, das ideias (no fundo igualmente ligadas à crítica do saber canônico^[sic]) que é possível agrupar debaixo das bandeiras da “nova museologia” e dos “ecomuseus”: contribuição para um “melhor conhecimento delas próprias” por parte das populações envolvidas, ancoragem territorial, descentralização, interdisciplinaridade, contextualização, promoção do “desenvolvimento sustentado” através da “identidade”, participação em vez de autoridade [...].

As mudanças dos paradigmas para as políticas culturais brasileiras de 2003 incluíram a organização do setor museológico brasileiro a partir de linhas programáticas. No âmbito de políticas públicas de caráter mais amplo, a valorização do patrimônio cultural é dispositivo para o aprimoramento de processos democráticos. Os museus são tomados como práticas e processos socioculturais a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Resumidamente, o objetivo da nossa PNM é o de:

[...] promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da



diversidade social, étnica e cultural do país. (BRASIL, 2003, p. 8).

Os museus ganharam centralidade no panorama político e cultural do mundo contemporâneo e:

[...] passaram a ser percebidos como práticas sociais complexas, que se desenvolvem no presente, para o presente e para o futuro, como centros (ou pontos) envolvidos com criação, comunicação, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais. Por tudo isso, o interesse político nesse território simbólico está em franca expansão. (BRASIL, 2007, p. 20).

A PNM está organizada em sete eixos programáticos, sendo que o da “democratização e acesso aos bens culturais” diz respeito a processos participativos, o que acaba por estimular as chamadas práticas colaborativas com povos indígenas. Trata-se de uma premissa associada a um novo projeto de nação mais inclusivo e com maiores estímulos à participação cidadã.

Nesse processo de fortalecimento institucional, foi consolidado o Sistema Brasileiro de Museus, que tem como objetivo desenvolver e promover as diversas instituições museológicas existentes no país. Essa iniciativa representou uma importante ferramenta de articulação da PNM, pois buscou consolidar e ampliar a rede de parcerias institucionais, promovendo a capacitação de servidores e divulgando ações regionais em nível nacional. Outra ação que merece destaque é a criação do Cadastro Nacional de Museus que funcionou como uma plataforma unificada com amplitude nacional dos museus, formando o primeiro censo museológico. Essa iniciativa foi fundamental para conhecer e mapear as diferentes instituições existentes, pois a partir desse cenário, é que as políticas culturais da área poderiam ser construídas (BRASIL, 2010).

Em 2009, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), uma autarquia vinculada ao MinC. O órgão tornou-se responsável pela PNM, com objetivo de implementar melhorias no setor, tais como aquisição e preservação dos acervos e gerenciamento e divulgação das informações relativas à área museal.

Segundo o Ibram (2011), o panorama museal brasileiro é hoje constituído por quase 4 mil museus, dos quais pouco mais de 450 estão classificados na tipologia “antropologia e etnografia”. Conforme o “Guia dos museus brasileiros”, são considerados museus de antropologia e etnografia aqueles que têm: “coleções relacionadas às diversas etnias, voltadas para o estudo antropológico e social das diferentes culturas. Ex: acervos folclóricos, artes e tradições populares, indígenas, afro-brasileiras, do homem americano, do homem do sertão etc.” (IBRAM, 2011, p. 19).

No panorama dos 457 museus de antropologia no Brasil, encontramos um universo muito diversificado de instituições, constituído por museus públicos e privados, de pequeno, médio ou grande porte. Muitos deles poderiam ser classificados como



“tradicionais”, outros como “ecomuseus” ou “museus comunitários”. Há também os “museus universitários”. Alguns têm objetos etnográficos como principal coleção, outros são constituídos por diferentes tipologias de coleções, enquanto outros sequer têm um conjunto de objetos etnográficos. Certos museus estão instalados em edifícios de grandes dimensões, equipados com modernas reservas técnicas e conduzidos por um quadro funcional profissional altamente qualificado; outros se caracterizam por um amontoado de objetos, mal documentados e acondicionados e têm numa única pessoa a figura responsável por quase todas as responsabilidades do museu. Assim, considerando as regiões e o tipo de acervo de antropologia ou etnografia, o panorama é o seguinte: 161 museus registrados na região Sul, 140 na região Sudeste, 101 na região Nordeste, 28 na região Norte e 27 na região Centro-Oeste.

Nas últimas décadas, povos indígenas e inúmeros “outros” foram sendo, aos poucos, convidados a compartilhar seu conhecimento sobre os objetos a serem expostos num trabalho conjunto com curadores das exposições e com pesquisadores. As relações entre pesquisadores e povos indígenas no ambiente dos museus de antropologia certamente foram fortemente impactados pelas políticas de cultura e de museus no Brasil. Inúmeros são os exemplos.

Como indicam Françaço e Van Broekhoven (2017), vários museus de antropologia no Brasil se dedicam a desenvolver experiências colaborativas com povos indígenas, entre eles: o Museu Paraense Emílio Goeldi; o Museu do Estado de Pernambuco; o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás; o Museu Nacional do Rio de Janeiro; o Museu do Índio da Fundação Nacional do Índio; o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; o Museu de Etnologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Santa Catarina.

Acompanhamos, assim, processos museais colaborativos, denominados genericamente pela expressão “museologia colaborativa” e que decorrem de vertentes teóricas da nova museologia e da antropologia engajada. O termo “museologia compartilhada” é bastante abrangente e se refere, de forma geral, a diferentes tipos de processos museológicos que resultam de interação e troca entre profissionais de instituições culturais, particularmente museológicas e diferentes sujeitos. Esses sujeitos podem ser profissionais de diversos setores dos museus, como aqueles que trabalham na área da educação museal, artistas cujas obras serão exibidas nos museus, mas sobretudo diferentes grupos ou comunidades que, de alguma maneira, têm algum vínculo com o museu, etc. Dutra (2014), por exemplo, analisa esse fenômeno na perspectiva da “curadoria compartilhada”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito dos avanços ocorridos nas últimas décadas da política museal brasileira, acreditamos que o cenário atual é bastante sensível. A situação da maioria dos museus no Brasil ainda é precária e marcada por problemas estruturais de difícil solução em curto prazo, como: precariedade jurídica e administrativa, ausência de política de fomento e financiamento, fragilidade e instabilidade dos quadros de gestão, pouco interesse por parte de público, entre outros.

Contudo, o cenário se torna mais preocupante quando percebemos que tais “problemas estruturais” são agravados por uma crise conjuntural no campo da cultura. É impossível não lembrar e citar Rubim (2007) e sua análise sobre as “três tristes tradições” que marcaram a história das políticas culturais brasileira: ausências, autoritarismos e descontinuidades. Em uma conjuntura de fragilidade do MinC e de desestruturação das principais políticas de cultura, torna-se fundamental refletir sobre os desafios que temos que enfrentar para a manutenção (e avanços) dos marcos legais e dos processos simbólicos conquistados no campo museal desde 2003.

No caso dos povos indígenas, Velthem (2003) e Abreu (2005) reconhecem a potência das coleções para os processos de valorização de suas culturas. Segundo tais autoras o acesso às coleções tem múltiplos sentidos. Ainda em suas palavras, ver e conhecer as peças confeccionadas por seus ancestrais seria uma das maneiras que os povos indígenas têm para compreender o tempo de seus ancestrais e, a partir dessa experiência, refletir sobre seu presente e futuro. Esse fato nos remete à ideia de Varine (2013) sobre as “raízes do futuro”, identificadas nas práticas patrimoniais. A descrição de Clifford (2016) ilustra isso em certo sentido, ou seja, os objetos da coleção se mostraram como pretexto para a discussão de questões contemporâneas. Dessa forma, os museus de antropologia aos poucos se abrem para novas formas de apropriação do patrimônio musealizado e se tornaram “lugares onde novos significados podem ser atribuídos aos movimentos de preservação cultural e de afirmação de identidades.” (VELTHEM, 2012, p. 58).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, R. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 31, p. 100-125, 2005.

_____. Tal antropologia, qual museu? In: _____; CHAGAS, M.; SANTOS, M. (Ed.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 138-178.

_____; CHAGAS, M. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. *A patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. Relatório de pesquisa “Patrimonialização das diferenças: a categoria conhecimento tradicional e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil” ao CNPq. Rio de Janeiro, 2012.

ATHIAS, R. Museus, objetos etnográficos e pesquisa antropológica: um debate atual. *Revista Antropológicas*, ano 19, v. 26, n. 1, p. 231-250, 2015.

BARBALHO, A. Política Cultural. In: RUBIM, L. (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EdUFBA, 2005, p.33-53.

_____. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017.

BARROS, J.; ZIVIANI, P. “O programa Cultura Viva e a diversidade cultural”. In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, L. (Org.). *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: Ipea, 2011. p. 62-89.

BENNETT, T. *The Birth of the Museum*. London: Routledge, 1995.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil: de 5 de outubro de 1988*. São Paulo: Ed. Atlas, 1992.

_____. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, DF, 2003.



_____. Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus. Organização de José Nascimento e Mario de Souza Chagas. Brasília, DF, 2007.

_____. Ministério da Cultura. *Plano Nacional Setorial de Museus 2010/2020*. Brasília, DF: Ibram, 2010.

_____. Ministério da Cultura. *Plano Setorial para Culturas Indígenas*. Brasília, DF, 2012.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (Org.). *Caderno de diretrizes museológicas: mediação em museus – curadorias, exposições*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, 2008. v. 2. p. 16-25.

CALABRE, L. *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. *Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Salvador: Enecult, 2007.

CARNEIRO DA CUNHA. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTRIOTA, L. B. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. Tradução Alexandre Barbosa de Souza, Valquiria Prates. *Periódico Permanente*, n. 6, 2016. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato?ssearchterm=james+clifford>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

CURY, M.; VASCONCELLOS, C.; ORTIZ, J. *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari; MAE/USP; SEC/SP, 2012.

_____. Museus em conexões: reflexões sobre uma proposta de exposição. *Revista IBICT*, Brasília, v. 42, n. 3, p. 471-484, set./dez. 2013.



DESVALÉES, A.; MAIRESSE, F. (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secult, 2013.

DODEBEI, V.; ABREU, R. (Orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa/PPGMS Unirio, 2008.

DOMINGUES, J. *Programa cultura viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio/ Mast*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>>. Acesso em: 20 fev.2017.

DURAND, J. Y. Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. *Revista Etnográfica*, v. 11, n. 2, p. 373-386, nov. 2007.

DUTRA, M. R. *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.

FRANÇOZO, M.; VAN BROEKHOVE, L. Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p.709-711, set./dez. 2017.

FUNARI, P. P.; PELEGRINI, S. C. A. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GARCÍA CANCLINI, N. Diversidade e direitos na interculturalidade global. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, n. 8, p. 143-152, abr./jul. 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (Ibram). *Guia dos museus brasileiros*. Brasília, DF, 2011.



LIMA FILHO, M.; ATHIAS, R. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. (Org.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA, 2016. p. 71- 83.

LIMA FILHO, M. F.; BELTRÃO, J. F.; ECKERT, C. (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MUSEU DO ÍNDIO. Seminário “Gestão de acervos culturais em centros de formação, documentação, de cultura e Museus Indígenas no Brasil”. Documento final. Saquarema: Funai, 2013.

OLIVEIRA, L. L. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

PELEGRINI, S. C. A. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 26, n. 51, p.115-140, 2006.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: desafios contemporâneos. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: olhares e contextos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

_____. *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

RUSSI, A. *Tamiriki, pata yotono kwama: a reconstrução de uma casa, a valorização de uma cultura e o protagonismo dos ameríndios Kaxuyana às margens do rio Cachorro (Orximiná/PA)*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, L. “Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva”. In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia. (Org.). *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: Ipea, 2011. p. 89-110.

VARINE, H. *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz, 2013.



VELHO, G. Antropologia e patrimônio cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória, n. 20, p. 37-39, 1984.

VELTHEM, L. H. Objets de mémoire: indiens, collections et musées au Brésil. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, n. 45, p. 133-149, 2003.

_____. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan./abr. 2012.



UM MUSEU DA DANÇA NO BRASIL

Liana Vasconcelos¹

RESUMO: A dança é uma arte efêmera, no momento em que ela se realiza ela também se desfaz, ficando presente somente na memória de quem a presenciou. Este trabalho propõe a criação do Museu da Dança no Brasil, cujo objetivo seria o de preservar e disponibilizar todas as formas de registros materiais da dança e principalmente, o de abordar e integrar os corpos dançantes como as principais peças vivas de seu acervo. Um Museu da Dança no Brasil seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para a nossa arte.

PALAVRAS-CHAVE: dança, memória, corpo, legado, museu

INTRODUÇÃO

Na arte da dança, o instrumento de trabalho do bailarino é o seu próprio corpo. É através dos movimentos por ele executados e das emoções por ele expressadas que a mensagem artística é transmitida ao público. A dança é então uma arte efêmera, pois no momento em que ela se realiza no corpo do bailarino, ela também se desfaz, ficando presente somente na memória de quem a presenciou.

Um pintor, por meio de seu fazer artístico, pinta um quadro, que é algo tangível e durável por certo período. No caso de um escultor, o seu produto final é a escultura, algo também tangível e durável. Assim acontece com os cineastas, escritores e outros artistas. É evidente que o ato criativo dos mesmos perpassa também pela imaterialidade, mas, em geral, suas artes estão pautadas na criação de objetos materiais.

Este não é o caso dos bailarinos, atores, *performers* e de todos aqueles que têm como seu produto artístico final movimentos realizados pelo seu próprio corpo, que apesar de ter uma propriedade material, carrega em seus atos e movimentos a característica da fugacidade.

1 Liana Vasconcelos é bailarina contratada do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Produtora Cultural graduada pela Universidade Federal Fluminense e Mestranda em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: lianavasconcelos1@gmail.com



Na dança muito comumente nomeada “arte do tempo”, evidencia-se a presença desse princípio fundador da matriz sonora: terminada a função, tudo passou diante de nossos olhos e diante dos olhos dos próprios bailarinos, que, de ângulos diferentes, dançando sozinhos ou entre colegas, também assistem à arte passar, ainda que restem em seus corpos, as estruturas do realizado.²

Como então preservar a memória da dança? Será que somente livros, fotos, vídeos e notações coreográficas são suficientes? E a memória que se estabelece no corpo do bailarino e que depois é transmitida do professor para o aluno, em uma relação direta entre mestre e aprendiz, um tanto quanto complexa de ser registrada?

O Guia Prático de Documentação em Dança, escrito por Smigel³ e produzido pela Dance Heritage Coalition afirma que os bailarinos que tenham participado no processo de criação de uma dança ou que tenham praticado a dança por um longo período (no caso de danças culturalmente transmitidas) têm um repositório de compreensão da dança e de sua prática impregnado na mente e no corpo. Essa espécie de memória corporal adquirida é o principal meio de transmissão, de geração em geração, da memória da dança.

Com uma vida inteira dedicada à dança como bailarina, essa questão sempre me instigou e fascinou, pois a vivencio em meu cotidiano de ensaios e espetáculos e tenho consciência da importância do conhecimento transmitido pelos meus professores e ensaiadores, que também vivenciaram essa arte em seus corpos.

A cada apresentação efêmera, que acontece na cena e se evapora no ar, algo permanece. E é passado adiante. Algo intraduzível nesta folha de papel. Algo que eu como bailarina consigo compreender e sentir perfeitamente, mas que se torna muito difícil de transmitir como pesquisadora de memória da dança em um trabalho escrito.

Portanto, durante toda a minha carreira, venho refletindo sobre a realidade da dança brasileira e percebo a falta de um lugar específico de encontro desses atores sociais da memória da dança e dos diversos tipos de registros já existentes dessa arte. Um espaço aonde esses agentes pudessem acessar este conteúdo material, compartilhar e trocar conhecimentos e experiências entre si, movimentando e dando vida a essa memória.

Este espaço precisa, portanto, ser idealizado. Assim como o seu acesso, uso, apropriação e funcionamento precisam ser estudados, objetivando preencher esta grave lacuna na memória artística da dança brasileira.

2 NAVAS, Cassia. Interdisciplinaridade e intradisciplinaridade em dança, p.97.

3 SMIGEL, Libby. Documenting Dance- A practical guide.



PROBLEMÁTICA DA MEMÓRIA DA DANÇA BRASILEIRA

Em países europeus e norte-americanos várias iniciativas relevantes para a preservação da memória e da história da dança já vêm sendo tomadas há tempos. Provavelmente, por serem lugares onde existe um maior interesse político, reconhecimento social e investimento na área cultural como um todo, o que torna viável a implantação e a manutenção de espaços de memória.

No Brasil, essa preocupação é recente e escassa. Ainda não temos uma instituição com sede fixa especializada unicamente na memória e na história da dança brasileira e que funcione de uma maneira ininterrupta, sem depender de projetos e fomentos.

Muitos materiais ainda se encontram em arquivos privados ou perdidos em depósitos de companhias de dança, não estando, portanto, acessíveis à população. Sigrid Nora corrobora com esta situação, relatando que:

Se as dificuldades na área de manutenção e produção em dança no Brasil já são inúmeras, no terreno da memória são ainda mais complexas. Não basta o desejo de querer interpretar o já vivido. Antes, é preciso dispor de um espírito desbravador, estar preparado para executar um verdadeiro trabalho de garimpagem, descobrindo sítios, vasculhando depósitos, localizando pessoas, gravando depoimentos, decifrando anotações, analisando vídeos e fotos, enfim, realizando verdadeiras escavações, e ainda cuidando para não avariar as poucas peças, verdadeiras preciosidades, que se dispõem para que o passado possa vir à tona, mesmo nas suas fases mais recentes. Ainda que a comunidade da dança, mesmo que tardiamente, tenha atentado para a questão e iniciado um trabalho na área, fazer emergir períodos através da memória viva ou da história incorporada num corpo que dança, torna-se ainda mais difícil, visto que os suportes disponíveis ou os documentos de referência na sua maioria são insuficientes para sustentar à proposta.⁴

Diante desta minha pesquisa e da minha experiência como bailarina no Brasil, sentindo a falta de um espaço dedicado exclusivamente à história da dança e sua memória, onde os artistas pudessem pesquisar e refletir sobre a sua arte, e sofrendo “na pele” a falta de reconhecimento da dança como ofício, apresentando um campo de trabalho muito reduzido no país, me surgiu a ideia de elaborar e propor a criação de um Museu da Dança no Brasil, um espaço de memória, história, fruição, criação, divulgação e principalmente um lugar que poderia promover uma união da classe artística, algo que está em déficit na realidade brasileira.

4 NORA, Sigrid. Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança, p.240.



Um lugar onde o ballet clássico dialogasse com a dança contemporânea, moderna, danças urbanas, sapateado e todas as outras modalidades. Um lugar onde todas essas técnicas tivessem voz e fossem reconhecidas em suas peculiaridades. Um Museu da Dança no Brasil seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para nossa arte.

MUSEU

De acordo com minhas pesquisas e reflexões realizadas nesse campo, acredito que a instituição cultural mais indicada para este propósito é a de um museu, exatamente porque segundo o artigo 1º do Estatuto de Museus, espaços museológicos são:

[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.⁵

O Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁶, criado no ano de 1946, define que para uma instituição ser considerada um museu ela precisa estar aberta ao público, atuar a serviço da sociedade e o seu acervo, compreendido como patrimônio tangível e intangível da humanidade, deve ser conservado, pesquisado e exposto para educação, estudo e diversão.

Segundo Chagas⁷ existe atualmente uma série de tipologias de museus: ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade, museus de território, além dos já consagrados tipos, como museu histórico, museu artístico, museu científico e museu eclético.

O campo museal está passando por grande transformação e crescimento. Ele se constitui na atualidade, como um corpo em movimento. E assim como um corpo, é instrumento de mediação, espaço de negociação de sentidos, uma porta que liga e desliga mundos, pessoas e temporalidades diferentes.

Um museu de dança se enquadra dentro da tipologia de museu artístico, e como tal, precisa ser democrático e abrangente, acolhendo tudo aquilo que se insere e se denomina como dança. Um dos objetivos principais do Museu da Dança no Brasil seria o de preservar e disponibilizar todas as formas de registros materiais da dança, documentos estes que formariam o acervo do museu.

5 Estatuto de Museus; Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

6 <http://icom.museum/>

7 CHAGAS, Mário. Casa e portas da memória e do patrimônio.



No artigo *Documento, informação e meios institucionais de custódia e disseminação*, Heloísa Bellotto revela que:

Os documentos de museu originam-se da criação artística ou da civilização material de uma comunidade. Testemunham uma época ou atividade, servindo para informar visualmente, segundo a função educativa, científica ou de entretenimento que tipifica essa espécie de instituição.⁸

Vale ressaltar que o objetivo museológico não deve ser o de apenas preservar o acervo contra a ação do tempo. É preciso também garantir o constante interesse e participação do público, mesmo reconhecendo que sob este, ocultam-se diversos grupos de interesses diferentes e às vezes, até conflitantes. Mas para Laura Miller:

Os indivíduos dentro de uma sociedade devem se unir, conscientemente e deliberadamente, para criar memórias. É este esforço consciente que está por trás do impulso social de criar museus e sociedades históricas, preservar e restaurar sítios arqueológicos, passar histórias e danças e rituais, e manter registros e arquivos.⁹

Françoise Benhamou¹⁰ defende que o museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras. E que, portanto, o museu como instituição resulta da dupla preocupação de abrir ao público e desenvolver o caráter enciclopédico das coleções, mantidas fora de seu contexto original.

O museu, como é compreendido na contemporaneidade, segundo Aparecida Rangel¹¹, é o espaço para o encontro entre culturas, sujeitos e histórias. Portanto, além da coleção documental sobre a memória da dança, o objetivo do Museu na Dança no Brasil seria também o de promover o encontro entre os corpos dançantes e integrá-los como as principais peças de seu acervo. Corpos estes que são verdadeiros museus internos. Assim, um acervo vivo seria formado. Um acervo em movimento, dada a importância da memória corporal para a memória da dança.

Penso para esse espaço o conceito de “Museu vivo”, um movimento que já nos anos 20 ansiava o redimensionamento da instituição museu, redefinindo o seu papel social, e que começou a ganhar força na Europa e nos Estados Unidos, intensificando-se nos anos 50 e 60.

8 BELLOTTO, Heloisa Liberali. *Documento: informação e meios institucionais de custódia e disseminação*, p. 37.

9 MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*, p.121. Tradução do autor.

10 BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*.

11 RANGEL, Aparecida M.S. *A construção da subjetividade do museu-casa*.



Suas premissas reivindicavam uma maior inserção dos museus nas questões complexas da sociedade. O museu vivo é, portanto, o museu inserido no contexto contemporâneo, como explica Freire¹². Ele contém o saber e a memória de uma comunidade, mas também está em contínuo desenvolvimento da sua estrutura rizomática de crescimento horizontal e abertura às influências externas.

Este conceito trata o museu não só como um ente constituído, mas constituinte, como gerador de conteúdo social e também um receptor de influências. Em evolução perpétua, bem como a dança e a vida. O conceito de “Museu Vivo” surge então a partir da necessidade de valorização de acervos culturais vivos e em constante transformação e já foi utilizado por uma série de autores da Museologia.

Portanto, tomando como base este conceito, no Museu da Dança no Brasil seriam preservadas e disponibilizadas todas as formas de registros materiais da dança e seu espaço funcionaria como um lugar de encontro da memória viva da dança, que são os seus corpos dançantes, através de inúmeras ações do museu objetivando o envolvimento da comunidade de dança no cotidiano da instituição. Esses corpos que vão acumulando as experiências vividas em cena, no fazer de sua arte e que depois tem a missão de transferi-las às gerações futuras, funcionando como verdadeiros museus internos. Museus humanos. Afinal, é esse “corpo-museu” dançante que congrega em si mesmo a história e a memória da dança.

PLANO DE AÇÕES PARA O MUSEU DA DANÇA NO BRASIL

DEPENDÊNCIAS DO MUSEU

A ideia é que este museu esteja em constante movimento, com uma coreografia intermitente desses corpos passantes em suas dependências, que, além de um grande espaço para exposições, contariam com um teatro, um espaço para performances ao ar livre, salas de dança, videoteca, biblioteca, um extenso arquivo especializado, um centro de pesquisa, uma sala para curso técnico de notação coreográfica, uma secretaria de registro de obras autorais na dança para os coreógrafos e companhias, um restaurante e uma loja. Seus espaços contariam com acessibilidade para deficientes físicos, visuais e auditivos, além de visitas guiadas bilíngues.

12 FREIRE, Beatriz Muniz. O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz.



AQUISIÇÃO DO ACERVO

A primeira importante ação para a aquisição do acervo seria através de parceria com as companhias e grupos de dança brasileiros, para que seus acervos fossem devidamente coletados, pesquisados, catalogados e incorporados ao arquivo do museu, para que assim fosse reunido um acervo museológico de representatividade nacional.

Doações também podem fazer parte desta aquisição, principalmente vinda de colecionadores de objetos de arte na dança, bem como dos próprios bailarinos e de suas famílias, pois como já foi citado anteriormente, muito material encontra-se perdido em ambientes particulares sem o devido cuidado de preservação.

Em seguida, a compra de materiais como livros, materiais audiovisuais, partituras e outros para compor a biblioteca e a videoteca da instituição.

Os principais projetos do museu:

- Elaboração de uma exposição permanente sobre a História da Dança Brasileira
- Elaboração de exposições temporárias sobre os diversos estilos de dança, grandes personalidades, companhias e coletivos de dança e inovações no mundo da dança
- Elaboração de pauta e produção de diversos espetáculos e performances de dança no teatro do museu e ao ar livre
- Criação do centro de pesquisa do museu
- Organização de aulas e workshops nas salas de dança do espaço
- Idealização e criação do primeiro curso técnico de Notação Coreográfica do Brasil a ser instituído nas dependências do museu
- Criação e formalização, dentro das leis cabíveis, da Secretaria de Registro de obras Autorais de Dança, vinculada ao museu
- Elaboração de projetos de mediação cultural para a biblioteca, videoteca e para as visitas guiadas
- Publicação de guias práticos de manutenção e preservação de acervos de dança, destinados aos arquivos pessoais de artistas e as companhias de dança



- Realização de seminários sobre memória e história da dança, elaboração de mapeamentos da dança brasileira e publicação de coleções de livros e DVDS sobre a dança no Brasil
- Criação de um banco de teses, dissertações e monografias relativas à dança já produzidas no país

GESTÃO DO MUSEU

Segundo a publicação *Museu em Números*¹³, volume 1, do Instituto Brasileiro de Museus, 67,2% dos museus brasileiros são de natureza administrativa pública, como pode-se observar no seguinte quadro:



O poder público deveria ser sempre responsável por instituições culturais, que são um direito da sociedade. Entretanto, é mais do que comprovado que a burocracia da máquina pública dificulta, atrasa e até inviabiliza muitos projetos.

Acredito então que uma opção possível de gestão do Museu da Dança no Brasil seria através de uma OS- Organização Social.

Segundo o Artigo 1º da Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998:

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e

13 http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf



à saúde, atendidos aos requisitos previstos nesta Lei.¹⁴

Na condição de entidades de direito privado, as Organizações Sociais podem assimilar características de gestão mais próximas das praticadas no setor privado, o que representa, entre outras vantagens: a contratação de pessoal nas condições de mercado, a adoção de normas próprias para compras e contratos, além de ampla flexibilidade na execução do seu orçamento.

A São Paulo Companhia de Dança, por exemplo, é gerida pela Organização Social de Cultura Pró-Dança¹⁵ e é um exemplo de projeto de dança bem-sucedido, com intensa produção e visibilidade.

O Museu de Arte do Rio (MAR)¹⁶ e o Museu do Amanhã¹⁷, ambos no Rio de Janeiro, também são exemplos de instituições museológicas geridas por Organizações Sociais e que possuem bom funcionamento na gestão de suas exposições e ações na sociedade.

Tenho ciência de que a implantação de Organizações Sociais ainda tem suas deficiências e lacunas, que precisam melhorar. Mas, ainda assim, acredito ser uma opção viável de gestão para uma instituição museológica de dança no Brasil, pelo menos nos tempos atuais.

CAMPO DE TRABALHO

O campo de trabalho para os profissionais da dança se ampliaria bastante com este museu. Para bailarinos, coreógrafos e companhias de dança que poderiam expor suas obras no teatro, para professores que poderiam ministrar aulas, cursos e workshops nas salas de dança e para os pesquisadores e curadores especializados, que promoveriam seminários, grupos de pesquisa e exposições. Um ganho de enorme valor para toda a classe.

MEDIAÇÃO CULTURAL

O contato do público com a dança, dentro do museu, seria não somente de apreciação estética, mas também de experimentação prática e experiência espetacular,

14 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm

15 http://www.prodanca.art.br/sobre_prodanca.php

16 <http://www.museudeartedorio.org.br/>

17 <https://museudoamanha.org.br/>



visando assim um aumento do número de frequentadores e apreciadores desta arte. Como afirma Márcia Strazzacappa:

Para se apreciar dança é necessária uma familiarização com o universo da dança, com seus símbolos, seus códigos e, para isso acontecer, por sua vez, é necessária uma “frequentação” [...], que garantirá aos indivíduos o domínio do sistema de referências inerentes a esta linguagem específica.¹⁸

Em “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, Bourdieu e Darbel¹⁹ afirmam que a aquisição dos instrumentos que tornam possível uma familiaridade com as obras de arte não pode operar senão por uma lenta familiarização. A competência do conhecedor não pode ser transmitida, exclusivamente, por preceitos ou por prescrições.

Sendo assim, é interessante que a proposta do museu da dança proporcione ao seu público, além da apreciação visual, que é distante, viabilize também a experimentação do corpo, através do fazer, do sentir, do contato com o outro, ou porque não dizer, pela contaminação pela arte da dança.

Um dos mais reconhecidos teóricos da dança do século passado, Rudolf Von Laban²⁰, não era dançarino de origem, mas um observador e estudioso do movimento humano. Ele afirmou que quando tomamos consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda a forma de expressão utiliza o corpo como veículo, vemos quão importante é entender esta expressão externa da energia vital interior.

Portanto, assim como este Museu objetiva incorporar em si o movimento da dança, o seu público deve fazer o mesmo, tornando mais autêntica e real a experiência da visita.

PARCERIAS

Inúmeras parcerias poderiam ser estabelecidas, a começar pelas universidades de Dança, Artes, Museologia, Produção Cultural e Arquivologia, que poderiam criar programas de estágio vinculados ao museu.

Parcerias com o Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro e com as demais companhias de dança do Brasil, para que fossem sempre efetuados os registros autorais de suas obras e também para promover espetáculos diversos dentro do espaço do teatro do museu, movimentando sua programação.

18 STRAZZACAPPA, Márcia. Dança: um outro aspecto da/na formação estética dos indivíduos, p.5.

19 BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.

20 LABAN, Rudolf Von. Dança educativa moderna.



Também um programa de parceria com as escolas técnicas de dança e de arte, promovendo visitas guiadas específicas pelas dependências do museu, ampliando a formação destes estudantes.

Outra parceria importante seria com os demais museus do Brasil, para um programa de exposições itinerantes pelo país, para a ampliação e formação de público. Assim ele funcionaria também como um museu nômade e viral, para além do museu físico. E por fim, estabelecer uma aliança com os demais espaços de memória e história da dança pelo mundo, para promover uma constante troca de informação, de experiências e de novas tecnologias para a preservação desta arte.

O MUSEU DA DANÇA NO BRASIL

Muitos itens são colocados em questão e discutidos quando se pensa na criação e na função de um museu, como foi exposto neste capítulo. Mário Chagas sintetiza:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural, é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles.²¹

Ao se pensar na arte da dança e em sua memória e história, muitos outros itens são também colocados em questão: movimento, corpo, tempo, contato, equilíbrio, tradição, transmissão, ritmo, transgressão, legado e mais uma lista de infindáveis caracteres.

Ao fundir estes dois conceitos, o museu e a dança, propondo a criação do Museu da Dança no Brasil, objetivo que passado, presente e futuro desta arte dialoguem em ritmo incessante nesse espaço cultural, e que cada corpo dançante se sinta parte integrante deste, como uma peça viva de seu acervo, como um corpo-museu.

Uma possibilidade viável de sede para este Museu da Dança, ou pelo menos para um projeto inicial dele, seria o futuro prédio da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que será construído na Zona Portuária da cidade. Seria uma excelente localidade não só pelo fato do museu funcionar anexado à mais tradicional escola de dança do país fornecendo uma formação cultural mais sólida e rica para seus alunos, como também por estar situado em uma região em crescimento da cidade e que abriga outros dois grandes museus de arte, o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã.

21 CHAGAS, Mário. Casas e portas da memória e do patrimônio, p.132.



CONCLUSÃO

Segundo Laura Millar: “As sociedades só morrem quando nos esquecemos delas. Perdemos nossa comunidade e algo de nós mesmos, quando não transferimos “memórias” para a frente, tanto pela preservação quanto pela articulação”

Deixo então registrada a minha ideia da criação de um Museu da Dança no Brasil e sigo almejando, pesquisando e trabalhando para um dia, no futuro, poder torná-la real. Acredito que assim, seria preenchida essa grave lacuna na história e na memória artística brasileira da dança e também resultaria em seu maior reconhecimento enquanto profissão e arte.

Um museu vivo. Um museu em movimento. Um Museu da Dança.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Documento: informação e meios institucionais de custódia e disseminação*. In: Arquivos permanentes: tratamento documental. 2ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

CHAGAS, Mário. *Casa e portas da memória e do patrimônio*. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

Estatuto de Museu; Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.

FREIRE, Beatriz Muniz. *O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1992.

LABAN, Rudolf Von. *Dança educativa moderna*. São Paulo, Ícone, 1990.



MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*. Archivaria, v. 61, Spring. 2006.

NAVAS, Cassia. *Interdisciplinaridade e intradisciplinaridade em dança*. In: Seminários de Dança-Histórias em movimento: biografias e registros em dança/organização de Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.

NORA, Sigrid. *Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança*. In: Seminários de Dança-Histórias em movimento: biografias e registros em dança/organização de Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.

RANGEL, Aparecida M.S. *A construção da subjetividade do museu-casa*. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Vol.44, 2012.

SMIGEL, Libby. *Documenting Dance- A practical guide*. Washington: Dance Heritage Coalition, 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Dança: um outro aspecto da/na formação estética dos indivíduos*. In: Anais da 30ª Reunião Anual da Anped. Disponível em <http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf> Acesso em: mai.2017.

SITES DE REFERÊNCIA:

<http://icom.museum/>

<https://museudoamanha.org.br/>

<http://www.museudeartedorio.org.br/>

http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volumel.pdf

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm

http://www.prodanca.art.br/sobre_prodanca.php



MUSEU-MARCA: UM DIAGNÓSTICO AFETIVO NO PLANO MUSEOLÓGICO

Juliana Bravin¹
Vladimir Sibylla Pires²

RESUMO: A crise de identidade dos museus sempre acompanhou sua história e agora, mais do que nunca, é exigido que essas instituições reafirmem o seu papel no mundo. Nosso objetivo aqui é refletir como o *branding* (ou a gestão de marcas), mesmo sendo uma ferramenta do mundo empresarial, pode ser um importante auxiliar dos museus nessa busca e desenvolvimento de suas identidades, principalmente sem perder o foco das diretrizes sociais e contemporâneas do campo museológico. Tomando como base abordagens da gestão museológica, gestão de marcas e opinião do público, propomos, neste artigo, um modelo redimensionado de plano museológico, incluindo uma etapa de diagnóstico afetivo dos museus.

PALAVRAS-CHAVES: gestão museológica, gestão de marcas, branding, percepção do público, diagnóstico afetivo.

APRESENTAÇÃO

“Todas as graças da mente e do coração se escapam quando o propósito não é firme”
William Shakespeare

Tornar-se parte do imaginário do seu público é supostamente uma das principais aspirações de um museu apoiado nos paradigmas contemporâneos do campo museológico que priorizam o visitante e sua relação com o patrimônio, não mais a coleção em si.

1 Juliana Bravin é publicitária há dez anos com especialização em Comunicação e Imagem, possui experiência em branding e comunicação institucional. Em 2017, obteve o título de bacharel em Museologia pela UNIRIO com o trabalho “Museu-Marca: na mente e no coração do público”, sob orientação do Prof. Dr. Vladimir Sibylla Pires. Email: jubravin.mail@gmail.com

2 Vladimir Sibylla Pires é museólogo com especializações lato sensu em Sociologia Urbana e em Marketing, MBA em Gestão do Conhecimento e Inteligência Empresarial e mestrado e doutorado em Ciência da Informação, com a tese “Museu-monstro: insumos para uma museologia da monstruosidade”. É pesquisador colaborador do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e professor da Escola de Museologia da UNIRIO. Email: sibylla1968@gmail.com



Por outro lado, é interessante frisar que essa pretensão também é um dos principais objetivos por trás do processo de criação e gestão de uma marca (*branding*): tornar-se marca também é habitar o imaginário do seu público.

Se, nos termos aqui apresentados, a analogia entre ambos (marcas e museus) é possível, por que então a questão “museu como marca” ainda gera tanta resistência entre nós, museólogos? Talvez por haver receio de prevalecer uma visão totalmente mercadológica para os museus, defendendo-se somente sua autossuficiência ou geração de lucros e deixando de lado o seu papel social?

Com este breve trabalho, pretendemos demonstrar que aplicar o *branding* à gestão museológica não anula o papel social dos museus, muito pelo contrário. Na verdade, ele pode ser uma ferramenta estratégica para os museus conquistarem a mente e o coração do seu público e assim serem dispositivos mais efetivos de mudança social. Tomando como base abordagens da gestão museológica, gestão de marcas e opinião do público, este artigo propõe um modelo redimensionado de plano museológico, incluindo uma etapa de diagnóstico da saúde emocional dos museus.

MUSEUS PRECISAM DE MARCAS

Templo das musas, *mouseion*, gabinete de curiosidades, museu tradicional, museu integral ou museu experimental, entre tantos outros, eis a questão. O museu sempre esteve em busca de sua identidade, do seu propósito de existir, embora seu próprio universo de atuação seja composto por várias ambiguidades: o colecionismo que seleciona e segrega, a história que é escolhida para ser lembrada ou esquecida, a criação e a exclusão de conhecimento, a preservação e a destruição, para citarmos apenas algumas.

Mas como e por que uma ferramenta do mundo empresarial poderia ajudar os museus nessa busca e construção de suas identidades? Em princípio porque conceitos como gestão de marcas e gestão de museus estão ligados a uma compreensão global de gestão. Ambos são um processo que vai da concepção (da marca ou museu) à sua implantação, passando pela definição e implantação de plano, programas e projetos, com suas respectivas avaliações. Mas antes de começar a fazer essas aproximações, é preciso desmistificar alguns preconceitos e confusões sobre as definições e origens do *branding* e do *marketing*.

A principal questão a vencer é entender que *marketing* não é apenas comercialização. Philip Kotler³ foi um dos primeiros estudiosos a ampliar o conceito de *marketing* para instituições que não visam lucro, como os museus. No seu livro sobre o tema, o autor trata tais organizações como quaisquer outras organizações envolvidas em atividades de intercâmbio. O conceito central de *marketing*, portanto, é a troca: oferta-se um valor a alguém em troca de outro valor. Assim, sempre que uma organização procura

3 KOTLER, Philip. Marketing para organizações que não visam lucro. São Paulo: Atlas, 1988.



expandir ou modificar suas relações de troca com os outros, passa a se defrontar com um problema de *marketing*.⁴

Para confirmar que o *marketing* não está tão distante conceitualmente dos museus (afinal, atualmente, ambos são influenciados pelo mercado, querendo ou não), é possível traçar semelhanças entre as transformações nas abordagens de museus e as diferentes fases de *marketing*, como detalhadas por Kotler, Kartajaya e Setiawan⁵. Segundo os autores, no chamado “marketing 1.0” a orientação era para as vendas, ou seja, o conceito de *marketing* recaía sobre o desenvolvimento do produto. Na museologia tradicional o museu também está centrado nos objetos, na sua coleta e preservação. No chamado “marketing 2.0”, voltado para o consumidor, o objetivo é satisfazer e reter os consumidores. Nessa fase, podemos destacar os museus-espetáculo, também centrados no público. No entanto, como produtos da indústria cultural, focam no entretenimento mais do que no discurso museal ou na transformação social. Já no chamado “marketing 3.0”, o conceito de *marketing* está voltado para os valores e centrado no ser humano. Os autores explicam que o objetivo é fazer do mundo um lugar melhor. Essa abordagem é bem mais próxima da nova museologia, do museu menos autoritário, mais focado no engajamento, na troca entre museu e visitantes/participantes.

Mas onde entra o *branding* nessa história? Kotler⁶ lembra que a ferramenta surgiu como um recurso competitivo. Os profissionais de *marketing* precisavam diferenciar suas marcas das de seus concorrentes e sentiram a necessidade de ir além das questões relacionadas ao composto ou mix de *marketing* (os famosos “4P’s”): produto, preço, praça e promoção. Ou seja, não era mais suficiente criar uma marca apenas para identificar um produto ou buscar uma rasa distinção da concorrência. Em tempos onde tudo concorre com tudo pela atenção do indivíduo, era preciso fidelizá-lo, conquistar suas mente e coração. Era preciso uma estratégia própria para a marca, relativamente independente do próprio produto. Assim, o *branding* surge com o objetivo de construir e gerenciar a identidade e imagem de uma marca, buscando sintetizar sua promessa de valor, trazendo agora benefícios intangíveis para o seu consumidor.

Mas se *branding* pode ser entendido como a atividade de gerir uma marca com a finalidade de construir seu valor no mercado, o que é entendido como marca? Como pode ser construída e gerenciada na prática? E como medir o valor que ela representa para o público?

4 Ibid., p. 19-20.

5 KOTLER, Philip et al. Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2010.

6 KOTLER, Philip. O marketing sem segredos: Philip Kotler responde as suas dúvidas. Porto Alegre: Bookman, 2005, p. 65.



CONSTRUÇÃO DA MARCA E O SEU VALOR

Marca não é apenas o nome, o logo, o design gráfico nem mesmo apenas as estratégias de *marketing* ao seu redor. É a percepção do público sobre uma organização, produto ou serviço. Portanto, marca é atitude, a ação única (de um produto, de uma empresa ou mesmo de um museu) sobre o mundo; é clima, é a pedra de toque, é o pólo magnético. É aquilo que motiva as pessoas a investirem seus corações e mentes em algo que faz sentido⁷. Marca pode, desta forma, ser traduzida, de maneira genérica, como valor. De forma esquematizada, a marca é a identidade (*ethos*) da organização e sua respectiva imagem formada na mente do consumidor.

Assim, os conceitos de identidade e imagem de uma organização são fundamentais para entender plenamente a noção de marca. Para Kapferer:

a identidade é um conceito de emissão. Trata-se de especificar o sentido, o projeto, a concepção que a marca tem de si mesma (...) Já a imagem é um conceito de recepção, sendo a maneira pela qual o público decodifica o conjunto de símbolos provenientes dos produtos, dos serviços e das comunicações emitidas pela marca.⁸

A imagem da marca é, portanto, um conceito volátil e mutante porque representa o que o público percebe. Andrade e Lessa⁹ alertam que muitas instituições esquecem de seus projetos de identidade, preocupando-se mais em corresponder à imagem que é percebida, caindo em armadilhas comunicacionais que idealizam a imagem projetada para o público. Para se tornar ou permanecer forte, uma marca deve ser fiel, acima de tudo, à sua identidade.

Por parecer uma tarefa bastante subjetiva, muitos autores tentam esquematizar em etapas a construção e o gerenciamento da marca. O que há de comum na maioria dos esquemas apresentados é que tais etapas podem ser entendidas como partes de um processo de criação de valor para seus públicos. Mas se, por um lado, esses modelos dão conta do processo de criação de valor de marca, por outro é importante identificar também o processo de mensuração desse valor. Tal avaliação torna-se mais complexa ao percebermos que a marca, como uma promessa de valor, não está associada

7 JONES, Robert. Museum Next. In: MENDES, Luis Marcelo (org). Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus. Rio de Janeiro: Edição 1.6, novembro 2012, p. 29.

8 Apud ANDRADE, Maria Andrea Dias de; LESSA, Washington Dias. A Importância da Gestão Estratégica e Comunicação da Marca na Construção da Imagem do Museu. 2009, p. 96. In: Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

9 ANDRADE, Maria Andrea Dias de; LESSA, Washington Dias. A Importância da Gestão Estratégica e Comunicação da Marca na Construção da Imagem do Museu. 2009, p. 96. In: Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.



exclusivamente a valores comerciais. O *brand equity* - valor de marca - é, assim, um conceito controverso que pode ser mensurado por meio de ativos tangíveis e intangíveis.

Estamos interessados aqui em medir apenas os ativos intangíveis do museu, ou seja, a intenção foi criar, com base em modelos de *brand equity*, uma metodologia de avaliação que investigue a saúde emocional dos museus. Em outras palavras, entender até que ponto a instituição conquistou a mente e o coração dos seus visitantes e perceber a relação entre essas duas variáveis. Nas próximas páginas, vamos aprofundar o conceito e a metodologia dessa avaliação que denominamos de “diagnóstico afetivo” do museu e como integrá-la ao plano museológico da instituição.

GESTÃO DE MUSEUS E *BRANDING*: APROXIMAÇÕES

A questão do planejamento ganhou papel central no universo dos museus nas últimas décadas, quando surgiram várias iniciativas nacionais e internacionais¹⁰ com o objetivo de padronizar a concepção e gestão de museus. No Brasil, destacamos a Política Nacional de Museus - PNM, criada em 2003¹¹, onde se estabelece a “Gestão e Configuração do Campo Museológico” como o primeiro dos seus sete eixos programáticos¹². Posteriormente, em consonância com a PNM, destacamos a criação do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (Lei nº 11.906/2009) e a definição de uma legislação específica para o campo museal, o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), ambas regulamentadas pelo Decreto nº 8.124/2010.

O Estatuto coloca para o setor uma série de ações e procedimentos que devem ser seguidos e confere ao IBRAM poder de fiscalização.¹³ Dentre as obrigações, ficou

10 Internacionalmente, podemos citar, como marcos, a criação do Código de Ética do ICOM, adotado em 1986 e revisado em 2004; a Lei-Quadro dos Museus portugueses, de 2004; e a legislação espanhola de 2008.

11 A criação da Política Nacional de Museus - PNM foi uma iniciativa do Governo Federal e é considerada um avanço para o setor museológico, principalmente ao estabelecer uma proposta de agenda política e de planejamento do setor museal. O principal objetivo da PNM consiste em promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio museológico brasileiro a partir de sua diversidade cultural e, com isso, desenvolver e revitalizar as instituições museológicas. Disponível em http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acesso em: 10/06/2017.

12 Além da gestão e configuração do campo museológico há também os seguintes eixos: democratização e acesso aos bens culturais; formação e capacitação de recursos humanos; informatização de museus; modernização de infraestruturas museológicas; financiamento e fomento para museus; e aquisição e gerenciamento de acervos museológicos. Disponível em http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acessado em: 10/06/2017.

13 O Instituto ratifica que a ação fiscalizadora tem um caráter pedagógico e orientador, adequando o setor às normas previstas no referido decreto, garantindo um padrão de gestão para que os museus possam cumprir a sua função social. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/presidencia-publica-decreto-que-regulamenta-o-estatuto-de-museus/>. Acesso em: 17/06/2017.



estabelecido que é dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico¹⁴ definido como:

ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade (Lei nº 11.904/2009, Art. 45).

No artigo nº 46 da Lei nº 11.904/2009, encontramos uma sugestão de estrutura para a sua construção:

O Plano Museológico do museu definirá sua missão básica e sua função específica na sociedade e poderá contemplar os seguintes itens, dentre outros: I – o diagnóstico participativo da instituição, podendo ser realizado com o concurso de colaboradores externos; II – a identificação dos espaços, bem como dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus; III – a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus; IV – detalhamento dos Programas: a) Institucional; b) de Gestão de Pessoas; c) de Acervos; d) de Exposições; e) Educativo e Cultural; f) de Pesquisa; g) Arquitetônico-urbanístico; h) de Segurança; i) de Financiamento e Fomento; j) de Comunicação. k) de acessibilidade a todas as pessoas [este último Incluído pela Lei nº 13.146, de 2015]

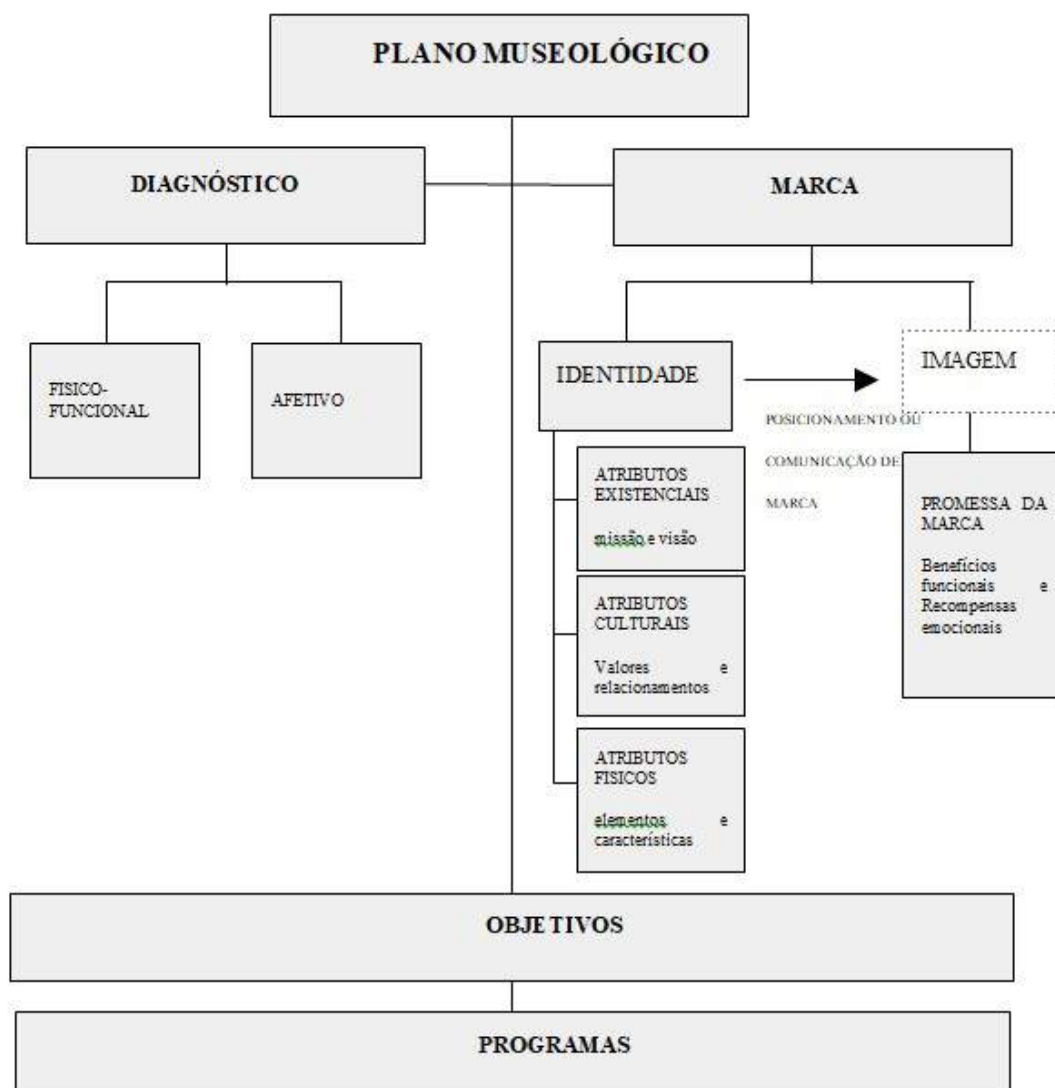
Notamos que o plano museológico tem por base uma noção de administração e *marketing* muitas vezes alheia às especificidades da museologia. No entanto, esse fato não precisa significar uma sobreposição ao campo da museologia quando o assunto é a sua construção e desenvolvimento. É preciso aproveitar as ferramentas que o campo disciplinar do *marketing* abarca sobre troca de valores tangíveis e intangíveis para buscar um ponto de interseção entre as exigências da gestão e o fazer museológico.

Propomos, a seguir, um modelo redimensionado de plano museológico tomando, como base, abordagens da gestão museológica e do *branding* (figura 01).

14 Apesar de ser chamado de Plano Museológico na legislação brasileira, em várias obras sobre o tema é possível encontrar variações do termo, como Plano Diretor, Plano Estratégico, Plano de Gestão Museológica, Programa Museológico, entre outros.



Figura 01: Proposta redimensionada de plano museológico



Fonte: interpretação gráfica de Juliana Bravin

Antes de apresentar a definição de cada etapa, é importante esclarecer a estrutura lógica dessa proposta de redimensionamento do plano museológico para auxiliar a compreensão do modelo aqui proposto.

Primeiramente, como pode ser observado, a construção desse modelo teve como base a organização/ordenação dos itens do plano museológico sugeridos pelo Estatuto de Museus. Ou seja, todos os itens do plano museológico sugeridos pela legislação brasileira estão mantidos no modelo proposto conforme a seguinte lógica: a “missão básica e sua função específica na sociedade” estão contempladas na etapa de construção da marca, especificamente nos atributos existenciais da identidade; os itens “I - diagnóstico participativo da instituição” e “II - a identificação dos espaços, bem como



dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus” podem ser desenvolvidos dentro da etapa de diagnóstico físico-funcional; o item “III – a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus” pode ser aprofundada na etapa de construção da marca, especificamente nos atributos culturais da identidade; e o último item citado “IV – detalhamento dos Programas” manteve-se aqui como etapa final.

Depois, com base nas abordagens sobre a construção de marca e seu valor discutidas na seção anterior, houve a necessidade de acrescentar as etapas “diagnóstico afetivo” e “marca” no modelo. Foi observado que tanto na literatura quanto na prática, os diagnósticos museológicos estão ligados somente a uma avaliação físico-funcional da instituição. O acréscimo do diagnóstico afetivo sugere uma **avaliação** da dimensão emocional do museu, ou seja, uma intenção de investigar seus ativos intangíveis, aspecto tão discutido no *branding* atualmente. A inclusão dessa etapa teve como inspiração o conceito de *brand equity* abordado anteriormente, ou seja, uma avaliação do valor da marca. Já a etapa Marca resume-se a uma **construção** da identidade e da imagem ideal da marca museológica. Acreditamos que a falta da avaliação e construção de uma marca para o museu contribui para a sua crise de identidade e, conseqüentemente, para a falta de interação com seus visitantes.

Assim, o esquema começa com duas etapas paralelas: **diagnóstico e marca**, significando que ambas precisam ter pesos equivalentes na definição dos objetivos e programas. O foco dessa relação entre diagnóstico e marca é a geração de melhores objetivos e melhores programas.

Com essa concepção esclarecida, a seguir vamos apresentar brevemente a definição de cada etapa juntamente com os respectivos referenciais teóricos possíveis para sua implementação.

DIAGNÓSTICO MUSEOLÓGICO

O Estatuto de Museus sugere, como primeiro item do plano, a realização do diagnóstico museológico, mas não dá mais detalhes sobre a sua metodologia. No entanto, é possível encontrar na literatura diversas tentativas de formulação de um modelo para esse diagnóstico. Destacamos Davies¹⁵ e Cândido¹⁶ que apresentam interessantes perspectivas para a elaboração dessa parte do plano. Notamos, no entanto, que tanto o modelo sugerido pelo Estatuto quanto o dos demais pesquisados parecem apenas abarcar uma dimensão físico-funcional de diagnóstico da instituição.

15 DAVIES, Stuart. *Museologia Roteiros Práticos 1 Plano Diretor*. Disponível em http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro1.pdf. Acesso em 03/06/2017.

16 CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2014.



Em nossa concepção, o diagnóstico museológico deveria ser entendido como uma ferramenta para investigar a saúde do museu. E como defendemos aqui uma conotação humanizada para os museus, essa saúde precisa ser analisada holisticamente. Nessa perspectiva, acreditamos que, a partir de um diagnóstico físico-funcional, juntamente com um afetivo (ou seja, uma equação da estrutura e cenário organizacionais mais o “espírito” que a dinamiza e a mantém viva), é possível termos bases mais sólidas para construir uma marca museológica mais forte, o que quer dizer uma identidade mais condizente com a imagem de museu que se pretende ter. Em outras palavras, a instituição, ao realizar um diagnóstico afetivo analisaria a imagem do museu percebida pelos seus públicos. A partir disso, teria a chance de identificar em quais aspectos essa imagem está descolada da imagem pretendida, está desalinhada com a missão do museu. E, principalmente, teria a chance de formular, com base nesses dados, estratégias, programas e metas para construir/fortalecer sua identidade e alcançar seu propósito. Ou seja, considerando que o poder de uma marca reside na mente dos consumidores, é fundamental que o diagnóstico emocional oriente as decisões.

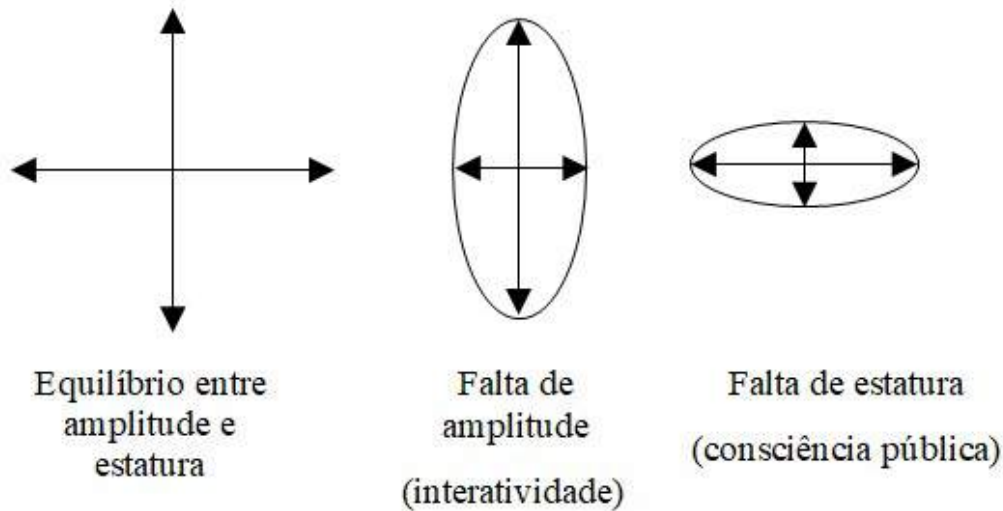
Para fazer o diagnóstico afetivo, podemos nos valer de diversos modelos de *brand equity*, como os de Aaker¹⁷, o da agência de publicidade Young & Rubicam (Y&R)¹⁸, entre outros. Aqui, no entanto, optamos pelo modelo elaborado pelo consultor Dave Barr (2012), que chegou a um esquema visual para se medir as “forças” de instituições como o museu, utilizando parâmetros como a estatura da instituição e a sua interatividade com a comunidade. Ao se utilizar esse modelo, podem ser elaboradas perguntas relacionadas à percepção dos entrevistados sobre a importância e a consciência pública da instituição (para se mensurar a **estatura** de sua marca). E também perguntas relacionadas à percepção dos entrevistados sobre a capacidade de interação do museu com seus visitantes e com a comunidade (para se mensurar a **amplitude** da referida marca). A relação entre esse dois indicadores - a **estatura** (eixo vertical) e a **amplitude** (eixo horizontal) -, conforme exemplificado a seguir, pode auxiliar as instituições museológicas a entenderem a situação atual da marca do museu e a vislumbrarem cenários futuros (figura 02).

17 Este define cinco ativos intangíveis da marca: 1 - conhecimento do nome; 2 - qualidade percebida; 3 - lealdade à marca; 4 - associações de marca e 5 - outros ativos da instituição (Apud KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. Administração de marketing. 12. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006).

18 Chamado de Brand Asset Valuator (BAV - Avaliador de Ativo da Marca), este modelo utiliza quatro pilares: conhecimento e estima para medir a reputação da marca e relevância e diferenciação para medir a força da marca. (apud KOTLER; KELLER, 2016).



Figura 02: Estatura e amplitude da marca



Fonte: adaptação gráfica do modelo de Dave Barr por Juliana Bravin

O museu deve, idealmente, buscar o equilíbrio entre mente e coração. Com base nisso (e no modelo acima), percebem-se dois problemas quando há desequilíbrio entre a **estatura** e a **amplitude** do museu. O primeiro é que um museu de grande estatura mas com pouca amplitude (pouco envolvimento) possivelmente terá dificuldade para conseguir recursos suficientes para sustentar suas operações. O segundo é que um museu que tenha grande interatividade com a comunidade, mas com uma estatura baixa (pouca consciência pública) possivelmente não será muito diferente que um parque de diversões¹⁹.

MARCA MUSEOLÓGICA

Consideramos que a marca é composta pela **identidade** e pela **imagem** da instituição e que ela representa uma promessa de valor para os públicos. Primeiramente, então, temos o processo de construção da **identidade museológica**. Essa etapa foi subdividida em três dimensões (existencial, cultural e física) definidas a partir de uma noção geral sobre construção de identidades. Neste sentido, consideramos que a identidade é formada a partir de uma coleção de atributos existenciais, culturais e físicos. São esses atributos que definem o “ser museu” e que o ajudam a construir o seu valor e a projetar a respectiva imagem para os públicos. É importante ressaltar que a identidade deve ser construída

¹⁹ Para ver os modelos sendo aplicados na prática, consultar os resultados da pesquisa “Museus na mente e no coração do público” (PINTO, 2017), que faz um diagnóstico afetivo dos museus fluminenses, apontando, entre outros aspectos, quais os museus mais lembrados e os mais queridos pela população do estado do Rio de Janeiro.



de dentro para fora da instituição e precisa carregar aquelas três dimensões em todos os aspectos da organização, como essência, missão, valores, relacionamentos, elementos visuais e verbais próprios.

No âmbito da **dimensão existencial**, a **essência** pode ser entendida a partir do conceito de “identidade central” de Aaker²⁰. Esta pode ser entendida como a essência fundamental e eterna da marca, aquela que continua constante, enquanto a marca desloca-se para novos mercados e produtos. Na prática, a essência é formada pelas definições e sentimentos que representam a marca na mente do consumidor e precisa refletir uma coerência entre todos os outros elementos. Sobre seu formato, alguns autores preferem um conjunto de duas ou três palavras; outros, como Aaker, preferem uma frase que conecte os aspectos racionais e emocionais da marca. Ainda na **dimensão existencial** temos a definição de **missão** da marca. Kotler et al²¹ dizem que criar a missão da marca não é tão fácil quanto parece. Segundo os autores, criar uma boa missão significa apresentar uma nova perspectiva de negócios que pode transformar a vida dos consumidores. As empresas precisam oferecer uma missão de transformação, criar histórias atrativas em torno dela e envolver os consumidores em sua concretização. Além disso, uma declaração de missão bem formulada dá aos funcionários um senso compartilhado de propósito, direção e oportunidade.

Na **dimensão cultural** devem ser desenvolvidos os valores e relacionamentos. Kotler et al²² defendem que os **valores** devem ser definidos junto aos empregados. Ou seja, a formulação de valores tem relação direta com desenvolvimento de uma cultura corporativa. São os valores essenciais que vão nortear os empregados para que vivam de acordo com a missão da marca. Assim, é importante que os empregados ajam como embaixadores dos valores para transmitir a missão da marca aos consumidores. O **relacionamento**, por sua vez, precisa estabelecer parâmetros para todos os públicos: funcionários, parceiros e visitantes. Os conceitos de marketing experimental e de percepção de públicos da museologia podem ser os princípios-chave para se desenvolver estratégias de relacionamento com os visitantes. É importante ressaltar que o objetivo é tornar os visitantes envolvidos mais ativamente com a marca, ou seja, pensar o visitante como participante.

Na **dimensão física** estão os elementos visuais e verbais que representam, respectivamente, as identidades visual e verbal da marca. Os **elementos visuais** têm relações diretas com o design: são a logo da marca, os materiais de papelaria, a

20 Apud KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. Administração de marketing. 12. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

21 KOTLER, Philip et al. Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2010.

22 Idem.



sinalização, a identificação de funcionários etc. Os **elementos verbais** são o nome, o slogan e o discurso em geral que será adotado. Segundo Kotler e Keller²³, os elementos da marca são os recursos próprios da marca que servem para identificá-la e diferenciá-la.

Sobre a etapa **Imagem**, é preciso deixar claro que se refere à construção ideal da imagem da marca, por isso a principal pergunta a ser feita nessa etapa é: qual o valor que a instituição gostaria de entregar? É a etapa para se construir a promessa de valor do museu. Ou seja, está relacionada mais especificamente com os **benefícios funcionais e recompensas emocionais** que precisam ser percebidos pelos públicos. As recompensas emocionais tratam das sensações que o público tem ao visitar o museu. Já os benefícios funcionais são os benefícios tangíveis de um museu, aqueles intrínsecos à visita ao museu.

Por isso, nessa etapa é fundamental ouvir os públicos externo e interno para coletar o que se espera e o que não se espera do museu, a fim de se projetar os benefícios e recompensas mais adequados à identidade, tomando-se cuidado para não se projetar uma imagem descolada da realidade do museu. Um bom exercício de reflexão é comparar os resultados do diagnóstico afetivo com a imagem projetada. Kotler alerta que a promessa da marca só será cumprida se todos os integrantes da empresa vivenciarem a marca²⁴. Além disso, é essencial que a comunicação desse posicionamento também seja formulada de forma estratégica.

POSICIONAMENTO OU COMUNICAÇÃO DE MARCA

Essa parte consiste na ligação entre a identidade e a imagem da marca do museu. Seu principal objetivo é comunicar/posicionar a marca na mente e no coração dos públicos. Kotler e Keller²⁵ dizem que existem diferentes estratégias/ferramentas de comunicação e que é importante empregar um mix de modo que cada um(a) seja capaz de exercer um papel específico na construção e manutenção do valor da marca. Por exemplo, segundo os autores, a melhor maneira para difundir a missão é contar histórias. Ou, então, que um bom posicionamento esclarece a essência da marca para os públicos e esclarece que objetivos ela ajuda o público a alcançar. Nesse sentido, é preciso definir estratégias de comunicação para fortalecer cada atributo da identidade construída, garantindo assim uma fidelização junto ao seu público.

Assim, entendemos a comunicação aqui como um processo de interação/mediação e não só de emissão/recepção. As marcas passaram a ser signos de referência, facilitadoras

23 KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. Administração de marketing. 12. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

24 Idem, p. 280.

25 KOTLER, Philip et al. Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2010, p. 74



da comunicação entre produtores e consumidores²⁶. Trazendo a discussão para a teoria de comunicação museológica, Scheiner²⁷ usa a simbologia dos museus como pontes entre culturas, que permitem o encontro entre um lado e outro, sem nenhum deles ter domínio sobre o outro. E o que permite esse encontro é a mediação, que promove as interfaces e facilita o fluxo de interações. Só haverá comunicação se acontecer algo de comum (que afeta) entre os dois pólos: museu e visitante.

Dessa forma, a comunicação precisa ser vista como um processo integrado e estratégico de mediação entre a marca do museu e o seu público, colaborando para torná-lo um lugar de experimentação. Mas com ressalvas, porque, ao mesmo tempo, o museu precisa corresponder às expectativas que essa comunicação criou.

OBJETIVOS E PROGRAMAS

De acordo com Davies²⁸, os **Objetivos** de um plano museológico devem ser sucintos e de longo prazos, obrigatoriamente relacionados a cada área de atividade essencial do museu e devem representar uma contribuição clara para o cumprimento da missão da instituição.

A etapa **Programas**, por sua vez, corresponde ao detalhamento das ações a serem realizados pelo museu. O Estatuto de Museus agrupa-as nos seguintes programas: a) Institucional; b) de Gestão de Pessoas; c) de Acervos; d) de Exposições; e) Educativo e Cultural; f) de Pesquisa; g) Arquitetônico-urbanístico; h) de Segurança; i) de Financiamento e Fomento; j) de Comunicação. k) de acessibilidade a todas as pessoas. Durante a elaboração, é importante estipular metas para cada programa que levem em consideração os objetivos anteriormente formulados e também estipular indicadores de desempenho, se possível, para avaliar os resultados das metas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o problema da gestão de museus não está em adotar práticas ou ferramentas do *marketing*, mas sim em não trazer as questões colocadas pela museologia nesse planejamento e no uso dessas ferramentas. Assim, o desafio torna-se um caminho de mão dupla pois, paradoxalmente, o *branding*, como ferramenta de outro campo, pode ser uma via plausível para auxiliar os museus na prática museal porque cria estruturas mentais e ajuda os públicos a organizar seu conhecimento sobre o museu. De um lado, porque suas metodologias permitem diagnosticar a saúde emocional e também

26 ANDRADE, Maria Andrea Dias de; LESSA, Washington Dias. p. 96.

27 Scheiner, Tereza. Sobre Laços, Caminhos, Pontes e Museus. Revista Museu, 2005. Disponível em: <http://revistamuseu.com/18demaio/artigos.asp?id=5956>. Acesso em: 03/06/2017.

28 DAVIES, Stuart. Museologia Roteiros Práticos 1 Plano Diretor. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro1.pdf. Acesso em: 03/06/2017.



construir valor para a identidade/imagem dos museus; de outro, porque possibilita aos museus planejar, a partir desses dados, práticas mais condizentes com sua identidade e imagem. Por fim, porque tudo isso contribui para aprofundar a interação com os públicos, reforçando a função social dos museus que a museologia tanto apregoa e persegue. Resumidamente, ao criar sua identidade, os museus terão mais facilidade de formular programas conceitualmente bem definidos e, por consequência, serão mais compreendidos pelos visitantes, gerando apropriação e elevado grau de fidelização.

É nesse sentido que Jones²⁹ diz que a sociedade poderia desfrutar muito mais de seus museus se pudesse entendê-los melhor. De acordo com Cândido³⁰, a sociedade não é mais complacente com instituições que justificam suas existência apenas com o vago propósito da preservação ou da memória, fazendo crítica contundente aos museus que se excluíram dos processos de participação e de mudança.

Diante disso, acreditamos que desenvolver uma marca museológica não significa enfatizar uma visão exclusivamente mercadológica para os museus ou anular o seu papel social. Pelo contrário, significa colaborar para que os museus vençam sua crise de identidade e conquistem a mente e coração dos seus públicos, aumentando seu alcance e interação, tornando-se dispositivos mais efetivos de mudança social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Maria Andrea Dias de; LESSA, Washington Dias. A Importância da Gestão Estratégica e Comunicação da Marca na Construção da Imagem do Museu. 2009, p. 96. In: **Museus e comunicação**: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

BARR, Dave. **Should a Museum's Reach Exceed Its Grasp?**. INNO/Genesis, 2012. Disponível em: <http://innogenesis.info/2012/03/should-a-museums-reach-exceed-its-grasp/>. Acessado em 01/05/2017

BRASIL, Decreto-lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acessado em: 10/06/2017.

29 JONES, Robert. Museum Next. In: MENDES, Luis Marcelo (org). Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus. Rio de Janeiro: Edição 1.6, novembro 2012, p. 30.

30 CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2014, p. 119.



BRASIL, Ministério da Cultura. **Política nacional de museus**. José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas (org). – Brasília : MinC, 2007. Disponível em http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acessado em: 10/06/17

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

DAVIES, Stuart. **Museologia Roteiros Práticos 1 Plano Diretor**. Disponível em http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro1.pdf. Acessado em 03/06/17

PINTO, Juliana Bravin de Assis. **Museu-marca: na mente e no coração do público**. Brasil, 2017. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

JONES, Robert. Museum Next. In: MENDES, Luis Marcelo (org). **Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus**. Rio de Janeiro: Edição 1.6, novembro 2012.

KOTLER, Philip et al. **Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano**. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2010.

KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. **Administração de marketing**. 12. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

KOTLER, Philip. **Marketing para organizações que não visam lucro**. São Paulo: Atlas, 1988.

_____. **O marketing sem segredos: Philip Kotler responde as suas dúvidas**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

MENDES, Luis Marcelo. De Ilhas a Plataformas. In: MENDES, Luis Marcelo (org). **Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus**. Rio de Janeiro: Edição 1.6, novembro 2012.

SCHEINER, Tereza. **Sobre Laços, Caminhos, Pontes e Museus**. Revista Museu, 2005. Disponível em <http://revistamuseu.com/18demaio/artigos.asp?id=5956>. Acessado em 03/06/17.





Mesa XXI

Patrimônio
material II

PATRIMÔNIO & POLÍTICAS CULTURAIS: OS DESAFIOS PARA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA HOSPITALAR NO BRASIL

Tarcísio Pereira Bastos¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de refletir sobre os desafios para se preservar a arquitetura hospitalar no Brasil, a partir da valorização dos aspectos históricos e arquitetônicos de instituições de saúde que, hoje, são identificadas, reconhecidas e inventariadas como patrimônio cultural. Esses apontamentos surgiram durante as aulas da disciplina “Arquitetura, Ciência e Saúde: aspectos históricos e patrimoniais”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT) da Casa de Oswaldo Cruz (COC) | Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Deseja-se, com isso, contribuir para os estudos na área de Arquitetura Hospitalar, Patrimônio Cultural e Políticas Culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Hospitalar, Patrimônio Cultural, Políticas Culturais, Preservação, Brasil.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas houve um crescimento expressivo de pesquisas relacionadas às políticas públicas de preservação cultural, sobretudo, estudos específicos abordando instituições de assistência médica e sua arquitetura. Esses trabalhos visam reconhecer, identificar e valorizar os bens arquitetônicos existentes, a partir da perspectiva histórica, cultural e patrimonial. Assim, os hospitais vêm se tornando objetos de análise historiográfica e arquitetônica, desvinculando-os da visão simplista como espaços da prática médica e os transformando em lugares de memória, pesquisa, difusão e ensino.

Devido às alterações etimológicas, históricas, políticas, sociais, culturais e biomédicas do termo *hospital*, essa categoria é entendida no Brasil como sinônimo de asilo, casa de caridade, casa de saúde, clínica, desinfectório, dispensário, hospício, hospital-colônia, hospital geral, hospital militar, hospital universitário, leprosário, manicômio,

¹ Graduado em História. Especialista em Patrimônio Cultural. Mestrando em “Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde” (FIOCRUZ | COC | PPGPAT). Membro do Grupo de Trabalho “História e Patrimônio Cultural” (ANPUH – Associação Nacional de História). Integrante do Grupo de Pesquisa “Saúde e Cidade: Arquitetura, Urbanismo e Patrimônio Cultural” (FIOCRUZ | CNPq | DGP). Orientador: Prof. Dr. Renato da Gama-Rosa Costa. E-mail: tarcisiomacabu@yahoo.com.br



maternidade, nosocômio, preventório, sanatório, dentre outras tipologias. Nesse sentido, o conceito de *hospital* necessita ser contextualizado, social e historicamente, para que se assimile as inúmeras contribuições do saber arquitetônico ao campo da saúde e da assistência médica.²

Sendo assim, o artigo visa expor um panorama histórico dos paradigmas da arquitetura hospitalar identificados em nosso país desde o século XVIII e abordar a respeito das práticas de patrimonialização e requalificação dos acervos arquitetônicos das instituições de saúde.

ARQUITETURA, CIÊNCIA & SAÚDE: OS PARADIGMAS DA ARQUITETURA HOSPITALAR

Os estudos sobre a história da arquitetura hospitalar e sua preservação têm despertado um amplo interesse por parte de historiadores, arquitetos, engenheiros, médicos e outros pesquisadores, tanto no Brasil quanto no exterior, nos últimos anos. Diversos autores têm promovido reflexões a respeito das tipologias arquitetônicas hospitalares sob a ótica da história, da ciência, da saúde, das políticas culturais e, com isso, vêm produzindo uma historiografia importante sobre o tema.³

O “hospital” no sentido terapêutico surgiu no final do século XVIII, tendo-se a perspectiva como um espaço de acolhimento, tratamento e cura. Antes desse período, o hospital era uma instituição de assistência aos pobres, espaço de separação e exclusão, transição entre a vida e a morte (FOUCAULT, 1979).

Nesse contexto, prevalecia na Europa, sobretudo na França, o modelo de arquitetura pavilhonar nas edificações hospitalares. As discussões acerca da reconstrução do *Hôtel-Dieu*⁴ de Paris, destruído por um incêndio em 1772, trouxeram contribuições para o campo da arquitetura hospitalar e da prática médica. Esse foi o pretexto para o advento de novos programas reconstitutivos de instituições hospitalares, assim como, para pesquisas patológico-espaciais e organização sistemática do ambiente hospitalar pela concepção dos médicos. Por consequência, o hospital foi se tornando um equipamento

2 Na contemporaneidade, o hospital é categorizado como uma unidade de saúde cuja função é prestar assistência médica e ambulatorial, realizar diagnósticos, tratamentos e internações, promover a recuperação social dos pacientes, viabilizar a educação sanitária da população, aperfeiçoar a formação da equipe hospitalar e desenvolver pesquisas, censos e inquéritos no campo da saúde (PÔRTO, 2008).

3 Indico os trabalhos de MIGNOT (1983), BENCHIMOL (1990), MICHELIN (1992), PEVSNER (1997), SANGLARD & COSTA (2004), CREMNITZER (2005), PÔRTO (2008), TOLEDO (2008) e MIURA (2012).

4 O *Hôtel-Dieu*, fundado no século VII, é considerado o mais antigo hospital de Paris. Sua arquitetura atual remonta ao final do século XIX. Trata-se de um hospital universitário ligado à Faculdade de Medicina da *Université Paris-Descartes*.



medicalizado, higienizado e disciplinado, ou seja, de acordo com FOUCAULT (1979), uma “máquina de curar”.

No século XVIII, os conhecimentos médicos e arquitetônicos tinham o propósito de anular os efeitos nocivos da internação hospitalar, medicalizando e disciplinando a arquitetura hospitalar para que ela atingisse seu principal objetivo, o de curar (TOLEDO, 2008).

Para que o hospital cumprisse sua função terapêutica, precisava ser transformado num dispositivo anti-contágio, pois se acreditava que a contaminação vinha pelo ar devido ao contato entre doentes, ao convívio em áreas insalubres e à desordem urbano-sanitária. Sob essa ótica, durante os séculos XVIII e XIX, a estrutura hospitalar sofreu um processo de medicalização para que se tornasse um mecanismo de cura e não de propagação de doenças. A arquitetura recebeu a missão de reorganizar a ambiência hospitalar, dando-lhe um caráter mais técnico, funcional e higienista, “capaz de canalizar a circulação desordenada de fluidos, objetos e corpos que constituíam os suportes físicos do contágio indiscriminado” (BENCHIMOL, 1990).

Na França, através dos estudos do engenheiro Casimir Tollet (1828-1892), desenvolveu-se para a arquitetura hospitalar mais uma matriz construtiva, mais tarde, nomeada como *Sistema Tollet*. Esse modelo recomendava a construção de hospitais em zonas distantes dos centros urbanos e em áreas ensolaradas. Cada edifício teria no máximo dois pavimentos, deveria estar disperso pelo terreno e respeitar o paralelismo entre os demais prédios. Por causa do receio do contágio pelos germes, predominava o princípio do isolamento, onde cada patologia e cada paciente eram separados no interior de diferentes pavilhões. Posteriormente, esse método ficou conhecido como “modelo pavilhonar”, sendo bastante propagada no continente europeu e americano, como também em nosso país (TOLLET, 1894 *apud* COSTA, 2011b).

Já no Brasil, em meados do século XIX, o hospital terapêutico emergiu ao longo da transição do modelo religioso (claustal) para o pavilhonar, acompanhando a trajetória dessas edificações na Europa e sofrendo influências do higienismo e da bacteriologia.

Somente após 1840, as edificações hospitalares no Brasil, especialmente na Corte, aderiram à arquitetura pavilhonar e ao padrão terapêutico na organização de seus serviços e atividades. Tais hospitais, mantidos por ordens religiosas ou instituições caritativas privadas, atendiam exclusivamente à população menos favorecida e miserável (BENCHIMOL, 1990).

O partido pavilhonar resultou de uma mescla de teorias, normas e procedimentos visando “enfrentar as deficiências funcionais e higiênicas dos hospitais”, “combater a propagação das infecções hospitalares e o contágio entre pacientes com diferentes patologias” e “atender às novas necessidades espaciais criadas com a sua medicalização” (TOLEDO, 2008).



O paradigma pavilhonar favorecia o “isolamento” das doenças como se podia verificar nos hospitais da época. Para melhor proveito hospitalar, separavam-se os sexos, segmentavam-se os portadores de moléstias graves dos menos debilitados, distribuíam-se as enfermidades, principalmente as contagiosas, pelas diferentes enfermarias. Cada pavilhão constituía um hospital particular e isolado, contendo móveis, utensílios, aparatos, enfermeiros e médicos próprios. Os serviços auxiliares eram unidades autônomas, comunicando-se no plano horizontal por galerias cobertas, que cruzavam áreas livres e ajardinadas, destinadas à circulação de ar e conexão com a luz solar.

Durante a Primeira República (1889-1930), no Brasil, houve uma maior intencionalidade em construir complexos hospitalares do tipo pavilhonar voltados para o tratamento isolado de distúrbios psiquiátricos, da tuberculose e da hanseníase. Boa parte dessas construções estavam situadas em áreas afastadas dos núcleos urbanos, com menor densidade demográfica e com áreas verdes propícias para as atividades profilático-rurais.

No início do século XX, ocorreu a separação entre hospital geral, que atendia às múltiplas patologias e terapias, e o hospital de isolamento, conhecido como *hospital-colônia* ou *colônia agrícola*, que abrigava tuberculosos, leprosos e doentes mentais. Essa subdivisão não estava relacionada apenas à terapia, mas também, à inserção dessa tipologia profilática no contexto urbano e na linguagem arquitetônica daquele tempo (COSTA, 2008).

Os hospitais de isolamento do tipo *colônia* buscavam minimizar a segregação e a exclusão sofrida pelo paciente ao ser apartado do convívio social, criando ambiências urbanas similares a uma minicidade, com praças, residências familiares, cinemas, teatros, clubes, salões de dança, campos de futebol, escolas, bibliotecas, zonas agrícolas, oficinas, dentre outros equipamentos. Assim, “a arquitetura procurava acompanhar essa tentativa de se criar um ambiente familiar, adotando uma linguagem mais singela e tradicional, próxima de nossas raízes coloniais portuguesas” (*ibidem*).

Nas primeiras décadas do século XX, tornou-se complexo descobrir uma tipologia hospitalar que não fosse tão desvantajosa como o pavilhonar e que, ao mesmo tempo, pudesse manter os princípios higienistas nas construções compactas. Uma das soluções foi o partido arquitetônico em forma de *pente*, caracterizando-se como um modelo de transição (*Pré-monobloco*), que permaneceu em voga até os anos 1950.

O *sistema monobloco* ou *vertical*, concebido nos Estados Unidos, atraiu a atenção de arquitetos, médicos e engenheiros como uma tendência modernizadora na forma de se projetar hospitais em bloco com mais de cinco pavimentos.

Para os norte-americanos, um hospital geral *moderno* teria enfermarias com 8 a 16 leitos, quartos para até duas pessoas, quartos individuais para os pagantes e áreas anexos para bom funcionamento da equipe de enfermagem. As clínicas seriam independentes



e subdivididas por especialidade. O setor de triagem e diagnóstico deveria ser atuante, havendo dispensários e ambulatórios, caso o hospital recebesse muitos pacientes. Era fundamental a existência de um Instituto de Pesquisa e “instalações de fisioterapia e anexos; serviço de alimentação, lavanderia e casa de máquinas; clínicas pediátricas (...) e a maternidade, que teria tratamento especial, afastada das demais clínicas” (CARDOSO, 1927 *apud* SANGLARD & COSTA, 2004).

O *monobloco* apresentava muitas vantagens se comparado com o pavilhonar, como a redução do custo da compra do terreno e sua instalação; a economia do transporte, trajetos e circulação dos recursos humanos pelo hospital; o deslocamento vertical proporcionado pelos elevadores; a proximidade dos serviços administrativos e clínicos em unidades funcionais; a disciplina interna, vigilância médica e racionalidade das atividades; a concentração das instalações hidráulicas, térmicas, elétricas e sanitárias; o afastamento dos ruídos e da poeira nos andares superiores; entre outras (COSTA, 2008).

Na segunda metade do século XX, os hospitais incorporaram novas tecnologias em seus espaços, exigindo-se maior cuidado em seu planejamento e uso terapêutico. Como consequência, as instalações e infraestrutura predial se tornaram mais sofisticadas e modernas, ocasionando, assim, uma crescente setorização dos espaços, separando-se os pacientes por tipologia patológica e controlando-se os fluxos e as circulações de acordo com as necessidades médicas.

É importante ressaltar que a anatomia hospitalar acompanhou as inovadoras configurações espaciais, em conformidade com suas funções terapêuticas. No subsolo operavam os serviços de apoio; no térreo, os consultórios e os serviços de Raio-X; no primeiro pavimento, os setores administrativos; nos andares intermediários, a internação (quartos e enfermarias); e no último pavimento, o centro cirúrgico.

Além dos aspectos operacionais e práticos, os complexos hospitalares do século XX e XXI deixaram de proporcionar acolhimento e tranquilidade aos pacientes como os modelos arquitetônicos de outrora. Essa perda era consequência do gigantismo construtivo e do repertório arquitetônico utilizado, “cujo objetivo, muitas vezes, era o de ocultar a função hospitalar, através de edificações feitas à semelhança de shoppings e centros empresariais, que exaltavam ideais de modernidade e eficácia” (TOLEDO, 2008).

É necessário compreender que as transformações traduzidas nas construções hospitalares no Brasil não apresentam uma linearidade evolutiva. Nessa trajetória, houve a coexistência espaço-temporal de duas ou mais tipologias arquitetônicas. A arquitetura hospitalar buscou atender à complexidade tecnológica das práticas médicas, das técnicas construtivas e da infraestrutura de apoio exigidas pelas instituições de saúde em cada período histórico. Outra mudança se traduziu na substituição dos atores envolvidos nos projetos das edificações hospitalares, em que o protagonismo dos médicos foi sendo



permutado pelo dos arquitetos e engenheiros, principalmente, no transcorrer do século passado (TOLEDO, 2008; COSTA, 2011b).

Portanto, a intenção até aqui foi apresentar um panorama histórico dos paradigmas da arquitetura hospitalar em uso no Brasil durante os séculos XVIII ao XXI, que justificaram a preservação dos espaços de saúde reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro (Tabela 1).

Tabela 1 – Paradigmas da Arquitetura Hospitalar no Brasil

TIPOLOGIAS ARQUITETÔNICAS	PERÍODOS CONSTRUTIVOS	ESTILOS ARQUITETÔNICOS DECORATIVOS	EXEMPLOS
Arquitetura Religiosa Higienista	Século XVIII – XX	Colonial Barroco Rococó Neocolonial	Hospitais da SCM ⁵ Hospital São Cristóvão (BA) Hospital dos Lázarus (RJ) ⁶
Arquitetura Pavilhonar	Século XIX – XX	Neoclássico <i>Challet</i> Ecletismo Neocolonial <i>Art Nouveau</i>	Hospitais da Beneficência Portuguesa ⁷ Hospital de Manguinhos ⁸ Hospitais-Colônia ⁹
Arquitetura de Transição (Pré-monobloco) ¹⁰	Século XX	Neocolonial Neoclássico <i>Art Déco</i> Vernacular	Hospital Gaffrée & Guinle (RJ)
Arquitetura Monobloco ¹¹	Século XX	Modernismo	Hospital da Lagoa (RJ) HUCFF ¹² HCFMUSP ¹³ Hospital Alemão (RJ) ¹⁴
Arquitetura Multibloco (Mista)	Século XX-XXI	Pós-Modernismo ¹⁵	Rede SARAHA ¹⁶ INTO (RJ) ¹⁷ HIAE ¹⁸ HSL ¹⁹

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de BENCHIMOL (1990), SANGLARD & COSTA (2004), COSTA (2008, 2011a, 2011b), TOLEDO (2008), COSTA; AMORA & FILGUEIRAS (2013), BRASIL (2018b), HOSPITAL (2018a), HOSPITAL (2018b) e REDE (2018).

5 Refiro-me aos antigos hospitais da Santa Casa da Misericórdia espalhados pelo Brasil que, no passado, possuíam características arquitetônicas religiosas (claustros) em seus prédios e instalações. As atuais unidades não seguem mais esse modelo construtivo-funcional.

6 Atual Hospital Frei Antônio localizado no Bairro Imperial de São Cristóvão (Rio de Janeiro/RJ).

7 Tratam-se dos hospitais da Sociedade Portuguesa de Beneficência fundados no Brasil no século XIX

8 Atual Hospital Evandro Chagas situado na Fundação Oswaldo Cruz – Manguinhos (Rio de Janeiro/RJ).

9 Exemplos: Hospital-Colônia Juliano Moreira (RJ), Hospital-Colônia de Juquery (SP), Hospital-Colônia de Curupaiti (RJ), Hospital-Colônia Santa Teresa (SC), Hospital-Colônia Itapuã (RS), entre outros.

10 Denominado também como “monobloco de transição”.

11 Conhecida também como arquitetura hospitalar de inspiração norte-americana.

12 Hospital Universitário Clementino Fraga Filho – UFRJ (Rio de Janeiro/RJ).

13 Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo – USP (São Paulo/SP).

14 Atual Hospital Central da Aeronáutica situado no bairro de Rio Comprido (Rio de Janeiro/RJ).

15 Utilizo o termo “Pós-Modernismo” para denominar os estilos arquitetônicos/decorativos oriundos da segunda metade do século XX, que influenciaram na construção de hospitais multiblocos e mistos.

16 São os hospitais da “Rede Sarah Kubitschek” construídos após a década de 1980.

17 Trata-se do Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia (INTO).

18 Hospital Israelita Albert Einstein (São Paulo/SP).

19 Hospital Sírio-Libanês (São Paulo/SP).



DESAFIOS PARA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA HOSPITALAR NO BRASIL

Atualmente, a patrimonialização de instituições de saúde tem se tornado um estímulo para se inserir os hospitais na agenda das políticas culturais na esfera federal, estadual e municipal. A identificação, o mapeamento, o inventário e o tombamento de acervos arquitetônicos da saúde devem ser estimulados para que seja salvaguardado o registro histórico das instituições de assistência médico-hospitalar brasileiras. É através da preservação dos hospitais e seus acervos que se pode recuperar a história e a memória da saúde, correlacionando-as aos estudos antropológicos, arqueológicos, arquivísticos, assistenciais, científicos, geográficos, museológicos, político-culturais, sociológicos e urbanísticos.

É fundamental enfatizar que existe um conceito fundamental para a percepção do que é *patrimônio cultural*, a partir da perspectiva das Ciências e da Saúde. Por meio dele, entende-se “Patrimônio Cultural da Saúde como um conjunto de bens materiais e simbólicos socialmente construídos, que expressam o processo da saúde individual e coletiva nas suas dimensões científica, histórica e cultural” (SANGLARD & COSTA, 2008).

Podem ser considerados *Patrimônios Culturais da Saúde* os hospitais, os laboratórios, as instituições de ensino, os órgãos governamentais, os documentos científicos e terapêuticos, os objetos e instrumentos médicos, dentre outros. Toda a cartografia e documentação desse conjunto patrimonial “contemplam e constroem a sensibilidade e o valor das coleções científicas ligadas à saúde e à medicina” (MONTEIRO, 2014).

O processo de patrimonialização de bens arquitetônicos da saúde reflete os avanços do conceito de *patrimônio* e das políticas de proteção cultural estabelecidas no Brasil, a partir da criação do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN), em 1937, e órgãos correlatos (estaduais e municipais) nas décadas subsequentes.

Para MONTEIRO (2014), os bens culturais da saúde foram tombados por sua importância histórica, arquitetônica e artística, visto que, na época de sua proteção não foi ponderada a pertinência em preservar a história médica através do espaço arquitetônico. Já SERRES (2015), ratifica que, a maioria dos edifícios vinculados à assistência hospitalar/saúde, inventariados e tombados pelo IPHAN a partir de 1938, foram inscritos nos Livros de Belas Artes, no Livro Histórico ou em ambos; ressaltando-se a natureza monumental e excepcional dessas construções (Tabela 2).²⁰

20 Os bens da saúde classificados pelas pesquisadoras não se referem apenas aos hospitais. Há remanescentes de antigos palácios, igrejas, fortalezas, faculdades, construções civis e conjuntos arquitetônicos urbanos que, em algum momento, serviram como espaço de assistência, acolhimento, terapia, profilaxia, ensino e pesquisa.



Tabela 2 – Bens Culturais da Saúde tombados pelo IPHAN²¹

BEM CULTURAL MUNICÍPIO	ESTADO	AT ²²	LIVRO DE INSCRIÇÃO
Hospital da Santa Casa de Misericórdia – Rio de Janeiro	RJ	1938	Belas Artes
Asilo São Cornélio – Rio de Janeiro	RJ	1938	Belas Artes
Hospital da Ordem Terceira de N. S. do Carmo – Rio de Janeiro	RJ	1938	Belas Artes/Histórico
Aqueduto da Colônia Juliano Moreira – Rio de Janeiro	RJ	1938	Belas Artes/Histórico
Santa Casa de Misericórdia – Salvador	BA	1938	Belas Artes
Hospital Real Militar da Bahia (antiga Faculdade de Medicina) – Salvador	BA	1938	Histórico/Belas Artes
Hospício de N. S. da Boa Viagem – Salvador	BA	1941	Belas Artes/Histórico
Hospital São João de Deus – Cachoeira	BA	1943	Belas Artes
Santa Casa de Misericórdia – São Cristóvão	SE	1944	Histórico/Belas Artes
Palácio Gustavo Capanema (Ministério da Educação e Saúde) – Rio de Janeiro	RJ	1948	Belas Artes
Hospício da Terra Santa e Capela de N. S. do Pilar – Sabará	MG	1950	Belas Artes
Igreja de N. S. da Piedade do Hospício do Carmo – Jaboatão dos Guararapes	PE	1952	Belas Artes
Capela do Hospital Central da Marinha – Rio de Janeiro	RJ	1952	Belas Artes/Histórico
Hospital Militar – Belém	PA	1964	Histórico
Hospício Pedro II – Rio de Janeiro	RJ	1972	Histórico
Asilo Pedro II – Salvador	BA	1980	Histórico/Belas Artes
Prédio da Fundação Oswaldo Cruz (Pavilhão Mourisco) – Rio de Janeiro	RJ	1981	Belas Artes/Histórico
Hospital São Francisco de Assis – Rio de Janeiro	RJ	1983	Belas Artes/Histórico
Casa de Saúde Carlos Chagas – Lassance	MG	1985	Histórico
Hospital de Caridade Senhor Bom Jesus dos Passos – Laguna	SC	1985	Histórico
Escola de Enfermagem Anna Nery – Rio de Janeiro	RJ	1986	Histórico
Casa de Saúde Dr. Oswaldo Hampe – Antônio Prado	RS	1990	Histórico
Hospital de Misericórdia – Laranjeiras	SE	1996	Histórico/Belas Artes
Pavilhão Luís Nunes (Escola de Medicina de Recife) – Recife	PE	1998	Belas Artes
Maternidade de Blumenau – Blumenau	SC	2015	Histórico

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de MONTEIRO (2014), SERRES (2015) e BRASIL (2018a).

Por mais que as instituições de saúde acima (Tabela 2) tenham obtido o título de *patrimônio cultural brasileiro* por suas características arquitetônicas, históricas e artísticas, pode-se classificá-las, também, através de suas tipologias (religiosa, higienista, pavilhonar, monobloco, etc.) e sua relação com os estilos (colonial, barroco, neoclássico, eclético, moderno, etc.), que justificaram seus respectivos tombamentos durante o século XX.

No entanto, ao se proteger essas edificações é possível, por meio dos aspectos históricos, arquitetônicos, científicos e culturais, apreender como eram os tratamentos de saúde em determinada época, como funcionava o pensamento da sociedade a respeito dos

21 Nesse quadro constam 25 bens arquitetônicos tombados pelo IPHAN, conforme suas atividades assistenciais, terapêuticas, filantrópicas, religiosas, científicas e acadêmicas. Não se trata da totalidade de tombamentos federais, e sim, uma amostra das edificações identificadas por unidade federativa, ano de tombamento e livro de inscrição.

22 AT – Ano do Tombamento.



pobres, dos doentes e dos moribundos e como a medicina era percebida por arquitetos e engenheiros responsáveis pelos projetos dos hospitais do passado (PÔRTO, 2008).

O tombamento em si, pensado de forma isolada, não garante a preservação integral do bem arquitetônico. Fomentar políticas públicas de preservação e gestão do patrimônio edificado, implantar planos de conservação preventiva e requalificação das edificações tombadas, promover programas de conservação e restauração dos patrimônios em risco, articular a legislação patrimonial com as diretrizes urbanísticas e os direitos culturais, etc. não é uma tarefa fácil. Torna-se necessário unir forças que envolvam o Estado, as organizações pró-patrimônio e a sociedade civil para que as medidas de salvaguarda dos acervos arquitetônicos possam ser estabelecidas.

No caso dos estabelecimentos de saúde, os desafios são os mesmos se comparados com os demais bens edificados: escassez de recursos para manutenção, conservação e restauração das instalações hospitalares, desarticulação política entre as esferas públicas e privadas no campo patrimonial/saúde, deficitária formação profissional da equipe hospitalar com relação ao uso e a preservação do espaço de trabalho, excesso de normas proibitivas à readaptação, requalificação e revitalização dos complexos hospitalares, entre outros problemas.

Com relação à conservação e restauração arquitetônica, as instituições vêm assinando convênios e planos de ação com órgãos governamentais de proteção cultural. Outra saída tem sido a inscrição de projetos de restauração em editais subsidiados por leis de incentivo, mecanismos de financiamento público e recursos estaduais e municipais de fomento à cultura. Algumas iniciativas vêm buscando apoio por meio de parcerias com empresas privadas, que possuem modalidades de patrocínio direto, programas de responsabilidade sociocultural ou ações exclusivas para o campo patrimonial.²³

Uma referência na área da saúde são as atividades de preservação arquitetônica desenvolvidas pela Casa de Oswaldo Cruz (COC) através da Vice-Diretoria de Patrimônio Cultural e Divulgação Científica e do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), que englobam a promoção de cursos de formação profissional em “Técnicas de Conservação e Restauração de Edifícios Históricos”, a implantação da “Política de Preservação e Gestão do Acervo Arquitetônico, Urbanístico e Arqueológico” na FIOCRUZ, a execução do “Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos” (Nahm), a realização do projeto “Mestres e Ofícios da Construção Tradicional Brasileira”, a

23 Para exemplificar, cito o “Programa de Aceleração do Crescimento” (PAC – Cidades Históricas) do governo federal, o “Financiamento para Recuperação de Imóveis Privados” fomentado pelo IPHAN, o “BNDES Fundo Cultural – Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro” do Banco Nacional do Desenvolvimento, os subsídios da “Lei Federal de Incentivo à Cultura” via Lei Rouanet e editais específicos, os patrocínios promovidos pelo “Instituto Light” do Grupo Light S.A. e pela “Vale” (antiga Companhia Vale do Rio Doce), os cursos implementados pelo “Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada” (CECI), em Pernambuco, e pelo “Itaú Cultural”, em São Paulo.



criação do “Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde” (PPGPAT) e a cooperação técnica na “Rede Brasileira de História e Patrimônio Cultural da Saúde”.

Outro dilema para o reconhecimento dos bens arquitetônicos da saúde como patrimônio cultural é transformar as lembranças negativas em fatos positivos, fazendo com que esses espaços se tornem *lugares de memória*. Nesse sentido, a patrimonialização das instituições de saúde muito contribuiu para a conscientização e a preservação de tais edificações, evitando “que o indivíduo perca a identificação com o meio onde habita e com a sua própria história” (SANGLARD & COSTA, 2008).

Palácios, igrejas, centros urbanos, sítios arqueológicos, museus, arquivos, bibliotecas, santuários, monumentos, cemitérios e hospitais são testemunhas do passado, lugares de memória, marcos históricos de uma época, ou seja, bens representativos de um povo ou grupo social. Por isso, é preciso criar arquivos e bibliotecas científicas, musealizar objetos e artefatos médico-hospitalares, organizar acervos pessoais e coleções científicas, preservar monumentos e sítios históricos relativos à assistência médica e tomba bens arquitetônicos da saúde (NORA, 1993).

Muitos hospitais não recebem a medida protetora do tombamento por ainda manterem funções clínicas no presente, dificultando a possibilidade de “museificação”; por serem locais relacionados à dor e ao sofrimento, portanto, mais difíceis de patrimonializar; ou devido a uma “visão bastante limitada de patrimônio, restrita a um tipo muito particular de bens, predominantemente, monumentais e elitizados” (SERRES, 2015).

Preservar a arquitetura da saúde, sobretudo hospitais de isolamento, hospitais-colônia, manicômios e leprosários, por meio de museus, espaços culturais, memoriais, salas expositivas ou centros de documentação, é uma das possibilidades de transmitir esses vestígios histórico-materiais às futuras gerações. Sua preservação permite compreender melhor a nossa sociedade, as práticas terapêuticas e a ambiência hospitalar, ao mesmo tempo em que coopera para o fortalecimento da noção de patrimônio, considerando um universo múltiplo de valores e atores relacionados a um espaço que se pretende patrimonializar (SERRES & BORGES, 2015).²⁴

O desejo em manter viva a memória reflete nossa angústia em preservar nosso passado que se encontra ameaçado e em recuperar a história em vias de esquecimento. Ao se patrimonializar os bens edificados da saúde, reconhece-se sua valoração patrimonial e se cria novos significados atrelados à preservação dessa materialidade. É primordial

24 Como exemplos, tem-se o Centro de Documentação e Pesquisa do Hospital Colônia Itapuã, em Viamão/RS; o Memorial do Hospital Colônia Santa Teresa, em São Pedro de Alcântara/SC; o Museu da Loucura, em Barbacena/MG; o Museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro/RJ, o Museu do Instituto Lauro de Souza Lima, em Bauru/SP e o Museu Leprológico Professor Ruy Miranda, em Curitiba/PR.



fomentar a criação de museus, centros de memória e ações culturais que preservem aquilo que corre risco de desaparecer, tanto sob ponto de vista material, quanto imaterial. Nesse processo, tem-se a oportunidade de definir e criar novos *lugares de memória* (*ibidem*).²⁵

O processo de patrimonialização da arquitetura da saúde têm promovido discussões e questionamentos sobre como realizar a identificação, o reconhecimento e o tombamento de locais de sofrimento, dor, morte, exclusão e solidão, que tratam da história recente, contendo consequências para o tempo presente. Eis que surgem os questionamentos: como patrimonializar e musealizar espaços da saúde? Como requalificar a arquitetura hospitalar? Quais os limites da patrimonialização e do acesso às políticas culturais? Como tratar e expor a dor do outro? Que memória se pretende salvaguardar? Ainda não existem respostas para essas questões, porém, refletir sobre elas é fundamental (*ibidem*).

CONCLUSÃO

Ao considerar as reflexões expostas, pode-se perceber que há necessidade de investigações mais profundas e urgentes envolvendo arquitetura hospitalar, patrimônio histórico e políticas culturais.

A arquitetura expressa a materialização dos anseios humanos, exprimindo-se através dos conceitos, formas e espaços construídos. No campo da saúde, os impasses maiores se iniciaram na tentativa em conciliar as teorias médicas com os preceitos arquitetônicos. No Brasil, os hospitais e espaços de assistência receberam influências dos paradigmas construtivos europeus e norte-americanos, mesclando-se às técnicas, soluções e matérias-primas nacionais. De acordo com o contexto político, social, econômico, cultural, médico e arquitetônico, as projeções hospitalares exprimiam a aliança entre a Medicina e a Arquitetura, estimulando a coexistência entre as tipologias arquitetônicas (claustral, higienista, pavilhonar, pré-monobloco, monobloco e multibloco) e os diversos estilos decorativos (neocolonial, neoclássico, *art déco*, eclético, vernacular, modernista, etc.).

Não se deve esquecer da forte atuação de arquitetos, engenheiros, construtores, planejadores, gestores, médicos e suas equipes no processo de concepção e execução dos projetos hospitalares, cujas contribuições foram imprescindíveis para o bem-estar dos doentes, a segmentação das patologias, a diminuição do contágio e dos óbitos,

25 Dentre os *lugares de memória* requalificados como espaços culturais das ciências e da saúde, cito: o Museu da Vida (Rio de Janeiro/RJ); o Centro Histórico Cultural da Enfermagem Ibero Americana (São Paulo/SP); o Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/RS); o Espaço Memorial Carlos Chagas Filho (Rio de Janeiro/RJ); o Museu Histórico Professor Carlos da Silva Lacaz (São Paulo/SP); o Memorial da Medicina de Pernambuco (Recife/PE); o Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro/RJ); o Centro Histórico-Cultural Santa Casa (Porto Alegre/RS) e o Museu de Saúde Pública Emílio Ribas (São Paulo/SP).



a profilaxia de enfermidades preocupantes e a erradicação de epidemias do quadro nosológico brasileiro.

Os desafios para se preservar a arquitetura hospitalar perpassam pela dificuldade em desconstruir o imaginário coletivo que ainda enxerga o hospital como um local de dor, sofrimento, tristeza, isolamento, transição e morte. Desmantelar as lembranças negativas é um processo moroso. Por isso, deve existir o compromisso em patrimonializar os espaços de saúde, preservar edifícios e acervos médico-hospitalares, requalificar os *lugares de memória* e divulgar as histórias dessas instituições.

Os objetos de investigação no âmbito da arquitetura hospitalar, do patrimônio histórico e das políticas culturais podem se desdobrar e contribuir para a implementação de inventários culturais, pesquisas de campo e mapeamento do acervo arquitetônico da saúde; a reformulação de planos de salvaguarda, conservação preventiva e recuperação de edificações em risco ou sem uso contínuo; a sistematização, promoção e divulgação permanente das informações coletadas; a conscientização coletiva em prol da preservação do patrimônio arquitetônico da saúde (Educação Patrimonial); o diálogo entre as Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Biológicas e Ciências da Saúde; e outras possibilidades.

Portanto, refletir a respeito dos paradigmas da arquitetura hospitalar e os desafios em preservar os patrimônios da saúde, possibilita que, atualmente, possamos repensar as políticas culturais existentes no Brasil, pois cuidando bem dos nossos bens edificados e *lugares de memória* não precisaremos, no futuro, restaurá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENCHIMOL, Jaime. *Manguinhos do sonho à vida*. Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 1990.

BRASIL. Banco Nacional do Desenvolvimento. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/financiamento/produto/bndes-fundo-cultural>. Acessado em: 29/01/2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/apoio-a-projetos>. Acessado em: 29/01/2018.



BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acessado em: 25/01/2018a.

BRASIL. Ministério da Saúde. Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/>. Acessado em: 29/01/2018.

BRASIL. Ministério da Saúde. Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia. Disponível em: <https://www.into.saude.gov.br/>. Acessado em: 15/01/2018b.

CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRADA. Disponível em: www.ct.ceci-br.org/. Acessado em: 29/01/2018.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Apontamentos para a arquitetura hospitalar no Brasil: entre o tradicional e o moderno. *História, Ciências, Saúde –Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.18, supl.1, dez. 2011a.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Arquitetura e Saúde no Rio de Janeiro. In: PORTO, Ângela (org.). *História da saúde no Rio de Janeiro: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958)*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. “Arquitetura hospitalar em São Paulo”. In: MOTT, Maria Lucia & SANGLARD, Gisele. *História da Saúde em São Paulo: Instituições e Patrimônio Arquitetônico*. Barueri, Editora Manole e Editora Fiocruz, 2011b.

COSTA, Renato Gama-Rosa; AMORA, Ana Albano; FILGUEIRAS, Sara Cabral. “A saúde e a cidade: o bairro de Jacarepaguá e os hospitais de isolamento”. In: SANGLARD; ARAÚJO; SIQUEIRA (orgs.). *História Urbana: memória, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CREMNITZER, Jean-Bernard. *Architecture et santé: les temps du sanatorium en France et Europe*. Paris: Éditions A. et J. Picard, 2005.

FOUCAULT, Michel. “O nascimento do hospital”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

HOSPITAL ISRAELITA ALBERT EINSTEIN. Disponível em: <https://www.einstein.br/>. Acessado em: 19/01/2018a.



HOSPITAL SÍRIO-LIBANÊS. Disponível em: <https://www.hospitalsiriolibanes.org.br/>. Acessado em: 19/01/2018b.

INSTITUTO LIGHT. Disponível em: <http://www.light.com.br/grupo-light/Instituto-Light/patrocinio.aspx>. Acessado em: 29/01/2018.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acessado em: 29/01/2018.

MIGNOT, Claude. *Architecture of the Nineteenth Century*. Cologne: Evergreen, 1983.

MIQUELIN, Lauro Carlos. *Anatomia dos edifícios hospitalares*. São Paulo: Cedas, 1992.

MIURA, Priscila, Miyuki. *Quadrilátero da saúde: espaço de ensino, pesquisa e saúde pública em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MONTEIRO, Flávia de Azevedo. *O Patrimônio Arquitetônico da Saúde: discussões sobre a história da arquitetura hospitalar do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Artes). Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução Yara Aun Khury. *Revista Projeto História*, v. 10, 1993.

PEVSNER, Nikolaus. *A history of building types*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

PÔRTO, Ângela (org.). *História da Saúde no Rio de Janeiro: Instituições e Patrimônio Arquitetônico – Rio de Janeiro (1808-1958)*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

REDE SARAH. Disponível em: <http://www.sarah.br/>. Acessado em: 15/01/2018.

SANGLARD, Gisele; COSTA, Renato da Gama-Rosa. Direções e traçados da assistência hospitalar no Rio de Janeiro, 1923-1931. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p.107-141, 2004.



SANGLARD, Gisele; COSTA, Renato da Gama-Rosa. “Memória, História e Patrimônio Cultural da Saúde: uma história possível”. In: PORTO, Ângela *et al.* *História da saúde no Rio de Janeiro: instituições e patrimônio arquitetônico*. Rio de Janeiro: Ed. FIOCRUZ; 2008.

SERRES, Juliane Conceição Primon. “Preservação do patrimônio cultural da saúde no Brasil: uma questão emergente”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.22, n.4, out.-dez. 2015.

SERRES, Juliane Primon; BORGES, Viviane Trindade. “Leprosários ao sul do Brasil: de locais de sofrimento a lugares de memória”. In: *Revista Acervos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 252-263, jul./dez. 2015, p. 252-263.

TOLEDO, Luis Carlos. *Feitos para cuidar: a arquitetura como um gesto médico e a humanização do edifício hospitalar*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

VALE. Disponível em: <http://www.vale.com/brasil/pt/aboutvale/patrocinos/paginas/default.aspx>. Acessado em: 29/01/2018.



POLÍTICAS DE TOMBAMENTO: INCLUIR PARA RECORDAR E CUIDAR

Carlos Eduardo Macagi¹
Hércules da Silva Xavier Ferreira²

RESUMO: Este artigo pretende traçar considerações sobre política de tombamento (criada na década de 1930) frente as discussões recentes do campo de políticas públicas, principalmente no que diz respeito às demandas por igualdade e reconhecimento de grupos étnicos pouco representados pelo estado, em sua categorização de “patrimônio cultural brasileiro”. As discussões aqui encontradas pautam-se também pela mudança do entendimento do conceito de cultura e o como isso impactou as decisões políticas. E segue em breve reflexão que objetiva ampliar certas compreensões e colaborar para outras chaves de interpretação dos aspectos institucionais do Estado brasileiro através do reconhecimento não apenas das minorias étnicas, mas também, na inclusão de outros grupos sociais, na diáde desejável x aprazível.

PALAVRAS-CHAVE: Tombamento, Políticas Públicas, IPHAN, Justiça Social, Discurso Autorizado de Patrimônio

CORPO DO ARTIGO

Esse artigo tem como objetivo analisar a *política de tombamento*, enquanto uma política pública³. Apesar da lei de tombamento federal ter sido criada em um momento pregresso às discussões recentes sobre “políticas públicas”, seria possível o tombamento ser entendido ou mesmo requalificado dentro desses recentes parâmetros?

1 Licenciado e bacharel em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista latosensu em História Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná, bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e, atualmente, mestrando profissional em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).
Contato: cmacagi@gmail.com

2 Licenciado em Filosofia pela UniRio e mestrando profissional em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Contato: hxferreira@yahoo.com.br

3 Aqui entendida enquanto um conjunto de decisões públicas tomadas com o objetivo de modificar uma situação social, em busca de um equilíbrio, democracia e justiça social.



Criado através do decreto-lei nº25/1937, o instrumento do tombamento surge como a primeira norma jurídica de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, por meio de uma medida restritiva de usos de bens móveis e imóveis.

(...) existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação e fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (IPHAN, 1937)

Esse instrumento pode ser interpretado enquanto um reflexo de uma tradição presente nos países latino-americanos em que a gestão da máquina estatal seria guiada sob uma perspectiva jurídica, herdada diretamente do direito romano e do direito administrativo francês.

Por sua vez, a discussão relativa a “políticas públicas” se difunde, a partir da década de 1980, em muito associadas a teoria da administração pública estadunidense, como forma de atender as crescentes demandas sociais por transparência, direitos e respostas imediatas frente as rápidas mudanças no contexto do mundo globalizado. Mesmo assim, Saravia entende que o exercício das políticas públicas na América Latina acaba se tornando, de modo geral, “um mero discurso político e tecnocrático” (SARAVIA, 2006, p. 28), se utilizando de citação a Villanueva, enfatiza que:

nossa ‘teoria’ da administração pública ficou presa entre as considerações jurídico-institucionais (repertórios de leis e regulamentos, âmbitos de competência e jurisdição, instâncias e procedimentos formais) e as considerações administrativas menores sobre cumprimento de ordens e execução de decisões prévias (VILLANUEVA apud SARAVIA, 2006, p.27).

Apesar disso, o autor ainda considera ser possível analisar as ações do governo através de categorias de política pública, de modo que haja complementaridade entre jurídico e o administrativo, uma vez que:

A perspectiva da política pública integra adequadamente a dimensão jurídica e esta se auxilia dos insumos que as análises de política pública provêm (SARAVIA, 2006, p.27).

Nesse sentido, de que forma a proteção de bens de “interesse público” (conforme salientado pelo decreto-lei 25/1937) pelo IPHAN dialoga com a busca de igualdade social proposta pelas discussões concernentes a políticas públicas? Para adentrar a discussão, há a necessidade de pensar o patrimônio cultural enquanto uma política cultural, que visa promover de forma democrática o incentivo, acesso, liberdade e fomentar condições de expressão da cultura dos mais variados grupos e etnias existentes no território nacional - seus valores, hábitos e crenças. O papel dessa forma de política pública serviria na realocação de recursos da máquina estatal, a fim de equilibrar um campo de lutas



existentes na sociedade e na própria administração pública, a qual também sofre pressões de processos econômicos e interesses de determinados grupos (SARAVIA, 2008).

Nos primeiros anos de administração do IPHAN, os bens a serem tombados de “interesse público” eram identificados e decididos por grupos de técnicos e intelectuais de acordo com um “padrão elitista” (MARINS, 2016, p. 11). A lei de tombamento refletiria uma política de intervencionismo estatal em que o estado se daria ao ônus de decidir sobre as liberdades de uso de determinado imóvel, que viria a compor um monumento representativo de uma política nacionalista, em busca de um projeto de nação unificada getulista sob influência da tese das três raças, na qual o colonizador branco português, possuiria um papel de destaque com relação a produção material brasileira (CHUVA, 2011).

Somente a partir da gestão de Aloísio Magalhães, designer, na instituição (1979-1982), juntamente ao período de redemocratização pelo qual o país passava, os tombamentos procuraram contemplar patrimônios materiais representativos de outros grupos étnicos fora do espectro do legado da colonização portuguesa, como imóveis e coleções associadas a cultura afro-brasileira e de imigração europeia, além práticas populares de importância antropológica. Pois nesse tempo, houve uma reestruturação institucional e conceitual, onde:

A cultura é entendida como um processo histórico, situado em uma nação geográfica, étnica, social e tecnologicamente diversificada e paradoxal (CORÁ, 2014, p. 1100).

E além disso, por parte do Aloísio Magalhães, houveram:
novos parâmetros de atuação, [onde] radicalizou a opção pela dimensão antropológica da cultura e adotou-a como baliza de sua política. Nesse plano, pode-se dizer que a *cultura é tudo* (CORÁ, 2014, p. 1100)

Nesse momento, também foram tombados bens localizados em regiões geográficas antes pouco contempladas, ou seja, fora do eixo sudeste-nordeste. Nota-se que a maior parte dos bens tombados até então se situavam nos estados de Minas Gerais, região nordestina e Rio de Janeiro, considerados como os mais representativos da formação da identidade brasileira por representar materialmente uma colonização portuguesa mais antiga e por se situarem no centro dos grandes ciclos econômicos e decisões políticas da história nacional (MARINS, 2016).

Com relação aos conjuntos urbanos, pode-se apontada a preocupação dos pareceristas de se utilizar do tombamento como forma de lutar contra a verticalização urbana e proteção de área verde, em busca de uma qualidade de vida dos habitantes (SANT’ANNA, 1995). Essa atuação pode ser identificada como uma forma de contrapor



a critérios puramente econômicos em favor a sociedade. Além disso, com a ampliação do conceito de patrimônio com a constituição de 1988 e a determinação para que o poder público preserve o patrimônio com a “colaboração da comunidade” (BRASIL, art. 216, 1988).

Com o início do século XXI, a instituição continua a corroborar a favor de uma descentralização espacial de tombamentos pelo território brasileiro, contemplando alguns bens voltados a imigração alemã e japonesa. Além disso, os processos de tombamento passaram a incentivar o diálogo com a população, destacadamente através do uso de inventários participativos.

Assim, pode identificar que a instituição passa por uma revisão de seus critérios, ao buscar incentivar a participação popular a definir seus bens patrimoniais, em muito se assemelhando as práticas de políticas públicas a partir da composição de suas agendas. Porém, apesar de haver uma procura em contemplar a diversidade da cultura brasileira, os tombamentos ainda seriam realizados por técnicos especializados, sem o uso de consulta popular, presos a critérios estéticos ossificados desde formação da instituição, um “ideário modernista de desenho do Brasil, fortemente excludente” (MARINS, 2016, p. 23),

Essa abertura da instituição se tornou mais eficaz e presente com a criação do instrumento de “registro” (instituído com o Decreto 3551 de 2000), concernente a identificação e salvaguarda do patrimônio imaterial, através do fomento de uma conduta normativa que salientava a participação sociedade na determinação dos bens culturais.

A valorização do engajamento do cidadão, no âmbito tanto da produção quanto da preservação cultural, ganhou assim um destaque como fator político das políticas públicas de cultura praticadas pela esfera federal, em que o Estado começava a abdicar de uma longa tradição diretiva que emanava da ditadura varguista (MARINS, 2016, p. 17).

Em 1997, no encontro interno do IPHAN “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, foi redigida a Carta de Fortaleza, que, a partir das demandas populares, propõe e recomenda:

2 - Que o IPHAN, através de seu Departamento de Identificação e Documentação, promova, juntamente com outras unidades vinculadas ao Ministério da Cultura, a realização do inventário desses bens culturais em âmbito nacional, em parceria com instituições estaduais e municipais de cultura, órgãos de pesquisa, meios de comunicação e outros (CARTA DE FORTALEZA, 1997)

Incentivar a participação popular implica em facilitar o acesso ao âmbito estatal no seu poder decisório e de construção de categorias, fugindo assim do *discurso autorizado*



do patrimônio (no inglês, AHD). Por discurso autorizado de patrimônio entende-se como o que:

...foca sua atenção em objetos, lugares e/ou paisagens esteticamente agradáveis, que as gerações atuais ‘devem’ cuidar, proteger e reverenciar para que sejam passados para gerações futuras nebulosas para sua ‘educação’, e para forjar um senso de identidade comum baseado no passado (SMITH, 2006, p. 29)⁴.

O discurso autorizado de patrimônio também define quem tem autoridade de falar sobre o patrimônio, isto é: intelectuais especialistas como os arqueólogos, historiadores e arquitetos associados a um projeto de governo.

O AHD foi ele mesmo constituído por, e é um discurso constitutivo, da ideologia do nacionalismo. Ao identificar a “herança nacional”, a “nação”, é simbolicamente e imaginativamente constituída como uma entidade real.⁵ (BRETT, apud SMITH, 1996, p. 2)

Quanto a isso interessante notar ainda que a linguagem contábil predomina no campo patrimonial, numa espécie de resquício histórico que envolve o cálculo e sua posterior *economia*. Pois a palavra “cálculo” é “pedra” em latim, sendo utilizada como referência para a contagem, principalmente dos animais de rebanho. Escrevemos isso pelo seguinte motivo:

As políticas públicas relacionadas com o patrimônio preocupam-se em manter preservada a visão cultural do Estado, por meio dos heróis nacionais e dos prédios históricos, mas também devem se atentar para a cultura cotidiana das pessoas, o saber popular, os modos de fazer, as relações sociais da comunidade. (CORÁ, 2014, p. 1103)

A palavra em questão, “preservada”, indica *registro e reconhecimento* por parte do Estado, sua “guarda”, sua *contagem* (por isso, também, “conta” é sinônimo de “pedra”), pois assim:

Com isso, as políticas referentes à cultura do patrimônio imaterial podem possibilitar o acesso ampliado à diversificada cultura brasileira (CORÁ, 2014, p. 1103)

Frisou-se essas palavras justamente por conta da *inclusão* do povo e do assim dito popular nas recentes políticas. Ser contado indica lembrança, como depreende-se

4 Tradução do autor. No original: “focuses attention on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generations ‘must’ care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their ‘education’, and to forge a sense of common identity based on the past.”

5 No original: “(...) the AHD was itself both constituted by, and is a constitutive discourse of, the ideology of nationalism. In identifying ‘national heritage’, the ‘nation’ is symbolically and imaginatively constituted as a real entity. (Brett 1996: 156)”



da afetuosa expressão “conte comigo”. Não ser esquecido ou ficar à margem, mesmo que simbolicamente, muito diz sobre a relação do Estado com seus cidadãos.

Metaforicamente, essa postura de *querer ser contado* por parte dos cidadãos, muitas das vezes estimulados pelas próprias políticas públicas, cai na mesma estrutura teológica de *catequese* e *soteriologia*. Embora o artigo verse sobre a questão indígena na administração pública e suas políticas, o professor Antonio Carlos de Souza Lima (Museu Nacional/UFRJ) escreveu o seguinte:

mas não seria esta uma área do conhecimento onde as Ciências Sociais efetivamente construíram a memória e perpetuam um tempo – o tempo da espera por um salvador, o tempo de uma «soteriologia de Estado»? (SOUZA LIMA, 1994, p. 33)

Soteriologia⁶ refere-se a parte da teologia que trata da salvação do homem, da humanidade. Ao fazer essa comparação, o distinto professor traz à baila a questão da *tutela* e dos entendimentos que o ente máximo político-administrativo, o Estado, faz acerca de um tema, grupo, comunidade e tudo o mais. Como o presente artigo lida com as políticas referentes ao tombamento, cuja finalidade em seu início era a construção de um *pool*, fundo, reserva, cultural, objetivando uma marca identitária atrelada à nação brasileira, busca-se igualmente pensar o lugar da *memória* que subjaz o entendimento de tais políticas culturais. Não apenas a memória, mas seu *uso político* que, embora não haja uma política conforme toda explicação ocorrida nas linhas anteriores, configurou ações do executivo municipal do Rio de Janeiro, especificamente sob a gestão do então prefeito Eduardo Paes.

Em 2015⁷, esculturas de algumas crianças foram postas próxima a escola Tasso da Silveira, pois em 2011, 12 crianças foram assassinadas, no evento que ficou conhecido através da mídia como “massacre de Realengo”⁸. Ainda em 2015, um estudante saindo da UFRJ, em Botafogo, foi assassinado por assaltantes e o local foi ressignificado com uma homenagem composta por um grafite, intervenção artística no ponto de ônibus e mesmo a praça teve seu nome modificado para Praça Alex Schomaker Bastos⁹:

A criação da praça foi um pedido da família. O lugar ganhou iluminação, brinquedos, equipamentos de ginástica e uma placa em homenagem ao estudante. O ponto de ônibus onde Alex foi

6 Doutrina ou estudo da salvação do homem por um redentor. “**Soteriologia**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/Soteriologia> [consultado em 31-01-2018].

7 Notícia pode ser lida aqui: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/09/vitimas-da-escola-tasso-da-silveira-ganham-memorial-no-rio.html>

8 Conforme pode ser lido aqui: <http://g1.globo.com/Tragedia-em-Realengo/noticia/2011/04/atorador-entra-em-escola-em-realengo-mata-alunos-e-se-suicida.html>

9 Conforme pode ser lido em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/08/local-onde-estudante-foi-morto-com-7-tiros-vira-praca-em-botafogo-rio.html>



assassinado fica quase em frente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e tinha assaltos frequentes (GLOBO.COM, 15/08/2015, s/ p.)

Há outros exemplos, como uma rua no bairro carioca chamado Tijuca em referência a menina assassinada na saída do metrô em 2003 e mesmo um memorial a chacina da Candelária ocorrida em 1993, cabendo aqui a seguinte observação e ressalva de que no ano 2000 houve o péssimo desfecho da conhecida tragédia municipal do ônibus 174, em que a professora Geísa Gonçalves, de 20 anos e grávida de 2 meses foi assassinada por seu captor após disparo do policial tentando salvá-la. Ela não recebeu homenagem ou memorial algum no Rio de Janeiro, senão em sua cidade natal Fortaleza, no Ceará, onde seu nome batiza uma escola da região. Quando muito, na árvore que foi alvejada juntamente com ela, pintou-se à época a palavra “paz”.

Esse desvio proposital ao que se entende por “cultura” na palavra “política cultural”, deveu-se por conta do ponto em comum da *memória* e seu núcleo de *preservação*, é a chave para um alargamento da compreensão do tombamento. Essa forma de guarda/registo/ato administrativo, em livro e formalidade próprios de uma ação estatal através de suas instituições respectivas, e especificamente o IPHAN, tem uma teleologia que veio sendo modificada no passar dos anos a partir justamente da maior acepção do conceito de “cultura”, carregando junto com ele a maior participação da comunidade envolvida. E mesmo essa comunidade que participa, está atrelada ao conceito de *etnicidade*, sentimento de pertencer a um grupo pelo irmanamento pautado pela cor, raça ou credo religioso enquanto produtor e consumidor de uma cultura e saber-fazer, mas que é alargado quando o ato administrativo do *registo* se faz valer para a guarda/registo/preservação desse saber-fazer, como é o caso das panelerias de goiabeiras e seu ofício.

Pegamos o exemplo das panelerias para citar que o local onde elas realizam não é tombado pelo motivo delas, *mas seria* se houvesse algum outro valor extrínseco. Esclarecendo melhor: os fortes e as igrejas não foram tombados por conta da presença dos militares ou dos religiosos que frequentavam esses espaços, assim como antigos hospitais não foram tombados pelo uso ou pelas pessoas tais como médicos, enfermeiros, recepcionistas e, principalmente, os *doentes, mendigos, indigentes* e toda a sorte de pessoas socialmente excluídas e marginalizadas.¹⁰

Reconhecer, por parte do Estado, as comunidades e seus patrimônios, implica não apenas novas estruturas administrativas e inclusivas, mas uma espécie de produção onde resta sempre algum elemento externo que nunca é contado sendo, portanto, descartado,

10 O edifício em questão é do Hospital São Francisco de Assis e seus Pavilhões Originais, localizados na Av. Presidente Vargas, 2863. No processo ao qual temos acesso, nada é dito sobre seus usuários como item a ser valorado.



caindo assim no que poderia ser dito como *excremento*, espécie de metáfora para certas ações sociais, onde há a categoria do “indesejável”, como antagonismo para o “aprazível”, de acordo com a seguinte observação:

O que torna possível que um conjunto tão discordante de concepções atenda ao mesmo apelo é, precisamente, esse halo relativamente constante que as envolve. Assim, o que é “crime” para um, é “nobreza” para outro, mas ambos concordam que crime, seja lá o que for, é uma categoria indesejável, e que nobreza, seja lá o que for, é uma categoria apreciável. (SAPIR, 2012, p. 1)

Dessa feita, não há como ignorar e deixar de lado, por exemplo, que muitos imóveis de elite tombados pela sua beleza arquitetônica, como casas-grandes, sobrados e casas de câmara e cadeia e igrejas barrocas, soterram um passado de violência, opressão e escravidão. Ou ainda a demora para o reconhecimento e inclusão, ainda escassos, de terreiros e manifestações afro-brasileiras e indígenas. Assim, para todo patrimônio tombado que se pretende “da paz” e “agradável”, o que há de fundo é uma mera contagem, ignorada, da violência, da criminalidade, do *indesejável*, através do descarte “excremental” de grupos à margem dos processos de tombamento.

Um lugar tem o poder de evocar emoção, memória e pertencimento, que reflete formas de repensar o passado e o presente. Conferir materialidade a uma determinada forma de compreensão sobre memória, tradição e identidade, torna esses processos intangíveis melhor “administráveis” e abertos para regulação. Assim, esse patrimônio pôde ser por muito tempo simbolicamente colecionado, preservado, perdido, restaurado, além de ser usado pelo estado como um instrumento poderoso e convincente de legitimação de poder e de identidade nacional (SMITH, 2006). Mas o lugar também negociado e contestado.

Com as mudanças do contexto geopolítico da segunda metade do século XX, seja devido a globalização e a comunicação em massa, essa identidade nacional a partir do século XIX como coesa e homogênea, passa a enfrentar novas referências de identidade e a formação de novos grupos em luta de reconhecimento, direitos e memórias no espaço público e no discurso histórico e na territorialidade urbana (HEYMANN 2007). Em face a essas demandas, mesmo o “discurso autorizado” se vê forçado a negociar e fazer concessões a compreensões identitárias de outros discursos patrimoniais, até então considerados subalternos e subversivos, seja de diferentes regiões, de classes, gêneros e etnias (SMITH, 2006).

Através dos instrumentos de identificação e proteção do patrimônio material, como o tombamento, o patrimônio material pode ser utilizado como um recurso combinado de políticas públicas de representação e reconhecimento, para que dessa forma:



o patrimônio, através de sua habilidade para representar e conceder legitimidade material para reivindicar por uma identidade cultural e social, é mobilizado em demandas e negociações que grupos fazem com o estado ou políticos por justiça social e equidade em negociações sobre distribuição de recursos de bem-estar (SMITH, 2015, p.11)¹¹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Artigo 216 da Constituição Federal de 1988**. 05/10/1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>.

IPHAN. **Decreto-Lei n.º 25 de 1937**. 30/11/37.

CARTA DE FORTALEZA. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>>. Último acesso: 09/03/2018

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília, n.34, 2011, p 147-165.

CORA, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro , v. 48, n. 5, p. 1093-1112, Oct. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122014000500002&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 26/01/ 2018.

HEYMANN, Luciana Quillet. O dever de memóire na França contemporânea: entre memória, história legislação e direitos. In: **Direitos e Cidadania: memória, política e cultura**. Angela de Castro Gomes (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007

11 Tradução do autor. No original: This is because heritage, through its ability to represent and give material “legitimacy” to claims to cultural and social identity, is mobilized within the demands and negotiations groups make with the state and policy makers for social justice and equity in negotiations over the distribution of welfare resources”



MARINS, Paulo César Garcez. “Novos Patrimônios, Um Novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 29, n. 57, pp 9-28, janeiro-abril de 2016.

SANT’ANNA, M. **Da Cidade-Monumento à Cidade-Documento. A Trajetória da Norma de Preservação de Áreas Urbanas no Brasil (1937-1900)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: UFBA, 1995. 277p.

SAPIR, Edward. Cultura: Autêntica e Espúria. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 35-60, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400035&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 29 Jan 2018.

SARAVIA, Enrique. A Gestão da Cultura e Cultura da Gestão: a Importância da Capacitação de Administradores Culturais. In: **IV ENECULT**. Anais. Salvador, UFBA, 2008.

SARAVIA, Enrique & FERRAREZI, Elisabete (org.). **Políticas públicas**. Coletânea. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2006.

SMITH, Laurajane. **Heritage as Identity**. Disponível em: <<https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/reviews3.pdf>> Último acesso em: 10 de jan de 2018.

SMITH. Laurajane CAMPBELL, Gary. The Elephant in the Room: heritage, affect and emotion. In: **A Companion to Heritage Studies**. W. Logan, M Nic Craith, U. Kockel (org.). Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015. SMITH. Laurajane. **Uses of Heritage**. New York, Routledge, 2006.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Cultura e Administração pública (Notas Sobre O Papel de Cotidianização da Administração Pública A Partir do Estudo do Serviço de Proteção Aos Índios). **Textos de História**. BRASÍLIA: UNB, v. 2, n.3, p. 32-67, 1994.



A DEMOLIÇÃO DO *CINE GUARANY* E A AUSÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS VOLTADAS AO PATRIMÔNIO CULTURAL

Rafael Frank Benzecry¹

RESUMO: Historicamente, as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural tiveram início nacionalmente por meio da Lei nº 378/1937, que criou no âmbito do Ministério da Educação e Saúde Pública o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Iphan. Posteriormente, foi sendo aperfeiçoada tal estrutura, inclusive prevendo instrumentos efetivos de proteção como o *tombamento*, todavia, muitos Estados retardaram a criação de seus órgãos próprios ou até mesmo não deram total autonomia e efetividade a sua atuação, o que pode ter impactado na proteção de bens com valor cultural. No caso da demolição do *Cine Guarany* em 1984, um dos primeiros cinemas brasileiros e localizado no Estado do Amazonas, tanto a legislação federal como a estadual falharam na proteção do patrimônio cultural ainda que em defesa do edifício tenham se envolvidos diferentes personagens, inclusive movimentos sociais, comprovando a existência de valores existentes entre a população e o imóvel.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura e História, Patrimônio cultural, Direito Cultural.

INTRODUÇÃO

Com a modernidade, muito tem sido feito em nome do *progresso*, ainda que para isso seja preciso apagar o passado e tudo aquilo que remete a uma época pretérita. Sob tal mentalidade, muitas cidades foram aos poucos perdendo o seu patrimônio histórico, o que nos remete a casos emblemáticos como as demolições da *Pennsylvania Station* (1964), em Nova York; do Mercado Público (1958) e do Palácio Monroe (1976), ambos situados no Rio de Janeiro, para citar apenas alguns exemplos mais emblemáticos.

Ocorre que tais ações danosas não se limitam apenas às grandes metrópoles globais, havendo exemplos também em cidades como Manaus, alvo de grandes mudanças socioeconômicas ao longo do século XX. De centro exportador mundial da borracha à

1 Advogado, Graduado pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam) e Aluno do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). E-mail: rbenzecry@gmail.com



importante polo industrial brasileiro, a capital do Amazonas viu a sua morfologia urbana se alterando com o passar do tempo, o que inevitavelmente impactou no patrimônio histórico da cidade.

Como caso marcante, verdadeiro *divisor de águas* na defesa do patrimônio cultural no Amazonas, a demolição do *Cine Guarany*, em 1984, é recorrentemente lembrada até os dias atuais pelos manauaras como uma tragédia cultural – anunciada, combatida e lamentada – uma vez que o imóvel em questão se constituía em dos mais antigos cinemas do Brasil, de relevante valor arquitetônico e cenário de uma vasta memória coletiva e de referências ligadas à identidade local. Com a crise que afetou a indústria cinematográfica a partir do surgimento da televisão, na década de 1950, o edifício, a exemplo de tantos outros congêneres, Brasil e mundo afora, entrou em paulatina e melancólica decadência, culminando com sua venda e conseqüente demolição, sendo substituído por uma agência bancária sem qualquer identificação com a comunidade. Vale dizer, uma *vítima*, como tantos, da pura e simples especulação imobiliária em detrimento da memória coletiva.

À guisa de consolo, ressalte-se que o impacto negativo gerado pelo desaparecimento daquela casa de espetáculos – erguida em 1907, em plena *Era da Borracha*, ainda no contexto dos antigos *music halls* europeus do século XIX - gerou um impacto sem precedentes na sociedade amazonense, contribuindo, indubitavelmente, ao aperfeiçoamento da legislação patrimonial na região.

É bem verdade que antes da venda do imóvel do *Cine Guarany*, a União e o Estado do Amazonas já possuíam leis sobre a preservação do patrimônio cultural, todavia, a sua eficácia diante de um caso concreto nunca foi antes avaliada.

Este artigo, portanto, buscará envolver um caso concreto de demolição de imóvel, com inquestionável valor para uma comunidade, e o impacto da ausência de políticas públicas culturais voltadas ao patrimônio.

Cenário de uma vasta memória coletiva e de referência à identidade, a destruição do que um dia foi o *Cine-Theatro Alcazar* gerou um impacto sem precedentes na sociedade amazonense e de uma certa forma levou ao aperfeiçoamento da mentalidade social a respeito de patrimônio.

Por meio de uma bibliografia sobre História do Amazonas e Patrimônio Cultural, somada ao texto dos atos normativos, visa-se discutir a eficácia da atuação dos entes públicos na preservação do patrimônio cultural, em especial na construção de políticas públicas voltadas para essa seara.

1. A CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO AMAZONAS

Inegavelmente, o Estado do Amazonas possui uma herança cultural - na forma dos usos, costumes e tradições de seus povos nativos - que remete, obviamente, à própria colonização europeia nas Américas.



Ocorre que, por mais que consideremos os vestígios arqueológicos e os modos de vida indígenas como patrimônio cultural, é importante salientar que, historicamente, o conceito de patrimônio se desenvolveu primeiramente na Europa, referindo-se aos monumentos históricos em uma etapa incipiente.

Dessa forma, como se buscará, em um certo sentido, traçar a origem do aparato legal de proteção patrimonial no Amazonas, é impossível se dissociar de tal concepção, todavia, tal iniciativa nem de longe busca corroborar com uma visão eurocêntrica nas ciências sociais, mas tão somente almeja contextualizar um processo histórico de construção.

Historicamente, diz-se que o marco da ocupação europeia da Amazônia é o ano de 1616, quando se dá a fundação de Belém do Pará, por Francisco Caldeira Castelo Branco, junto à foz do Rio Amazonas. Posteriormente, e seguindo o curso natural daquele rio, a montante, os colonizadores lusos chegaram, ainda no século XVII, até o sítio da atual cidade de Manaus. Inicialmente constituída como fortaleza, a hoje capital do Amazonas por séculos se manteve como um simples vilarejo, sem grande relevância no cenário amazônico. Tal conjuntura mudou com o advento do século XIX, quando dois fatores contribuíram para o primeiro grande ciclo econômico do norte do país, e que influenciou diretamente no destino daquela urbe.

O primeiro pode ser creditado à autonomia político-administrativa da banda ocidental da região, onde hoje encontra-se o Estado do Amazonas. Em 1850, o Parlamento Imperial, indo ao encontro de reivindicações várias, advindas da região e mesmo de fora dela, decidiu conceder o *status* de Província à mesma, sob o nome de *Amazonas*, total e definitivamente autônoma em relação ao governo de Belém.

O segundo fator decisivo no destino da futura metrópole pode ser atribuído à chamada *Revolução Industrial*, que, a partir do século XVIII, influenciou intensamente o desenvolvimento das nações europeias, com reflexos em todo o mundo, num segundo momento, graças ao incremento das tecnologias as mais diversas, em todos os setores da Economia. Nesse contexto, do surgimento de novos maquinários e invenções, destaque-se o desenvolvimento da *navegação a vapor*, na primeira metade dos *oitocentos*; e do posterior incremento da indústria do *automóvel movido a combustão*, este amparado na indispensável indústria acessória de pneumáticos de borracha, matéria-prima esta derivada do látex extraído da seringueira (*Hevea brasiliensis*), árvore nativa – e até então *exclusiva* - da Região Amazônica.

Amparado, pois, nestes dois pilares – um, de viés político; e o outro, de natureza econômica – se criam as condições ideais para a inserção do Amazonas naquele que historicamente convencionou-se chamar de o *Ciclo da Borracha*, cujo auge - entre meados da década de 1870 até pouco antes da Primeira Guerra Mundial.



A respeito do impacto para a capital do Amazonas deste período de abundância, é importante destaque-se o seguinte relato da extraído da historiografia regional, *in verbis*:
Uma das consequências do “rush” gomífero foi a transformação de Manaus, de núcleo urbano de pequena significação em metrópole não apenas política de Estado, mas demográfica, social e cultural. [...] O desenvolvimento intelectual teve um aceleramento ponderável. A vida em sociedade intensificou-se, tomando por modelo os grandes centros europeus. (REIS, 2001, p. 78)

As maiores cidades da região, Belém e Manaus, foram as que mais sentiram as *benesses* trazidas pela goma elástica. Ambas foram providas, em tempo recorde dos mais diversos serviços públicos e sofreram grandes alterações em seus respectivos tecidos urbanos.

Tal política, conforme observa Pinheiro (2017), está vinculada intrinsecamente a um fenômeno de associação, por parte das elites do mundo todo, dos valores culturais europeus às ideias vigentes de modernidade e de civilização, permitindo adaptar as paisagens urbanas brasileiras às grandes metrópoles europeias, numa verdadeira metamorfose urbanística.

A partir deste novo momento histórico, o qual se faz sentir até os dias atuais, Manaus ressurgiu no contexto nacional, reassumindo a sua vocação de grande polo regional, e apresentando índices de crescimento populacional sem paralelo em todo o Norte-Nordeste. Nesse contexto, insere-se mais uma vez no cenário cultural do país, ao mesmo tempo em, aos olhos internacionais, apresenta-se como a verdadeira *porta de entrada* da Amazônia, como guardião de sua imensa biodiversidade, suas riquezas minerais e legatária, por óbvio, de um inegável acervo cultural, advindo de sua herança indígena, e, claro, de seu rico patrimônio histórico, legado da *Belle Époque*.

Ao longo dos séculos, a concepção de *patrimônio* – material/imaterial – de um povo e/ou nação, foi se alterando. Nesse sentido, leia-se:

A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. (CHOAY, 2001, p. 11)

Conforme Choay (2001), quando foi instituída, na França, a Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837, as três grandes categorias de monumentos históricos eram limitadas aos remanescentes da Antiguidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos.



No Brasil, quando da criação da antiga Sphan (atual Iphan), em 1937; o foco de proteção de bens enquadrados no conceito patrimonial dirigiu-se para o acervo material (edificado) advindo do período colonial, o chamado *barroco brasileiro*; e da herança arquitetônica do século XIX, do Brasil-Império; deixando à margem as edificações de inegável valor construtivo e estético surgidas no contexto do Ecletismo, a partir da última década daquele século em diante; período este no qual se insere precisamente o patrimônio histórico edificado presente em Manaus, em sua grande maioria.

Sob esta nova concepção, bens que, inicialmente não seriam considerados como portadores de valor histórico e/ou artístico, passaram a sê-lo, o que impôs aos órgãos de proteção patrimonial o ônus de zelar pela conservação e restauro dos mesmos, o que suscitou a necessidade, *ab initio*, como premissa para tal, de extensão da proteção sob o ponto de vista jurídico, como se abordará a seguir.

2. A EVOLUÇÃO DA LEGISLAÇÃO FEDERAL E ESTADUAL SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi criado por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, e, através do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, foi criado o instrumento jurídico do *tombamento*, o qual permite à Administração Pública proteger determinados bens de relevante valor cultural contra destruições, demolições ou mutilações.

O Sphan hoje corresponde ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e passou a ter relevante papel na proteção do patrimônio histórico no Amazonas, em tempos os quais o Estado não havia organizado a sua própria legislação específica.

O órgão, durante o período abordado por este trabalho, tombou os seguintes bens: Teatro Amazonas (dezembro de 1966), Reservatório do Mocó (abril de 1985), Mercado Municipal Adolfo Lisboa (julho de 1987) e Conjunto Arquitetônico do Porto de Manaus (outubro de 1987).

Em relação ao Teatro Amazonas, importante destacar que seu reconhecimento pode ser considerado como um ponto fora da curva, conforme se observa:

Dentro da perspectiva de um processo de construção do patrimônio amazonense, o tombamento do Teatro Amazonas, em 1966, foi um fato isolado, no tempo e no espaço. Longe de se constituir num ato inaugural do processo de reconhecimento dos valores existentes no Estado, produziu um efeito de ‘registro de exclusão’ ao resto das edificações existentes em Manaus e até mais antigas que o Teatro [...] (ABRAHIM, 2003, p. 60)

Como falado anteriormente, entendia-se no Brasil como patrimônio histórico apenas bens formados por uma arquitetura e arte *autenticamente brasileiras*, daí a



exclusão daquelas obras com fortes traços ecléticos, ou seja, formados por diversos estilos, principalmente europeus.

Tanto é que o tombamento do teatro foi um caso isolado que posteriormente a esse fato, mas já na década de 1970 tentou-se tomar o Palacete Provincial (Processo nº 956-T-77) e o Palácio da Justiça (Processo nº 1.019-T-80), entretanto, o Iphan não reconheceu valores de relevância nacional.

Em relação ao Palacete Provincial, o órgão até que teve uma atitude mais complacente quando o seu Presidente, Renato Soeiro, determinou em 13 de abril de 1977 o “envio de um telegrama ao Senhor Governador do Estado do Amazonas no sentido de sustar qualquer ato que possa resultar em dano para o Quartel da Polícia Militar em Manaus até final decisão do Iphan no processo já em estudos no mesmo”. (BRASIL, 1977-2014, p. 26)

Já quanto ao Palácio da Justiça, pela Informação nº 64, de 8 de junho de 1981, o Arquiteto Antônio Pedro Gomes de Alcântara concluiu que o edifício “não possui características quer históricas, quer artísticas que permitam incluí-la no artigo 1º da lei nº 25 de 30/11/37”. (BRASIL, 1980-1982, p. 33)

Dessa forma, somente com a ampliação de uma nova perspectiva de enfoque para o patrimônio no país, que se consolida em termos legais somente no ano de 2000, quando se institui o decreto do patrimônio imaterial (ANASTASSAKIS, 2017), é que o Amazonas passa a ter mais bens tombados pelo Instituto de Patrimônio Histórico.

Em linhas gerais, foi a partir da Constituição de 1988 que se ampliou a abrangência do patrimônio cultural para abarcar valores imateriais, referentes a memória e identidade de uma população. Foi também na década de 1980 que novos estilos arquitetônicos foram sendo reconhecidos como detentores de valores estéticos, como é o caso do Eclétismo.

Diante dessa crise conceitual no âmbito federal, surge então a necessidade de recorrer à proteção estadual. Neste âmbito, portanto, a primeira proteção jurídica dada ao patrimônio histórico foi dada por meio da Lei nº 878, de 30 de dezembro de 1950, o qual considerou como “Monumento Histórico e Artístico do Amazonas” as Igrejas da Catedral, a de Nossa Senhora dos Remédios e a de São Sebastião.

Tal ação pode também, como o tombamento federal do Teatro Amazonas, ser considerada como um ponto fora da curva, pois foi só na década de 1960 que o Estado passou a de fato se preocupar com a questão do patrimônio.

Sobre esse novo momento histórico, é importante destacar:

O ambiente socioeconômico e cultural brasileiro, no final da década de 1960, era inteiramente distinto dos trinta anos anteriores. A industrialização, deflagrada a partir da década de 1950, e a conseqüente urbanização haviam transformado o país. Aquele foi o período de maior urbanização do Brasil, quando o mercado imobiliário se estruturou em bases capitalistas. O desafio



do patrimônio não era mais a afirmação, senão sua gestão, frente às pressões urbanas e econômicas. (AZEVEDO, 2017, p. 46)

Tal momento coincidiu com a Administração do Professor Arthur César Ferreira Reis como Governador do Estado (1964/1967), época de grande incentivo à cultura, com a distribuição de prêmios culturais, concessão de subvenções, etc. (REIS, 1967).

O primeiro passo em direção a uma política cultural nesta seara se deu em 1965 com a competência estabelecida à Secretaria de Educação e Cultura para “fazer o levantamento e defender o patrimônio científico, histórico e artístico do Amazonas, quer trate de documentos ou objetos quer de monumentos ou obras”. (AMAZONAS, 1965, p. 3)

No mesmo ano, também, a Igreja de Santo Antônio, localizada na antiga Praça do “Pobre Diabo” foi considerada como monumento histórico do Estado do Amazonas, entretanto, também tido como um caso isolado.

Em 1967 foi criado o Conselho Estadual de Cultura (CEC), e no mesmo ano, duas grandes novidades surgiram no campo patrimonial do Amazonas. Estabeleceu-se uma Câmara de Patrimônio Histórico e Artístico no CEC, o qual competiria promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico do Estado, e foi instituída a Fundação Cultural do Amazonas, responsável por executar a política cultural aprovada pelo Conselho Estadual de Cultura e zelar pelo patrimônio histórico e artístico.

Com o final da década de 1960, ainda que o Amazonas tenha organizado instituições para tratar do patrimônio histórico, carecia o Estado de uma legislação que tratasse de mecanismos para salvaguardar os bens de interesse histórico, a exemplo do *tombamento* existente na legislação federal.

Dessa forma, não se vislumbrou durante o período seguinte, qualquer ação estadual no sentido de elencar ou proteger imóveis de valor histórico e artístico.

Tal vazio acabou por ser preenchido em 1976, com a promulgação da Lei nº 1.199, de 10 de setembro de 1976, concedendo ao Estado do Amazonas pela primeira vez uma legislação que trata sobre a proteção do patrimônio.

Sobre a operacionalidade da legislação, importante observar o seguinte:

Em 1976 o então Governador Henoch da Silva Reis sancionou a Lei 1199, de 10 de setembro, que dispõe sobre a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas; segundo esta lei todo o processo de tombamento estava vinculado e subordinado ao Conselho Estadual de Cultura, cabendo-lhe aceitar as propostas de tombamento, baixar resoluções, fazer notificações e proferir a decisão final sobre o tombamento. Era também atribuição do Conselho Estadual de Cultura autorizar qualquer tipo de reparo, pintura e restauração no bem tombado bem como aprovar o plano de aplicação anual da dotação



orçamentária destinada à proteção do Patrimônio Histórico e Artístico.

Pela Lei 1199, cabia à Secretaria de Estado da Educação e Cultura, exercer as atribuições do Poder Público Estadual em matéria de Patrimônio Histórico e Artístico, competindo-lhe, por seu órgão específico, velar pela observância da Lei e pelo cumprimento das decisões do Conselho Estadual de Cultura. (COUTO et al., 1992, p. 7)

Conseqüentemente, no mesmo ano, foi criada a Comissão Permanente de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas, o qual em 1980 passou a ter competência de determinar *proteção especial* a todo e qualquer bem, considerado de interesse cultural, artístico ou paisagístico, independentemente de processo de tombamento que se constituirá.

Neste momento, passaram a coexistir dois instrumentos jurídicos distintos, *tombamento* e *proteção especial*, sendo que enquanto não havia sequer um tombamento à nível estadual, pelo Decreto nº 4817, de 6 de fevereiro de 1980, foi feita a primeira listagem de bens sob proteção especial.

Em 1980, a Comissão Permanente de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas foi bastante atuante, tendo criado a *Revista do Patrimônio Cultural*, bem como o Programa de Preservação de Bens Culturais (1980/1981) e o Plano de Metas Culturais (1980).

Neste mesmo ano, também ocorreu o primeiro ato de tombamento pelo Governo do Estado, o qual por meio do Decreto nº 5218, de 3 de outubro de 1980, tombou como Patrimônio Histórico e Artístico do Amazonas o Palácio da Justiça, Palácio Rio Negro, Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e a Academia Amazonense de Letras.

Dois anos depois, por meio da Lei nº 1529, de 26 de maio de 1982, foi revogada a legislação de 1976 e aprovou-se uma nova disposição a respeito da proteção do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas. Neste mesmo ato normativo foi criado o Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Amazonas, substituindo a Comissão.

Voltando ao âmbito estadual, em 1986 foram elencados novos bens submetidos à proteção especial e no período de 1987 a 1988 o Estado do Amazonas tombou, ao todo, 26 imóveis, entre escolas, igrejas, etc., sendo apenas uma localizada no Interior do Estado.

Esta série de tombamentos foi a maior realizada pelo Governo estadual em um intervalo de tempo tão curto, todavia, todos os bens protegidos enquadravam-se na concepção de patrimônio material edificado e em sua maioria de natureza pública, havendo nenhum, com exceção das igrejas, que fosse de propriedade privada.



Pelo exposto, o que vale elencar na questão envolvendo o *Cine Guarany* é que para a União, não havia espaço conceitual para enquadrar o edifício como patrimônio, principalmente porque o *Ecletismo* não era visto como detentor de valor artístico e também pelo motivo de os valores intangíveis referentes ao cinema não fazerem parte do dicionário patrimonial até a Constituição de 1988.

Já em relação ao Estado, tanto a lei de 1976, quanto a de 1982, não englobaram uma concepção ampla de patrimônio cultural. Em ambos os casos, o que se buscava proteger eram bens ligados a fatos ou datas memoráveis da história política do Amazonas ou de reconhecido valor estético. Diferentemente da distinção conceitual existente nos órgãos federais, o Amazonas não se esquivou de reconhecer os bens ligados ao Ecletismo como portadores de valores, todavia, deixou-se de lado os valores imateriais, os quais só foram reconhecidos pela Constituição Estadual de 1989.

Somada a esses fatores, a ausência de uma política cultural voltada ao patrimônio histórico e artístico é também responsável pela falta de proteção a imóveis como o *Guarany*. Em nível federal, foi só por meio de uma lei de 1986 que a União passou a conceder abatimento no imposto de renda a quem realizasse ações culturais como restauração de bens históricos, marco de uma ação governamental de incentivo à cultura. No âmbito do Estado do Amazonas, entretanto, até hoje não há legislação similar aprovada pela Assembleia Legislativa.

3. O CINE GUARANY: DAS ORIGENS À TRAGÉDIA

No caso específico do icônico *Cine Guarany*, de Manaus, citado inicialmente, é mister fazer breve referência à história da cinematografia enquanto arte e indústria ao mesmo tempo, principalmente aquela produzida nos estúdios norte-americanos da Califórnia (Hollywood), com forte presença e influência em todo o mundo, até os dias atuais. Tecnologia criada em 1895, segundo Kemp (2011, p. 16/18), a mesma “criou e alimentou, ao mesmo tempo, um apetite pelo espetáculo, oferecendo a oportunidade de se recriar o passado, repensar o presente e visualizar o futuro”. Para Araújo (1974, p. 272), “o cinema, desde muito cedo, foi uma das forças sociais mais poderosas de todos os tempos. Impressiona, atrai, excita à imitação”.

A história do cinema no Amazonas está intrinsecamente ligada ao fausto proporcionado pelo *Ciclo da Borracha*. Durante este período de abundância econômica e cosmopolitismo, deu-se a inauguração do *Cassino Julieta* em 21 de maio de 1907, um “teatro de variedades”, construído com base em projeto *específico* para abrigar em seu seio este gênero de entretenimento muito comum no chamado *fin-de-siècle*: o *vaudeville*; ou *music hall*, na denominação inglesa (COSTA; LOBO, 1983).



É este mesmo singular edifício que – tendo a denominação trocada, em 17 de fevereiro de 1912, para *Cine-Theatro Alcazar* – foi afinal convertido, *a posteriori*, no *Cine Guarany*, assim reinaugurado em 6 de agosto de 1938 (COSTA; LOBO, 1983).

Diante disso, o histórico cineteatro manauara - que alternou os nomes de *Julieta*, *Alcazar* e, finalmente, *Guarany* - representou a transição dos diversos gêneros de diversão e entretenimento vivenciados pelas plateias mundiais ao longo dos séculos XIX e XX. De *café-concerto* (*vaudeville*) inicialmente, passou, paulatinamente às funções de teatro popular e finalmente de cinema, sempre com a função precípua de proporcionar entretenimento popular às massas, em alternativa ao gêneros mais eruditos (ópera, balé e teatro clássico) reservado às grandes salas de espetáculo, no caso de Manaus, o emblemático *Teatro Amazonas*. Sendo ambos de inegável importância cultural, dentro dos respectivos conceitos, para a cidade que os viu nascer. Além destes, registre-se, a bem da verdade histórica que aponta para a intensa atividade cênica da capital da borracha, a existência de outras salas de exibição cinematográfica igual prestígio, sendo as mais expressivas o *Polytheama* (1912), o *Odeon* (1913) e o *Avenida* (1936) (DUARTE, 2009); todos coexistentes ao longo da chamada época de ouro do cinema americano, marcada pela força dos estúdios cinematográficos e do culto aos atores e atrizes, conhecido como *star system*.

Diretamente influenciados pela indústria de *Hollywood*, os cinemas de Manaus assim como os demais mundo afora, exibiam seus filmes obedecendo a uma clara divisão dos distribuidores estrangeiros que forneciam as cópias de seus produtos. Dessa forma, por exemplo, ao *Guarany* e ao *Avenida* estavam reservadas as produções da *Warner Bros.* e da *20th Century Fox*; enquanto que o *Odeon* e o *Polytheama* tinham os direitos de exibição das fitas de outras duas *majors* da época, no caso, a *Paramount Pictures* e a gigante *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM).

Sobre esse período de riqueza cinematográfica em Manaus, importante destacar a seguinte passagem:

Dizer que nenhuma diversão ultrapassava o cinema, naquele tempo, não era um simples *slogan* de propaganda, mas uma verdade incontestável. Não tínhamos televisão que nos distraísse com sua variedade de programas e ainda nos desse oportunidade de assistir a qualquer filme em nossa própria casa. Ou íamos aos cinemas, ou não veríamos jamais. Uma superprodução, precedida de ampla publicidade, gerava uma expectativa que se prolongava por vários meses, tempo que meditava entre o lançamento no sul do país e a estreia em Manaus. Ficávamos contando os dias que faltavam para a data ansiosamente aguardada, com a emoção das crianças à espera do Natal. Mas não eram só os filmes que nos atraíam. Os cinemas não eram apenas casas de espetáculos, mas também os únicos lugares onde se podia ter momentos de maior



intimidade com a namorada, em razão do severo controle que os pais exerciam [...] Mas tão importante quanto a sala de projeção podia ser o salão de espera, onde os espectadores, languidamente refestelados em poltronas, fumavam e conversavam, enquanto assistiam à exibição de beleza e elegância das moças que desfilavam. (PÉRES, 2002, p. 133/134)

Durante este período, é importante destacar a figura de Vasco José de Faria (1892/1969), gerente do *Cine Guarany*, que, além de ser uma figura afável, era estimado pelos frequentadores por permitir que garotos pobres de Manaus, que não tinham dinheiro para comprar ingresso, assistissem gratuitamente às sessões do cinema; contribuindo, assim, para que gerações de jovens tivessem acesso à chamada *sétima arte*.

Para Oliveira (2003, p. 158), “o cinema constituiu-se [...] num elemento lúcido, empreendimento comercial e componente criador do imaginário coletivo pela possibilidade de criar condições de saber sobre o espaço”. Ocorre que tal hegemonia cinematográfica acabou por ser rompida com o aparecimento de outra tecnologia: a televisão.

No ensejo de tal acesso à nova tecnologia, surgiram as primeiras concessões de canais, e, como consequência, hábitos foram modificados e novos costumes foram estabelecidos, levando a uma crise intensa nos cinemas de Manaus. Enquanto algumas tradicionais salas foram fechando em meados da década de 1970, outras foram substituindo os tipos de filmes exibidos, o que acabou por afastar a população em geral dessas casas de espetáculo.

Com o *Guarany*, não foi diferente. Deixando de exibir produções *convencionais*, o cinema acabou por estender o seu prazo de validade, todavia, com a situação financeira deteriorando-se, os seus proprietários acabaram por anunciar o seu desejo em vender o imóvel.

Sobre a sua venda com posterior demolição e omissão dos órgãos governamentais, como bem explica Abrahim (2003), o *Cine Guarany* foi foco de três processos paralelos, quais sejam, o de solicitação à Prefeitura Municipal de Manaus para proteger o edifício; um processo de mobilização social pela defesa de seu patrimônio; e o último um processo entre autoridades de diversas instâncias.

Paralelo ao procedimento burocrático, acabou surgindo em Manaus um movimento popular em defesa do edifício, o qual foi encabeçado pelo *Cineclube Tarumã*. Este, em 6 de janeiro de 1984, e com o patrocínio de diversos grupos empresariais - Empresa de Cinemas de Arte Ltda., J. W. Leong Ltda., Ziza's Lanches e das Editoras Marco Zero (RJ) e Cortez (SP) - lançou uma obra intitulada “Hoje tem Guarany!”, de autoria de Selda Vale da Costa e Narciso Júlio Freire Lobo, o qual foi peça importante na defesa deste patrimônio cultural do Amazonas.



Tal movimento foi tão impactante que levou até a sensibilização do poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade pela causa do *Cine Guarany*. No artigo *Manaus e a história de um cinema*, publicado no *Jornal do Brasil* em 31 de janeiro de 1984, escreveu o poeta:

Hoje, ele está resistindo às investidas imobiliárias, mas até quando? As cidades não sabem o desenvolvimento sem a desfiguração. Todo progresso, ou que se presume tal, custa um pouco da alma urbana. O Cine Guarany merece continuar, mas o seu metro quadrado de terreno está perdendo lucro e mais lucro. O livrinho de Selda e Narciso é um grito, a começar pelo título: Hoje tem Guarany! Será escutado? (ANDRADE, 1984, p. 7v)

Perdida a batalha, na esfera administrativa, eis que, em 31 de agosto de 1984, o *Cine Guarany* exibia a sua última sessão, culminando em sua melancólica demolição, entre os dias 23 de setembro e 8 de outubro de 1984 (DUARTE, 2009). Ainda que tenha havido tamanha sensibilização, a movimentação popular e o clamor dos intelectuais não serviram de empecilho ao arrasamento do imóvel, palco de memórias afetivas de gerações de manauaras, por mais de 70 anos.

CONCLUSÃO

O fato é que, decorridas mais de três décadas após esse lamentável episódio, a memória do *Cine Guarany* permanece vívida no imaginário do povo amazonense, valor este que transcende questões meramente arquitetônicas ou estéticas. O que levou a população manauara à mobilização em defesa do edifício do cinema não foi o seu exótico estilo “mourisco”, tampouco a sua bela estrutura em ferro fundido, mas sim os sentimentos que aquela edificação guardava em inúmeras gerações de pessoas que por muitas vezes só tiveram acesso às artes por meio dele. Como foi dito, o gerente do estabelecimento permitia que crianças pobres assistissem aos filmes sem pagar, o que permitiu que muitos jovens não fossem excluídos do cotidiano cultural da cidade.

O *Guarany* representou para muitas pessoas a única oportunidade de entretenimento por meio de um gênero que marcou intensa e indelevelmente o século XX até a década de 60. No campo das artes e diversões, além do cinema – e do circo, desde sempre – somente a televisão conseguiu a proeza de ser tão democrática, no sentido de permitir a uma vasta gama de pessoas um maior alcance à cultura e à informação.

Por ter uma heterogeneidade de valores envolvendo o prédio, a legislação não consegue captar o cerne dos pedidos em defesa da integridade física do imóvel. É importante salientar que a Lei nº 1529, de 26 de maio de 1982, vigente à época da demolição, ainda está em vigor e não se preocupou em alterar-se diante da mudança de



concepção do patrimônio cultural, abrangendo não só os bens materiais, mas, também, os imateriais.

Definitivamente o *Guarany* estaria de pé se a lei de proteção ao patrimônio cultural amazonense tivesse um raio de abrangência maior, todavia, não se está diante de um caso perdido. Conforme se pratica em outras regiões do planeta é possível dar início a um novo capítulo na história da preservação do patrimônio histórico no Brasil: a de reconstrução de simbólicos edifícios desaparecidos.

Hoje, no endereço Avenida Floriano Peixoto, nº 54, permanece localizada a *Agência 686* do Banco Itaú S/A, em um frio edifício de linhas comuns, inteiramente descontextualizado do seu histórico entorno; daí que a própria instituição bancária, por meio de seu ramo *Itaú Cultural*, poderia tomar a frente desse novo movimento em defesa do *Guarany* e de todos os valores que ele representa para a população manauara.

Para além de qualquer coisa, o *Guarany*, ainda que demolido, permanece no inconsciente coletivo das pessoas como símbolo de um tempo de alegrias eternas para Manaus e de uma memória que permanece tão viva na população quanto antes, e nada seria mais justo do que devolver à cidade o patrimônio que um dia lhe foi agressivamente usurpado, não necessariamente para ser um cinema novamente, mas um centro multiuso, de múltiplas funções para o cenário cultural de Manaus, reconectando a sua população com o seu centro histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

17 ANOS, hoje, comemora o Guarany. *Jornal do Comercio*, Manaus, ano LI, n. 13.841, 5 ago. 1955. p. 6.

ABRAHIM, Ana Lúcia Nascentes da Silva. *O processo de construção do patrimônio cultural no Amazonas*. Manaus, 2003. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas.

AMAZONAS. Decreto nº 5.218, de 3 de outubro de 1980. Tomba como Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas os bens que especifica e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado do Amazonas*. Manaus, AM: Imprensa Oficial, ano LXXXVI, n. 24.614, p. 01-02, 3 out. 1980.



ANASTASSAKIS, Zoy. A cultura como projeto: Aloisio Magalhães e suas ideias para o Iphan. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 35, p. 65-77, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Manaus e a história de um cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCIII, n. 296, 31 jan. 1984. Caderno B, p. 7v.

ARAÚJO, André Vidal de. *Sociologia de Manaus: aspectos de sua aculturação*. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Patrimônio Cultural e Natural como fator de desenvolvimento: a revolução silenciosa de Renato Soeiro, 1967-1979. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 35, p. 45-63, 2017.

BRAGA, Genesino. *Chão de graça de Manaus*. 2. ed. Manaus: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Processo de Tombamento nº 956-T-77*. Rio de Janeiro, 1977-2014.

_____. _____. *Processo de Tombamento nº 1.019-T-80*. Rio de Janeiro, 1980-1982.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Júlio Freire. *Hoje tem Guarany*. São Paulo: Edição dos autores, 1983.

COUTO, Antônio Dias; SOUZA, Veralúcia Ferreira de; VIEIRA, Judith Guimarães. *Levantamento da situação do Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Amazonas*. Manaus: Gabinete do Vice-Governador do Estado do Amazonas, 1992.

DUARTE, Durango Martins. *Manaus entre o passado e o presente*. 1. ed. Manaus: Ed. Mídia Ponto Comm, 2009.



KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Tradução: Fabiano Moraes... et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LIVRO pró-Guarany será lançado esta semana em Manaus. *Jornal do Comércio*, Manaus, ano LXXX, n. 153, 4 jan. 1984. Política, p. 5.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*. Manaus, AM: Valer: Ed. da Universidade do Amazonas, 2003.

PÉRES, José Jefferson Carpinteiro. *Evocação de Manaus: como eu a vi ou sonhei*. 2. ed. Manaus: Valer, 2002.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 35, p. 13-31, 2017.

REIS, Arthur César Ferreira. *Como governei o Amazonas*. Manaus: Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1967.

_____. *Súmula de história do Amazonas: roteiro para professores*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 2001.



PLANO DIRETOR *VERSUS* NORMATIVAS DE INTERVENÇÃO: DESAFIOS NA GESTÃO PÚBLICA DA ÁREA TOMBADA DE DIAMANTINA/MG

*Edilson Borges de Barros Filho*¹

RESUMO: O tombamento do Conjunto Arquitetônico de Diamantina ocorreu em um período no qual não eram previstas instruções sobre as possibilidades de intervenção nos imóveis da área protegida por parte dos respectivos proprietários. Essa problemática se estendeu ao longo das oito décadas de proteção do conjunto edificado e nem mesmo a instituição de planos diretores foi capaz de suprir essa lacuna, posto que a prefeitura municipal trata a área tombada como uma “bolha” de responsabilidade administrativa do IPHAN. Por outro lado, o próprio IPHAN ainda não teve condições de estabelecer um arcabouço normativo de intervenções na sua área de tutela. Dessa forma, o presente artigo discutirá as nuances das políticas públicas culturais no conjunto urbanístico de Diamantina, enfocando os instrumentos do Plano Diretor e das Normativas de Intervenção.

PALAVRAS-CHAVE: Diamantina/MG, gestão pública; plano diretor, normativas de intervenção.

CONTEXTUALIZAÇÃO

À época do surgimento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), iniciado por grandes nomes como Lúcio Costa e Mário de Andrade, houve a necessidade de se criar e divulgar uma ideia de nação através do resgate e proteção das “vilas coloniais” (FONSECA, 2005). Avista-se hoje, por outro lado, um rol de cidades com áreas históricas mais ou menos demarcadas e pressionadas pela forte tendência de modificação tipológica associada ao mercado imobiliário e às próprias demandas de adequação por parte dos moradores. É essa a realidade contemporânea de Diamantina, cidade do Vale do Jequitinhonha de Minas Gerais.

1 Arquiteto e Urbanista, mestrando pelo Programa de Especialização em Patrimônio Cultural do IPHAN, no Escritório Técnico de Diamantina/MG. Email: arquediu@gmail.com.



Em 1938, ano de seu tombamento como Conjunto Urbanístico e Arquitetônico, Diamantina apresentava-se como um resquício do fausto período diamantino do século XVIII, quando a maior parte das construções monumentais e até mesmo do próprio casario colonial fora edificado (MACHADO FILHO, 1980). Com a produção mineral esgotada, desde iniciais décadas do século XIX, nem a chegada da linha férrea em 1914 foi capaz de reaquecer o mercado interno da cidade. Esse fato facilitou a sua indicação como um dos seis ícones representativos dos aglomerados urbanos coloniais, em função da integridade de seu casario setecentista, sendo agregada ao primeiro conjunto de cidades tombadas pelo órgão nacional de preservação do patrimônio histórico (à época, SPHAN²).

O tombamento de conjuntos, nesse primeiro momento, fazia-se sem maiores detalhamentos de estudos ou de justificativas embasando o conceito que induziu à proteção da cidade. Em um contexto no qual o “tomba-se naturalmente” abarcava a justificativa do processo, os gestores municipais viam-se desamparados de qualquer auxílio, por parte da instituição de tutela do patrimônio, sobre quais procedimentos tomarem frente à extensa área protegida – lembrando-se que, àquele momento (1938), o tombamento era feito sem perímetros pré-definidos. Após longa negociação entre a prefeitura municipal e o então SPHAN, foi possível definir em 1949 um perímetro de proteção da cidade (via lei municipal nº 69 de 1949), auxiliando a atuação tanto da gestão municipal quanto federal.

Ao longo do século XX, Diamantina passou por picos de mudanças econômicas, acompanhando com intensidade diferenciada as transformações que o próprio país enfrentou. Com a criação de pequenas indústrias e o estabelecimento de instituições de ensino superior, houve incremento populacional e começaram a se agregar ao núcleo central áreas de expansão urbana no sentido longitudinal, assim como na encosta defronte à Serra dos Cristais, principal moldura natural da urbe.

Nas duas últimas décadas do século XX, a criação de mais instituições de ensino, como a UFVJM (Universidade Federal dos Vales do Mucuri e Jequitinhonha), e a intensificação do turismo local trouxeram novo dinamismo à cidade, apesar de ter se acirrado a ocupação desordenada da Serra dos Cristais. Em 1999, através da candidatura e obtenção do título de Patrimônio Mundial da Humanidade, Diamantina se apresentara como área urbana capaz de arcar com a gestão de sua área protegida, contexto no qual são desenvolvidos o Plano Diretor e outras posturas legais visando sua devida salvaguarda.

Todavia, ao se defrontar a gestão contemporânea do sítio, vê-se o quanto Diamantina está distante de um plano normativo que permita uma eficaz preservação da sua área tombada. A efervescente década de 1990 trouxe esperança de que houvesse

2 Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; primeira denominação do órgão nacional que vigorou até 1946 (FONSECA, 2005).



o desenvolvimento de diretrizes concernentes à normatização e regulação do espaço tombado, em função das exigências previstas pela UNESCO durante a candidatura. Infelizmente, o que se viu posteriormente foi o desenvolvimento de um Plano Diretor lacunar e de uma normativa genérica para a área tombada. A seguir será abordado como se deu o processo político do plano diretor à época da candidatura de Diamantina a patrimônio mundial, assim como seu contexto prévio.

A GESTÃO DO CONJUNTO TOMBADO AO LONGO DO SÉCULO XX

O Decreto-lei 25 de 1937 é o responsável direto pela instituição do tombamento federal do conjunto urbano e arquitetônico de Diamantina (processo n. 64-T-38), apesar de ser lacunar e não estabelecer preceitos e diretrizes claras para a gestão da área protegida. Ao longo do século XX, tanto a prefeitura municipal quanto o escritório técnico local do IPHAN tentaram desenvolver aparatos legais ou discutir normas para implementação no perímetro tombado.

A conceituação do tombamento, assim como uma indicação prévia de como proceder na gestão da área tombada de Diamantina, aparece pela primeira vez na carta de resposta enviada por Rodrigo Melo Franco de Andrade (então diretor do SPHAN) ao entreposto local do órgão federal, o advogado João Brandão Costa, em 17 de setembro de 1941. Tratava-se na verdade de esclarecimento à carta impetrada pelo prefeito municipal Joubert Guerra em 9 de maio de 1938. Naquele documento, Andrade esclarece que:

O que constitui monumento, pelo seu excepcional valor histórico e artístico, nos aludidos casos (*conjuntos arquitetônicos e urbanísticos* – grifo do autor), não é nenhum dos edifícios considerado em si mesmo, isoladamente, a sua coexistência, a sua conservação em conjunto, formando um todo que, por isso mesmo, assume feição urbanística e arquitetônica de valor inestimável, tanto do ponto de vista puramente histórico, como do histórico artístico. É esse conjunto que importa preservar, no seu todo, pois empresta às cidades, que ainda apresentem essa documentação viva da sua formação e desenvolvimento originários, a sua fisionomia peculiar. É, portanto, esse conjunto (bem imaterial, que é de toda a cidade sem pertencer particularmente a quem quer que seja) o objeto do tombamento, o monumento incorporado ao patrimônio histórico e artístico nacional. Não é isso o mesmo que uma série de tombamentos especiais, de bens individualizados, cada um isoladamente considerados. (IPHAN, 1938, p. 5).

Esse trecho evidencia a intenção do órgão em tratar a área tombada como um conjunto de edificações, cujo valor é estabelecido através do resultado da superposição de edifícios que conferem aspecto peculiar à urbanidade de Diamantina. Em seguida,



Rodrigo M. F. de Andrade argúi sobre os procedimentos de gestão na área em consonância com essa justificativa quanto à valoração do conjunto, sendo relevante destacar como ele já indicava a estratégica postura da prefeitura ao ser o principal gestor do processo urbano, cabendo ao órgão federal avaliar intervenções conforme o artigo 17 do capítulo III do Decreto-lei:

Não há dúvida que, para a conservação do aspecto tradicional do todo, é mister que se respeite e conserve o aspecto de cada uma de suas partes. Mas os objetivos que este Serviço tem em vista e constituem a sua própria finalidade podem ser plenamente alcançados através da ação das Prefeituras locais, às quais cabe, irrecusavelmente, o direito de ditar normas à execução das obras de construção, reconstrução e reparação, e especialmente a censura de fachadas. Ora, notificada do ato de tombamento, é evidente que os Prefeitos locais ficam adstritos à observância da lei federal, isto é, que não poderão, de modo algum, conceder licença para a execução de tais obras em desacordo com a lei, isto é: não lhes será lícito concedê-la para a demolição, em hipótese alguma; e para reconstrução, reparação, pintura etc., apenas mediante aprovação prévia do SPHAN. (IPHAN, 1938, p. 6).

Apesar dessa declaração, a prefeitura municipal acabou se portando de forma afastada frente à gestão efetiva da área tombada, ao se analisar a documentação presente nos arquivos do IPHAN. Por esses documentos, o instituto apresenta-se com atuação bastante forte e visceral frente a intervenções em edifícios da área protegida, o que possivelmente pôde ter interferido no afastamento da prefeitura dessa gestão. É importante salientar que muitas das obras de reparo ou restauro empreendidas em imóveis públicos ou privados da área tombada eram realizadas pela equipe de obras do instituto (GONÇALVES, 2010) até meados da década de 1980, alijando a participação do órgão gestor municipal inclusive no fornecimento de mão-de-obra para obras públicas.

É por essa razão que, no período de 1990, não se alteram as posturas encaradas pelos dois gestores locais. O escritório técnico local do IPHAN permanecia como o responsável direto pela fiscalização, vistoria e acompanhamento de todas as obras em vigor na área tombada. À prefeitura cabia legislar efetivamente nas bordas externas àquela área, apesar de que, em muitas situações, forçou intervenções em quadras protegidas e alterações de limites do perímetro de tombamento.

À luz da candidatura lançada em 1997, uma série de ações começa a ser implantada visando melhor instrumentalização e integração da gestão urbana da área tombada. O escritório técnico, em parceria com a prefeitura municipal, inicia atividades que acabam envolvendo vários setores da cidade em prol da candidatura. Desponta nesse contexto a realização do Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos (INBI-SU), cujos estudos subsidiaram a elaboração do plano diretor de 1999.



INBI-SU E O PLANO DIRETOR

Conforme orientações do manual de elaboração e aplicação do inventário, o INBU-SU visou ao levantamento e à organização de informações que caracterizariam o sítio urbano de Diamantina como bem cultural. Os objetivos matriciais do inventário foram o de constituir-se como uma ação de preservação do patrimônio, ao conservar em outros suportes as informações contidas nos bens culturais, e o de dar apoio aos trabalhos de planejamento e atualização das intervenções, como forma de contribuir para o estabelecimento de critérios e parâmetros de preservação. O método desse instrumento empregou três formas de abordagem do sítio urbano: pesquisa histórica, levantamentos físico-arquitetônicos e entrevistas com moradores e usuários do espaço físico. A pesquisa histórica coletava informações gerais sobre a formação e o desenvolvimento do sítio; os levantamentos físico-arquitetônicos registravam as características e condições físicas de cada lote e edificação; as entrevistas coletavam dados socioeconômicos e registravam opiniões sobre o sítio onde viviam as pessoas abordadas.

O objeto da pesquisa do inventário delimitava-se em função do objetivo de se compreender o modo de construção dos sítios urbanos ao longo do tempo, através da identificação dos modos de ocupação do espaço. Sobre tais áreas, foram realizados os estudos históricos, morfológicos e de demografia urbana; portanto, o objeto de estudo não se restringia necessariamente à área protegida legalmente, visto que os critérios de atribuição de valor e seleção adotados pelo Iphan variaram ao longo do tempo em relação aos vestígios materiais que o sítio urbano agrega. Para a sua realização, foi sugerida pelo manual a participação de historiadores na fase da pesquisa histórica (que inclui acesso a arquivos) e de arquitetos, com auxílio de estagiários, nas fases do levantamento de campo e de questionários. A interface com a sociedade se dava mais claramente na fase de questionários, na qual se traçava o perfil do morador ou do segmento da população ocupante do sítio enquanto local de trabalho (IPHAN, 2001).

A maior prova de que os estudos do INBI-SU embasaram o plano diretor, em consonância com as exigências da UNESCO, está no documento de contratação de profissionais para a elaboração desse inventário, acondicionado no Arquivo Noronha Santos (Rio de Janeiro), conforme se vê a seguir:

Considerando as exigências da UNESCO para a elevação de Diamantina a Patrimônio da Humanidade, definidas na correspondência do IPHAN³ e à necessidade de se incluir (sic) normas de preservação no plano diretor em andamento, para as quais o IPHAN se comprometeu a participar da execução direta, torna-se urgente a contratação de profissionais para a execução dos serviços em Diamantina e no Rio de Janeiro, visando a

3 Trata-se de correspondência enviada pela UNESCO ao IPHAN em 1998, onde se definem as exigências para a elevação de Diamantina ao título de Patrimônio Mundial da Humanidade.



complementação de levantamentos, a organização de dados e a participação no estudo preliminar das referidas normas (...). (IPHAN, 1999, p. 1).

Assim, para a elaboração do plano diretor, vários atores estiveram envolvidos: escritório local do IPHAN e superintendência do Rio de Janeiro, prefeitura municipal de Diamantina e proprietários de edificações na área tombada. Uma empresa terceirizada foi contratada para apresentar a proposta do Plano Diretor à prefeitura, a CEBRAC (Fundação Centro Brasileiro de Referência e Apoio Cultural), em maio de 1999. Todavia, a apresentação do volume omite a participação do IPHAN, esclarecendo apenas a interação entre prefeitura municipal, técnicos da Fundação e a população de Diamantina.

Nos termos do Estatuto da Cidade⁴ (artigos 40 e 41), o Plano Diretor é o instrumento básico da política de desenvolvimento e expansão urbana e parte integrante do processo de planejamento, obrigatório para cidades com mais de vinte mil habitantes, devendo o plano plurianual, as diretrizes orçamentárias e o orçamento anual incorporar as diretrizes e as prioridades nele contidas, tudo em prol de uma cidade sustentável. Uma vez que, para concretização das diretrizes do plano diretor, são necessários recursos públicos, os quais demandam prévia autorização orçamentária (BRASIL, 2001).

A proposta do Plano Diretor de 1999 compila considerações que tratavam de vários aspectos do distrito sede, incentivando a integração entre área tombada e demais setores urbanos além de indicar posturas e diretrizes para essas regiões. Destarte, o volume se estrutura em capítulos referentes ao zoneamento urbano, à hierarquia do sistema viário (indicando inclusive alterações na circulação do centro histórico, visando menor impacto de tráfego), à localização de equipamentos urbanos, às diretrizes de legislação urbana do distrito sede de Diamantina (área tombada e demais zonas) e às recomendações para ações governamentais na área econômica (dando maior ênfase ao turismo como força motriz de alavancamento econômico).

Já a execução desse Plano Diretor, ratificado por lei complementar municipal nº 35, em 28 de setembro de 1999, foi realizado de maneira bem distinta daquilo que fora previsto pela proposta. Foram omitidos praticamente todos as extensas arguições sobre a malha viária, bem como sobre as diretrizes de áreas do zoneamento e as estratégias para desenvolvimento do turismo. Ou seja, o documento final foi entregue à população de Diamantina como uma sucessão de artigos concisos, assinalando de forma superficial e bem distanciada do que fora incorporado ao resultado dos estudos para o plano.

O resultado para a gestão da área tombada foi a ausência efetiva de diretrizes urbanísticas e interventivas para esse perímetro tombado e até para a área de amortecimento

4 Denominação oficial da lei 10.257 de 10 de julho de 2001 que regulamenta o capítulo “Política urbana” da Constituição brasileira de 1988. Seus princípios básicos são o planejamento participativo e a função social da propriedade.



ou perímetro de entorno. O escritório técnico, em uma tentativa de preencher grave lacuna, institui uma portaria em 2002 referente à instauração de normas de intervenção urbano-arquitetônica para o Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Diamantina e sua área de entorno.

No Capítulo VI – Das Normas, há a descrição de recomendações e diretrizes urbanísticas para as zonas de Preservação Rigorosa (perímetro de tombamento do IPHAN), Zona de Preservação Complementar (grandes loteamentos outrora referentes às áreas de hortas e vegetação e vinculados ao centro histórico) e Zona de Proteção do Centro Histórico (perímetro de entorno ou área de amortecimento da área tombada). Os parâmetros estabelecidos até avançam no sentido de indicar coeficientes e condutas de uso e ocupação nas áreas, mas não são incisivos quanto ao esclarecimento de como se procederem intervenções arquitetônicas internas e externas nos imóveis do conjunto; não há indicações ou parâmetros claros e objetivos referentes até mesmo à geometria dos arruamentos e à sinalização e implantação de equipamentos urbanos.

O Plano Diretor foi revisto em 2011 e o que era conciso tornou-se ainda mais resumido e genérico. A única inovação significativa observada refere-se à inclusão do termo “turismo sustentável” em diversos artigos referentes ao incentivo do incremento dessa atividade na economia local, mas foi assinalada de forma desconexa e sem muito aprofundamento.

Portanto, apesar do prenúncio de novas posturas quanto à adoção de uma política pública efetiva e integralista, a execução do Plano Diretor acabou consolidando e mantendo o aspecto dicotômico da gestão local, dividida entre IPHAN na área tombada e prefeitura nas áreas periféricas, sem, contudo, chegar a desenvolver parâmetros de fato eficazes para a gestão dessa área protegida.

DESAFIO DAS NORMATIVAS DE INTERVENÇÃO

O IPHAN tentou encarar o desafio da regulação de sítios urbanos históricos ao desenvolver portarias e manuais que discorrem sobre essa questão, ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

Em 2004 é desenvolvida a portaria nº 299, na qual está previsto um termo de referência para orientar a formulação, implantação, acompanhamento e avaliação de um plano de regulação de conjunto urbano tombado em nível federal (PPSH⁵). Entre as finalidades do plano, destacam-se a intenção em explicitar princípios e normas de preservação que balizem ações públicas e privadas nos sítios tombados e a articulação entre as diversas esferas político-administrativas com competência nessa área, visando maior eficácia na gestão do patrimônio cultural urbano.

5 Plano de Preservação de Sítios Históricos.



Dessa forma a portaria agiria no sentido de preencher a grande lacuna na administração da área tombada de Diamantina, ao incentivar o desenvolvimento de um plano normativo para essa área através da articulação de vários níveis de gestores em vigor no território local. Fica claro, inclusive, como o PPSH se atrelaria à lógica do plano diretor municipal ao incentivar a realização de produtos que dialoguem com aspectos previstos ordinariamente por esse plano, tais como diretrizes de ordenação urbanística.

Um documento elaborado em 2006 pelo IPHAN, concernente ao escopo de normas de preservação de sítios urbanos tombados, deixa ainda mais evidente a preocupação do órgão com a fragilidade das legislações municipais em área patrimonializada, ao pormenorizar uma série de diretrizes em consonância com parâmetros urbanísticos preconizados pela portaria 299/2004.

Esse documento se inicia indicando como finalidade o estabelecimento de “parâmetros que orientam o processo de preservação dos sítios históricos urbanos (...) por meio da regulamentação de intervenções que porventura se fizerem necessárias, tendo como fundamentação legal o Decreto-Lei 25/37” (IPHAN, 2006). Em seguida, são detalhadas disposições a serem estudadas para o perímetro tombado, uma das três áreas de proteção previstas pela portaria (as demais seriam área de entorno e área de influência⁶), referentes a (ao): uso do solo; meio físico natural; configuração da estrutura urbana; configuração e uso dos espaços urbanos; edificações existentes; lotes vagos; construções temporárias; eventos; mobiliário urbano; engenhos publicitários; sinalização; apresentação de projetos na área tombada.

Por fim, vale destacar o manual mais recente elaborado pelo órgão federal (2011), com orientações para a elaboração de diretrizes e normas de preservação para áreas urbanas tombadas. Nesse contexto, passa a ser priorizado o uso do SICG (Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão), cuja metodologia “parte do pressuposto da observação *in loco* para a identificação dos aspectos que deveriam ser alvo de normatização específica” (IPHAN, 2011).

O manual é estruturado em três partes, partindo de uma orientação sobre o que deve ser salvaguardado pelas normas de preservação, com indicações de procedimentos para a delimitação ou revisão de poligonais de tombamento de bens protegidos. Na segunda parte, é apresentado um panorama sobre o contexto jurídico aplicado à preservação do patrimônio cultural no Brasil. Ao final são indicados os caminhos para a elaboração das normas de preservação de áreas urbanas propriamente ditas, desenvolvidas por intermédio das fichas do SICG, perpassando cinco passos: compreensão e apropriação do sítio; pré-setorização da área protegida; caracterização e diretrizes para os setores

6 Área de entorno: área contígua à área protegida; área de influência: área onde o uso do solo está articulado diretamente ao uso do solo da área protegida (IPHAN, 2004, p. 3).



de preservação; construção de instrumentos para acompanhamento e gestão; elaboração de minuta das normas de preservação.

Destarte, todo um aparato de portarias, manuais e receituários legislativos foi criado como forma de viabilizar a elaboração de normativas interventivas em sítios urbanos tombados. Todavia, a não mobilização de equipes para a realização de estudos que confluíssem na consolidação de plano para a centralidade tombada de Diamantina atrasou a realização das normativas, fato que, somado à natureza lacunar do Plano Diretor e da Portaria de 2002, fragilizara ainda mais a gestão urbana da área tombada.

Em 2015 foi iniciado um projeto por empresa terceirizada, contratada pelo IPHAN, com vistas à elaboração de estudos no sentido de finalmente definir escopo preliminar para normativas da área tombada de Diamantina (IPHAN, 2014), seguindo a metodologia sugerida pelo manual de 2011. Porém, o trabalho não apresenta a natureza inclusiva como aquela observada nos empenhos para a candidatura ao patrimônio mundial da humanidade, já que a maior parte da interlocução é realizada entre o IPHAN e a empresa (nem mesmo a prefeitura participa do processo), correndo sérios riscos de se desenvolver como uma proposta rasa sem grandes aprofundamentos⁷ ou, pior, de forma desconexa do plano diretor vigente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo elucidou a complexidade de duas políticas públicas culturais ao serem propostas para o sítio urbano tombado de Diamantina. O Plano Diretor, instrumento legal previsto pela Constituição de 1988 como forma de ordenar a gestão de cidades, deveria agir no sentido de articular usos e posturas no solo urbano, frente à diversidade de zonas funcionais, em prol da preservação do patrimônio cultural na área central.

Porém, o que se viu foi a ação da prefeitura em não legislar em território tombado em nível federal, enfraquecendo toda a dinâmica de gestão dessa área. Por outro lado, o IPHAN agiu no sentido de tentar viabilizar normativas interventivas ou plano de proteção de sítios históricos, pelo menos ao nível de portarias e manuais, como forma de solucionar a problemática dessa gestão em centros históricos.

No caso de Diamantina, apesar da portaria lacunar de 2002, apenas recentemente houve mobilização por parte do instituto para contratar empresa terceirizada a fim de esboçar normativas – que podem ser não exitosas, visto que não parte de mobilização entre vários setores sociais e políticos em ação no território local. É evidente, portanto, que uma gestão eficaz da centralidade urbana só se realiza com a boa articulação entre políticas públicas, por mais que possuam naturezas ou motivações distintas.

7 É válido informar que a metodologia sugerida para o trabalho é através do uso da plataforma SICG, cujas fichas são bastante resumidas e concisas quando comparadas com a metodologia do INBISU.



Em território com extenso jogo de interesses e embates, as políticas culturais precisam de afinação e harmonia para serem de fato implementadas. Do contrário, estabelecem-se como um emaranhado de normas e posturas que, sem se integrarem, acabam convertidas em aparatos legais ineficazes para a gestão local de um conjunto protegido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1988. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf?sequence=1?concurso=CFS%202%202018. Acesso em 11 de setembro de 2017.

_____. Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 1937.

_____. Estatuto da Cidade. Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.geomatica.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/03/Estatuto-da-Cidade.pdf>. Acesso em 11 de setembro de 2017.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc-Iphan, 2005, 295 p.

IPHAN. Dossiê Diamantina Patrimônio da Humanidade. Anexos 1, 2, 3, 4, 5, 8 e 9. Diamantina, 1999.

_____. Edital de tomada de preços n. 24/2014. Contratação de pessoa jurídica específica para realizar a 1ª fase dos serviços destinados à elaboração de portarias de normatização IPHAN para os Conjuntos Arquitetônicos e Urbanísticos em Minas Gerais, tombados em nível federal, representados por Escritórios Técnicos locais: Diamantina, Congonhas, Mariana, São João del Rey, Tiradentes e Serro. Belo Horizonte, 2014.

_____. Escopo das normas de preservação de sítios urbanos tombados pelo IPHAN. Brasília, 2006.



_____. INBI-SU Diamantina/MG: Inventário nacional de bens imóveis - sítios urbanos tombados. Diamantina, 1999.

_____. Inventário nacional de bens imóveis: sítios urbanos tombados: Manual de preenchimento, versão 2001. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Identificação e Documentação, 2001.

_____. Normatização de Cidades Históricas. Orientações para a elaboração de diretrizes e normas de preservação para áreas urbanas tombadas. Brasília, 2011.

_____. Portaria n. 299 de 6 de julho de 2004. Dispõe sobre a criação do Plano de Preservação do Sítio Histórico Urbano. Brasília, 2004.

_____. Processo de Tombamento do Conjunto Urbanístico e Arquitetônico de Diamantina; n. 64-T-38. Rio de Janeiro, 1938.

_____. Projeto Básico / Diamantina. Contratação de serviços de terceiros – 3º completo, pessoa física. Diamantina, 1999.

GONÇALVES, Cristiane Souza. Experimentações em Diamantina: um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado (1938-1967). 2010. 216f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, USP, 2010.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. Arraial do Tijuco, cidade Diamantina. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

PREFEITURA MUNICIPAL DE DIAMANTINA. Lei complementar nº 35 de 28 de setembro de 1999. Institui o plano diretor e estabelece normas e condições para parcelamento, uso e ocupação do solo do distrito sede do município de Diamantina. Diamantina, 1999.

_____. Lei nº 69 de 31 de outubro de 1949. Dispõe sobre o estabelecimento da linha divisória para efeito de proteção assegurada ao patrimônio histórico. Diamantina, 1949.

_____. Lei complementar nº 103 de 30 de dezembro de 2011. Dispõe sobre a revisão do plano diretor do município de Diamantina e dá outras providências. Diamantina, 2011.

_____. Proposta do Plano Diretor de Diamantina. Diamantina, 1999.





Mesa XXII

Audiovisual

PROGRAMA CINE DE RUA: REVITALIZAÇÃO E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

*Silvana Lumachi Meireles*¹
*Janaina Guedes Monteiro Evangelista*²
*Oswaldo Luiz Emery*³

RESUMO: O Patrimônio Audiovisual não se restringe ao acervo de obras produzidas desde o surgimento do cinema, também devem ser incluídos os locais de exibição dessas obras. O Programa *Cine de Rua*, desenvolvido pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, visa preservar esse patrimônio por meio da revitalização dos cinemas de rua remanescentes no estado. O Programa prevê a ação estruturada entre agentes culturais públicos coordenados com a sociedade civil. Sua implantação prevê intervenções em quatro frentes: a criação de uma rede de salas independentes, a formação de profissionais, o desenvolvimento de uma programação diversificada e a requalificação técnica dos cinemas. Espera-se que o desenvolvimento do *Cine de Rua* redunde em sua efetivação como política pública cultural de Estado, criando uma rede de circulação de obras, produtos e eventos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Exibição Cinematográfica, Salas de Cinema de Rua, Políticas Públicas Culturais, Patrimônio Audiovisual.

INTRODUÇÃO

Quando se fala em Patrimônio Audiovisual a primeira lembrança é o acervo de imagens em movimento que as mídias audiovisuais produziram, em especial aqueles associados a mais popular de suas manifestações: o cinema. No entanto, conforme descreve no site da UNESCO: o “legado que recebemos do passado, vivemos no presente

1 Especialista em Políticas Culturais (UFPE). Secretária-Executiva de Cultura de Pernambuco e Coordenadora do Programa Cine de Rua. E-mail: silvana.lumachi@gmail.com

2 Pós-Graduanda em Gestão e Políticas Culturais (Itaú Cultural e Cátedra de Políticas e Cooperação da Universidade de Girona - Espanha). Coordenadora Executiva do Programa Cine de Rua (Secult-PE). E-mail: janainaguedes7@gmail.com

3 Mestre em Arquitetura e Especialista em Acessibilidade Cultural (UFRJ). Servidor do Ministério da Cultura (MinC). E-mail: osvaldo.emery@cultura.gov.br



e transmitimos às futuras gerações”⁴, produzido pelo audiovisual se expressa de variadas formas.

Neste artigo será abordado um programa voltado à preservação e revitalização de duas importantes formas de patrimônio audiovisual: a fruição coletiva das obras cinematográficas e as edificações construídas para essa finalidade. A exibição em cinemas será tratada sob a perspectiva de patrimônio imaterial, tal como definido pela UNESCO:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003)

A SALA DE CINEMA COMO EXPERIÊNCIA CULTURAL E SOCIAL

*O lugar onde o cinema é exibido influencia, reflete, acrescenta e modifica a experiência cinematográfica.*⁵

Uma questão recorrente no audiovisual é a forma de exibição das obras. A cada novidade tecnológica surgem discussões sobre a relevância da exibição em salas e sua eventual sobrevivência na sociedade contemporânea. Findas as polêmicas provocadas por essas discussões, sobressai-se, invariavelmente, a reafirmação da importância dos cinemas como o local privilegiado para a fruição das obras audiovisuais. Do ponto de vista da qualidade técnica, não há substituto à imersão sensorial que pode ser obtida numa sala de projeção de qualidade, resultante, principalmente, de uma questão de escala: de um lado, os ambientes domésticos e dispositivos pessoais, de outro, as maiores dimensões e volumes dos ambientes especialmente projetados para transformar em espetáculo as imagens e os sons dos filmes. Como observou o cineasta espanhol Pedro Almodóvar em recente polêmica sobre projeção doméstica versus a projeção em salas, no festival de cinema de Cannes 2017: “a tela em que vemos um filme pela primeira vez não pode ser parte da nossa mobília, temos que ser pequenos para estar dentro do

4 “O Patrimônio: legado do passado ao futuro” Disponível em: www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/. Acessado em 29/07/2017

5 Wilson Filho Oliveira, Márcia Bessa. “Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica.” Ponto Urbe (USP). , v.15, p.1 - 21, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2536. Acesso em 09 de fevereiro de 2018.



filme que nos captura”⁶. Além da qualidade técnica, a projeção em sala se reveste de um caráter ritualístico ausente nos ambientes domésticos. “Ir ao cinema” é mais do “ver um filme”. A exibição de um filme de forma compartilhada em sala de projeção oferece a possibilidade de transformar a fruição em uma atividade cultural e social.

Cinemas de rua são “salas de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo sua fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos citadinos” (OLIVEIRA; BESSA, 2014)⁷. Consideramos que “os cinemas de rua podem ser assim encarados como formas espaciais de apropriação da própria cultura citadina, onde tais estruturas materiais podem assumir, no decorrer de sua trajetória de existência, as feições de sujeitos não-humanos ou objetos-humanizados; gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos.” (OLIVEIRA; BESSA, 2014)⁸

Os cinemas de rua foram, provavelmente, os equipamentos culturais mais populares no Brasil do século XX, “estando presentes em pequenas e grandes cidades, com arquiteturas e ambientações variadas, além de orientações múltiplas quanto às programações oferecidas ao público” (FERRAZ, 2016)⁹. Sua importância nas cidades, no início do século passado, era tanta que, em muitas delas, as sessões dos filmes eram anunciadas através de três toques de sirenes, algo só comparável a outro evento coletivo: as missas das igrejas católicas, anunciadas por três badaladas de sinos.

A posição privilegiada dos cinemas começa a declinar no Brasil no final da década de 1950 com a chegada da televisão. Findo seu protagonismo como local exclusivo para a fruição das imagens em movimento, as salas viram reduzido seu público e, conseqüentemente, a renda das bilheterias num movimento que afetou a economia da atividade cinematográfica. Visando equilibrar receitas, reduziu-se a quantidade de cópias produzidas para projeção, que passaram a ser utilizadas mais vezes, em mais

6 El País. “Almodóvar: “Parece um enorme paradoxo premiar um filme que não pode ser visto em uma sala”. Disponível em: brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/cultura/1495029211_021599.html. Acessado em 29/07/2017.

7 Wilson Filho Oliveira, Márcia Bessa. “Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica.” Ponto Urbe (USP). , v.15, p.1 - 21, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2536. Acesso em 09 de fevereiro de 2018.

8 Wilson Filho Oliveira, Márcia Bessa. “Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica.” Ponto Urbe (USP). , v.15, p.1 - 21, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2536. Acesso em 09 de fevereiro de 2018.

9 Talitha Gomes Ferraz. “Mais do que cinemas: parcerias entre esferas públicas, privadas e sociedade civil na reabertura de antigas salas de exibição no Brasil e na Bélgica.” Eptic (UFS), v 18, p. 159-173, 2016. Disponível em: seer.ufs.br/index.php/epitic/article/viewFile/5221/pdf. Acessado em 29/07/2017



salas. Com isso, até chegar às cidades pequenas o filme perdera muito do apelo original, e a cópia se deteriorara por conta de desgaste intrínseco ao suporte fotoquímico. Essa combinação afastou o público das salas menores que, tendo reduzidas suas receitas, viram dificultado o acesso aos filmes dos grandes estúdios, resultando na progressiva decadência de muitos cinemas de rua tradicionais.

A partir de 1970, o setor da exibição buscou recuperar-se, investindo na melhoria da qualidade técnica. Esse movimento, porém, ficou restrito, majoritariamente, aos principais cinemas das grandes cidades e, em especial, às novas salas nos *shopping centers*. Construídos a partir de um modelo arquitetônico padronizado, replicado à exaustão, os cinemas de shopping redundaram nos *multiplexes*, um agrupamento de salas sob um mesmo teto, com sessões contínuas, massificadas e com pouco espaço para exibição de produções independentes e locais. Esse novo modelo de exibição cinematográfica foi brutal para os cinemas de rua tradicionais. “No Brasil, havia 3.300 salas de exibição em 1975, número que foi reduzido à metade três décadas depois. Sobretudo nas cidades pequenas, salas de projeção foram desativadas e muitas tornaram-se, sinal dos tempos, igrejas evangélicas.” (OLIVEIRA, 2006)¹⁰

Apenas quando parte considerável dos cinemas de rua havia desaparecido, tomou corpo um movimento organizado visando preservar, inicialmente, as edificações sobreviventes – muitas das quais com inquestionável importância artística, histórica e afetiva – à espera de tempos melhores que permitissem resgatá-los como os equipamentos culturais e sociais vibrantes que haviam sido.

O PROGRAMA CINE DE RUA

*O património audiovisual desempenha um papel fundamental no trabalho para promover aquilo que nos une e não aquilo que nos divide. Ao fazê-lo podemos ajudar a nutrir valores universais e a construir uma cultura de tolerância e paz.*¹¹

O filme *Baile Perfumado, de Lírio Ferreira*, marca a retomada do cinema pernambucano por uma produção independente, autoral e inovadora, com premiações

10 B. J. Oliveira. “Cinema e imaginário científico: História, Ciências, Saúde.” Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/08.pdf Acessado em 29/07/2017.

11 Centro Regional de Informações das Nações Unidas, Unric. “Património Audiovisual é um dos guardiões da memória coletiva.” Disponível em: www.unric.org/pt/actualidade/32042-patrimonio-audiovisual-e-um-dos-guardioes-da-memoria-coletiva. Acessado em 29/07/2017.



nacionais e internacionais. A partir de 2007, o estado de Pernambuco, em reconhecimento a essa produção, ampliou os investimentos no segmento audiovisual, por meio de um fundo de incentivo à cultura, o FUNCULTURA, que vem injetando em média 10 milhões de reais por ano e, nos últimos dois anos, duplicou este valor, numa parceria com a Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

Contudo, observa-se uma concentração desses recursos na produção, em detrimento dos demais elos da cadeia audiovisual. O Programa *Cine de Rua*, elaborado em parceria com a sociedade civil, integrante do movimento #CineRuaPE, é uma estratégia da Secretaria de Cultura de Pernambuco de Pernambuco (Secult-PE), para o enfrentamento dos desafios levantados por esse diagnóstico. Com o *Cine de Rua*, pretende-se criar as condições para a recuperação dos cinemas de rua remanescentes, adaptando-os às novas tecnologias de projeção e promovendo a difusão e a circulação de obras audiovisuais contemporâneas, em sua programação.

O programa *Cine de Rua* está ancorado em quatro pilares: criação e dinamização de uma rede, formação, programação e requalificação técnica das salas.

1. A REDE

Pernambuco tem uma população de 8.796.032 habitantes distribuídos em 185 municípios, onde apenas 8,11% possuem salas de cinema. Dos 60 cinemas no estado, mais de 60% estão concentrados na capital e, na maioria dos municípios, o único equipamento cultural existente é a biblioteca pública¹². Esse cenário ilustra o desafio da Secult-PE para universalizar a política audiovisual, em especial a de difusão. Sendo o Brasil um país federativo, parece-nos fundamental articular a implementação do *Cine de Rua* junto às esferas federal, estadual e municipal, associada à criação de uma rede de salas independentes. Utilizamos o conceito de *rede* (MITCHELL, 1969), que aponta para a existência de articulação envolvendo a troca de bens e serviços, além de informações entre o grupo. Esse desenho possibilitará atingir um maior número de cidades e o fortalecimento do *Cine de Rua*, pelo intercâmbio de conteúdos, programações e informações técnicas. A rede poderá, ainda, promover a exibição e a circulação de produções locais, fomentando o surgimento de novos criadores e talentos.

Associado à rede há um conjunto crescente de instituições estaduais, federais e internacionais que vêm-se agregando ao programa como a Fundaj, por meio do Cinema e do Centro de Audiovisual Norte e Nordeste (CANNE); o Porto Digital, propondo novos formatos de utilização do audiovisual; o MinC, com apoio aos projetos técnico e arquitetônico do *Cine de Rua*. Além dessas instituições, participam, o Serviço Social do Comércio (Sesc), o Consulado Geral da França no Recife, e devem se integrar a

12 BRASIL. Cultura em Números. Anuário de Estatísticas Culturais – Funarte – Rio de Janeiro. 2009.



Cinemateca Brasileira, a Agência Nacional do Cinema (Ancine), no incentivo à ampliação do parque exibidor de cinema no Brasil e o *National Film Board* (NFB), do Canadá.

Na primeira etapa do Programa foram selecionados 11 cinemas de rua de oito cidades do estado: Cine São José (Afogados da Ingazeira), Cinema Rio Branco (Arcoverde), Cineteatro Polytheama (Goiana), Cineteatro Samuel Campelo (Jaboatão dos Guararapes), Cine Olinda (Olinda), Cine Apollo (Palmares), Cine Apolo, Cine São Luiz, Cinema da Fundação e Cinema do Museu, no Recife; e Theatro Cinema Guarany (em Triunfo). Entre essas salas destacam-se três bem equipadas e reconhecidas nacionalmente por suas programações e projeções (o Cine São Luiz, do Governo do Estado de Pernambuco, o Cinema do Museu e Cinema da Fundação, ambos da Fundação Joaquim Nabuco-Fundaj), que assumem o papel de *coaching* das demais, num modelo de gestão compartilhado com as prefeituras locais, o Ministério da Cultura (MinC), um comitê curatorial para programação e um grupo de trabalho constituído por representantes das instituições envolvidas e do Movimento #CineRuaPE, sob a coordenação da Secult-PE.

2. FORMAÇÃO

A retomada do pleno funcionamento das salas de cinema, a reconquista do público e o manuseio das novas mídias digitais exigem profissionais qualificados atuando na gestão, na curadoria da grade de programação e na projeção. Num cenário de escassez de equipamentos culturais e de escolas especializadas (apenas 4,86% dos municípios do estado possuem escolas, oficinas ou cursos voltados ao audiovisual), cabe ao Programa *Cine de Rua* a responsabilidade pela sua formação. Serão priorizados investimentos em cursos, seminários, estágios, consultorias e atividades afins, contando com a colaboração do CANNE, responsável pela elaboração de cursos destinados a programadores e projecionistas, demanda inicial dessas salas. Num segundo momento, haverá a formação de gestores culturais para atendimento desses equipamentos, em nível de pós-graduação *latu sensu*, desenvolvido pela Secult-PE em conjunto com a Universidade Federal da Bahia, a Fundaj e apoio do MinC. Essa formação se faz necessária para a melhor compreensão dos gestores nas cidades participantes do *Cine de Rua*, da sala de cinema como parte da política cultural municipal e como *locus* de formação de cidadãos com respeito à diversidade cultural.

A recuperação do público das salas de cinema de rua, num tempo de presença diária da TV nos lares e da proliferação de *shoppings*, requer estratégias de atração de crianças e jovens. Nesse contexto, a integração da sala de cinema com a escola é fundamental, podendo a experiência audiovisual se tornar um aliado importante da educação. Daí a articulação com os cineclubes, baseada na crença apontada por Macedo de que cineclubes



produzem fatos novos, interferem em suas comunidades, contribuem para mudar consciências e formar opiniões, mobilizam. Não raro, são as sementes que chegam à floração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas, centros de produção; criam o caldo de cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura (MACEDO, s/d)¹³.

No longo prazo se investirá no estímulo à produção audiovisual nessas cidades bem como a preservação dessa produção e na constituição de um acervo de obras audiovisuais como um legado importante para as novas gerações dessas comunidades.

3.PROGRAMAÇÃO

O conteúdo das exposições é um dos itens mais importantes para as salas de cinema e mesmo operando em rede não é possível montar uma grade única de programação para ser replicada nos equipamentos. Elaborar uma programação é um desafio: exige além do conhecimento de obras audiovisuais, o equilíbrio entre lançamentos, clássicos, obras experimentais, comerciais, mostras independentes e novidades. Atualmente, com a pluralidade de plataformas de filmes acessíveis de forma *online*, ir ao cinema não desperta o mesmo interesse de outrora. Neste contexto é necessário criar uma programação original que dialogue com vários atores sociais. Considerando que cada sala participante é, via de regra, a única possibilidade de acesso ao audiovisual em sua região, quando não o único equipamento cultural de sua área, o conteúdo a ser exibido deve ser diverso de modo a contemplar a multiplicidade de públicos locais.

A programação do *Cine de Rua* é montada por um Comitê de Programação integrado por programadores de três salas públicas, Cinema São Luiz, Cinema da Fundação e Cinema do Museu, além da coordenação de cinema do Sesc e da Secult-PE, a assessora cultural do Consulado da França e dois representantes do Movimento *#CineRuaPe*, devendo, num segundo momento, serem incluídos os programadores locais.

Esse comitê discute cada sala de cinema a partir de sua realidade, perfil, comportamento do público e ainda, dos hábitos da cidade. A proposta é montar uma programação de caráter formativo, sem negligenciar conteúdos mais populares com potencial para atrair público. Os filmes selecionados podem ser de origem diversa e, para tanto, foram estabelecidos contatos com diferentes instituições. Além dos acervos das representações incluídas no Comitê, estão em curso articulações com a Cinemateca Brasileira, o *National Film Board* (NFB) do Canadá e produtoras de festivais como o

13 Felipe Macedo. "O que é cineclube?". Disponível em http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html . Acessado em 28/07/2017



FilmAmbiente (Festival Internacional de Audiovisual Ambiental), além de distribuidoras sensíveis a particularidade e importância desses cinemas.

Considerando que as tecnologias digitais possibilitam ao cinema e ao audiovisual, formas originais de expressão cultural, o programa buscará manter um olhar atento para as múltiplas possibilidades que se descortinam como exposições multimídia, cinema ao vivo, *video mapping*, interatividades, obras de realidade virtual, entre outras. Para tal o *Cine de Rua* associou-se ao Porto Digital, um dos principais parques tecnológicos do Brasil, localizado em Pernambuco. Assim, além do resgate da exposição cinematográfica convencional, adaptada às tecnologias contemporâneas, as salas serão também espaços abertos às novas possibilidades artísticas e culturais de modo a garantirem para si, neste início do século XXI, a mesma identificação com a inovação e o mesmo poder de sedução de quando foram construídas na primeira metade do século XX e apresentadas, muitas vezes, como de Salão de Novidades.

4. REQUALIFICAÇÃO TÉCNICA

O projeto *Cine de Rua* é favorecido pela tecnologia digital que elimina antigos entraves técnicos e logísticos inerente aos cinemas da era analógica. Na projeção digital, os conteúdos a serem exibidos podem chegar às salas em um HD externo, um disco *BluRay* ou serem baixados localmente, via internet. A facilidade na distribuição dos conteúdos permite a exibição de um mesmo filme, simultaneamente, nas salas das grandes cidades como nas salas das cidades do interior. Essa oportunidade se traduz em ganhos de divulgação para as exposições, as salas e também enseja um sentimento de pertencimento para o público dessas localidades em relação ao produto cultural que lhes é oferecido, de forma inédita.

Para assegurar essas vantagens, foram definidos equipamentos no padrão DCI e som multicanal do tipo 5.1, possibilitando a exibição de qualquer conteúdo. Buscou-se a padronização de configuração, marcas e modelos dos equipamentos, visando obter ganhos de escala na aquisição e facilitação de operação e das manutenções preventivas e corretivas, por meio da troca de informações e experiências entre os profissionais envolvidos. Não se incluiu a adaptação das salas para projeção em película 35mm em face do gradativo abandono desse suporte, contudo ela será preservada e valorizada quando já existentes nos cinemas. Num primeiro momento optou-se pela aquisição de um kit complementar para projeção eletrônica com definição de imagem Full HD, boa luminosidade e taxa de contraste, associada à reprodução sonora 5.1. Vale lembrar que esse tipo de equipamentos oferece a possibilidade de acesso a uma grande quantidade e diversidade de conteúdos, com boa qualidade técnica, permitindo a ocupação mais rápida das salas da fase piloto pelas populações locais.



Os oito cinemas da fase piloto que receberão intervenções arquitetônicas foram visitados por um Grupo de Trabalho para determinação de suas potencialidades e necessidades. Foram avaliadas as condições de acessibilidade, qualidade técnica da projeção e reprodução sonora e o conforto do espectador a partir de parâmetros objetivos definidos por normas e recomendações técnicas específicas. As modificações propostas estarão circunscritas, majoritariamente, aos ambientes internos, preservando suas fachadas e volumetrias em respeito à sua relevância no contexto urbano e na memória das comunidades onde estão inseridas.

CONCLUSÕES

No desenho da política pública do audiovisual, a Secult se viu diante de um dilema: o aumento de obras produzidas no estado, potencializado pelos investimentos do fundo de fomento, e as dificuldades de escoamento dessa produção em virtude da escassez de equipamentos culturais, de modo geral, e de salas de cinema, de modo particular, na maior parte dos municípios de Pernambuco. Um problema vivido pelos artistas do segmento com poucas opções de circulação de suas obras e um direito negado às populações daquelas localidades de acesso a essa e às demais produções contemporâneas.

O Programa *Cine de Rua* surgiu neste contexto e como reflexo de uma tendência mundial de revitalização de salas de cinema em espaços públicos. Iniciado em abril de 2016, o Cine de Rua já reabriu, em junho de 2017, duas salas nas cidades de Arcoverde e Triunfo, inserindo-as no circuito de festivais com o Festival Varilux de Cinema Francês, com o envolvimento decisivo do poder público local. Embora ainda em fase experimental, essas iniciativas vêm se revelando exitosas, como atesta a calorosa acolhida das populações locais e o surgimento de demandas de ocupação dos espaços por outros segmentos artísticos. A reabertura do Cinema Rio Branco, em Arcoverde, tem propiciado aos frequentadores um contato com a história do cinema e a memória da cidade, por meio de exposição fotográfica e exibição de filmes realizados na cidade ou sobre a cultura local. Em Triunfo, é perceptível a repercussão da retomada do funcionamento regular do Theatro Cinema Guarany, junto a grupos locais que se mobilizaram para sua ocupação compartilhada com a exibição de filmes, e mesmo no audiovisual, com a reorganização do cineclube local, Caretas.

Tais acontecimentos reforçam a necessidade de uma Política Pública de Estado que promova 1) a revitalização dos cinemas de rua como equipamentos de valorização da memória, da promoção cultural e do convívio social; 2) a diversidade intrínseca a esses equipamentos, expressa na sua arquitetura, e sua importância na valorização do espaço urbano; 3) o acesso à diversidade cultural como um direito de todos; 4) o audiovisual como uma ferramenta de ampliação do repertório das pessoas; 5) a valorização do



audiovisual na construção da memória de uma comunidade e na conscientização da preservação de seu patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA (ABC). “Recomendação Técnica para Salas de Exibição Cinematográfica”. Disponível em: www.abcine.org.br/artigos/?id=90&recomendacao-tecnica-para-salas-de-exibicao-cinematografica-parte-1 Acessado em 29/07/2017.

BESSE, Alain. Salles de projection, salles de cinéma: conception, réalisation, exploitation. Paris: Dunod. 2007.
BRASIL. Cultura em Números. Anuário de Estatísticas Culturais – Funarte – Rio de Janeiro. 2009.

COSTA, Antônio. “Compreender o cinema.” 2 ed. São Paulo: Editora Globo. 1989
Cultura.PE. “Janela Internacional discute cinema de rua.” Disponível em: www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/janela-internacional-discute-cinema-de-rua/#sthash.sdVnNZ3Z.dpuf. 20/03/ 2017.

DORNELAS, Caio e RODRIGUES, Ernesto. “O Que se Memora.” [Filme-Vídeo] 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/121066814>. Acesso em 24/03/ 2017.

EMERY, Osvaldo. “Acessibilidade no Cinema, Acessibilidade nos Cinemas: a experiência cinematográfica sob uma perspectiva inclusiva.” Rio de Janeiro, UFRJ. 2014. Disponível em: <http://www.medicina.ufrj.br/acessibilidadecultural/sitenovo/wp-content/uploads/2014/07/tccosvaldo.pdf> Acessado em 29/07/2017.

GEADA, Eduardo. “O Cinema Espectáculo.” Lisboa: Edições 70, Ltda. 1987.

HAINES, Richard W. “The Moviegoing Experience.” Jefferson, N.C. : McFarland & Co., c2003.



JUBERT, Simone Almeida. “Público, Consumo e Cinema no Recife: a cidade enquanto definidora das relações.” Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

KIRSNER, Scott. “Inventing the Movies: Hollywood’s Epic Battle Between Innovation and the Status Quo from Thomas Edison to Steve Jobs.” CreateSpace Independent Publishing Platform. North Charleston, SC. 2008.

LEFORT, Bernard; Lancelle, Catherine. “Le cinéma dans la cité.” Paris Éditions du Felin. 2001, Paris.

MACCANN, Richard Dyer. “Film: A Montage of Theories.” New York: E. P. Dutton & Co., Inc. 1966.

MITCHEL, J.C. “The Concept and Use of Social Networks.” In: Social Networks in Urban Situations: analyses of personal relationships in central African towns. Manchester: Manchester University Press, 1969.

MINISTÉRIO DA CULTURA. “Cultura em Números-Anuário de Estatísticas Culturais, 2009.” Disponível em http://www.ufjf.br/ladem/files/2009/10/cultura_em_numeros_2009.pdf. Acessado em 29/07/2017.

TURNER, G. “Cinema como prática social.” São Paulo: Summus, 1997

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Paris, 17 de outubro de 2003.



NUEVAS POLÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS EN AMÉRICA LATINA. REPENSANDO LA CIRCULACIÓN Y EL ACCESO A CONTENIDOS REGIONALES

Rosario Radakovich¹
Maria Julia Carvalho²

RESUMO: En los años dos mil se produce un renovado esfuerzo para impulsar las cinematografías nacionales latinoamericanas dada la necesidad de una mayor sinergia en los países de la región en el ámbito de la circulación, exhibición y legitimación de productos audiovisuales latinoamericanos. Por un lado, el Mercado Común del Sur (MERCOSUR) ha incluido al cine en su agenda desde la RECAM a través del programa “Mercosur Audiovisual” con la denominada “*Red Salas Digitales del Mercosur*” que promociona la circulación y exhibición de películas latinoamericanas en una red de treinta salas distribuidas en la región. Por otro lado, Uruguay, Bolivia, Colombia, Ecuador, México y Perú a partir del programa ‘Plataforma’ han implementado una iniciativa en el ámbito digital denominada “*Retina Latina*” que ha permitido el desarrollo de una plataforma abierta y gratuita de difusión de contenidos nacionales audiovisuales. Ambas iniciativas, resultan de interés para analizar la conformación de un imaginario cine regional desde su programación y oferta disponible. Esta ponencia explora ambas iniciativas y se enmarca en una investigación mayor del Grupo “Políticas culturales en el Uruguay del Siglo XXI” (UDELAR) en curso.

PALAVRAS-CHAVE: políticas cinematográficas, cine latinoamericano, integración regional.

INTRODUCCIÓN

En América Latina una nueva hoja de ruta se traza para la producción cinematográfica a partir de un importante desarrollo productivo y una creciente institucionalidad, producto de innovadoras políticas públicas estatales y regionales en los últimos años e iniciativas

1 Profesora Adjunta FIC UdelaR Uruguay - rosario.radakovich@fic.edu.uy

2 Profesora Asistente, FIC UdelaR Uruguay - mariajulia.carvalho@fic.edu.uy



de larga data de la sociedad civil organizada para el estímulo y promoción del cine –Ibermedia, Recam-. Sin embargo, paradójicamente, estas políticas no han tenido un correlato lineal en la relación con sus públicos locales que por un lado han mejorado relativamente su compleja relación con las propuestas nacionales pero poco interés plantean cuando se presentan producciones de otros países latinoamericanos. Entonces, a los problemas políticos, de recursos económicos y de distribución (Izcue et al: 2009) del cine regional se suman las dificultades de legitimación social y gusto cultural entre sus públicos y audiencias.

Como saldo, instituciones, agentes y productores coinciden en que la relación entre cine latinoamericano y sus públicos es una ‘Caja de Pandora’. Resulta que pese a las promesas de ‘la mundialización de la cultura’ (Ortiz: 2004) y la globalización económica, en el ámbito de los gustos y prácticas cinematográficas los latinoamericanos mantienen las pautas hegemónicas de consumo ancladas a la producción norteamericana derivada de Hollywood, lo que años atrás Néstor García Canclini (2008) denominó “americanización” de los hábitos de consumo cinematográfico latinoamericanos, en desmedro de la producción local, regional e incluso proveniente de otros contextos del mundo (europeos, asiáticos, africanos). Así, la producción cinematográfica latinoamericana, que supone la representación social de identidades culturales e imaginarios sociales y urbanos quedan relegadas en las salas tanto por intereses económicos de capitales internacionales y dificultades en los mecanismos de distribución entre países pero también por el limitado interés que suscitan entre los públicos locales.

En este contexto, en los últimos años se implementaron novedosas políticas de promoción del sector cinematográfico desde las instituciones nacionales y regionales de promoción del cine y el audiovisual. Entre ellas, se han implementado dos estrategias que resultan de especial interés para este estudio ya que cubren dos escenarios sustantivos para pensar la aproximación de los públicos al cine regional actualmente: las salas de cine “alternativo” o “independiente” y las nuevas plataformas digitales de acceso online o streaming a contenidos audiovisuales.

Por un lado, para fomentar a la circulación y exhibición de cine regional en salas, la RECAM ha impulsado el programa de Red de Salas Digitales del Mercosur. La RDSM es un circuito de salas de exhibición direccionado a circulación de contenidos propios de la región implementado con el fin de promover la identidad del MERCOSUR.

La propuesta es que la Coordinadora de Programación Regional, localizada en Montevideo, distribuya las películas del catálogo a las 30 salas de la red que están situadas en Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Por otro, los institutos cinematográficos de Uruguay, Bolivia, Colombia, Ecuador, México y Perú conjuntamente han puesto en funcionamiento una plataforma digital de acceso gratuito a las producciones de sus países en web denominada “Retina Latina”.



Ambas iniciativas comparten un objetivo común: la circulación y exhibición de cine regional latinoamericano, especialmente del cine en el Sur Latinoamericano.

Al abordar el análisis de ambas iniciativas se plantean una serie de interrogantes: ¿qué problemas ofrecen las asimetrías de la región para el desarrollo de políticas públicas cinematográficas conjuntas? ¿Qué estrategias resultan más adecuadas para impulsar el visionado y la apreciación o valor social de las producciones locales/nacionales? ¿En qué medida plataformas y redes digitales constituyen oportunidades de ampliar el acceso social al cine regional? ¿Cuáles son las dificultades?

Este trabajo explora en clave comparada la relación entre políticas regionales de impulso a la circulación y acceso cinematográfico y las dificultades de visionado de cine latinoamericano. Para ello se recurre a datos estadísticos elaborados a partir del catálogo de películas ofrecido en Retina Latina y el catálogo de películas ofertado en la Red de Salas Digitales del Mercosur.

DIAGNÓSTICOS PREVIOS. LAS DIFICULTADES EXISTENTES EN LA CIRCULACIÓN Y EXHIBICIÓN DE CINE REGIONAL LATINOAMERICANO

Varias son las razones por las cuales diversos investigadores latinoamericanos diagnostican las dificultades de circulación, exhibición y legitimación social del cine regional latinoamericano que, pese a elaborarse para distintos contextos territoriales replican en gran medida procesos semejantes.

En primer lugar, los procesos de transnacionalización de la oferta cinematográfica no han incidido lo suficiente para la estabilización de una “verdadera” industria cinematográfica propia en América Latina -como bien lo señalan César Bolaño, Cristina dos Santos y José Manuel Moreno (2008)-, capaz de competir con la hegemónica producción norteamericana.

En segundo lugar, los cambios recientes en las formas de exhibición y acceso social a la producción cinematográfica derivan en un cambio de énfasis en la cadena productiva donde las mayores ganancias se trasladan de las taquillas en las salas de exhibición a productos “sustitutivos” y por tanto, el merchandising y el nivel de convergencia de las industrias culturales cobran creciente relevancia para garantizar un saldo favorable en la producción.

En tercer lugar, las políticas audiovisuales de los países latinoamericanos -en particular, hemos trabajado el caso uruguayo- tienden a perpetuar el énfasis a la producción en desmedro de estimular los productos “sustitutivos”, ni el merchandising ni la difusión, dando poco vigor a la circulación y apropiación social de las producciones cinematográficas por parte de los ciudadanos (Radakovich et al, 2014).



En cuarto lugar, estos cambios resultan de una transformación en el ámbito del consumo donde lo audiovisual y las TIC'S aumentan la centralidad en la vida cotidiana con modalidades diferentes a las tradicionales salidas de fines de semana donde la sala de cine era un destino frecuente de amplios sectores sociales. La especialización del cine en nichos de mercado y perfiles de público específicos ha decantado un proceso de segmentación del consumo cada vez mayor. De hecho, las políticas de formación de públicos son muy incipientes y poco se piensa en la formación de capitales tecno audiovisuales que formen puentes para la apreciación y legitimación social de las producciones locales.

A ello cabe agregar que la industria cinematográfica se encuentra en proceso de transformación productiva a partir de la transición tecnológica de lo analógico a lo digital. En este sentido, los años recientes muestran la reconversión de una industria a partir de la inversión en tecnologías de digitalización de la imagen, mejoramiento de la calidad y sonido y la inventiva de nuevos formatos de producción cinematográfica a la luz de la convergencia de las industrias culturales y telecomunicaciones. Mientras las salas de cine pierden públicos, la industria cinematográfica se afianza a partir de la convergencia con otros medios, la televisión y cada vez más las plataformas digitales (Netflix, entre otras).

Esta aparente paradoja no hace sino confirmar que la industria cinematográfica, tantas veces anunciada en decadencia, se encuentra en continua transformación en el ámbito de la producción, comercialización y exhibición con lo cual se hacen evidentes nuevos intereses de los ciudadanos y políticas públicas innovadoras de desarrollo productivo no tradicional, mientras cambian las formas de valoración, acceso social y consumo de cine. ¿Serán estas iniciativas, Retina Latina y Red de Salas Digitales del MERCOSUR las que promuevan el cambio?

RETINA LATINA



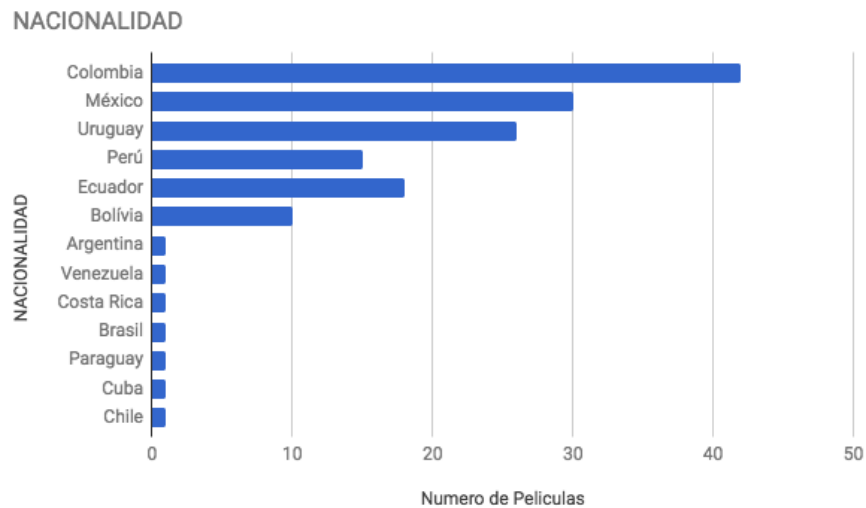
Retina Latina es una iniciativa orientada a la difusión, promoción y distribución de cine latinoamericano en el ámbito digital, desarrollada por los institutos cinematográficos de Bolivia, Ecuador, Colombia, Uruguay, Perú y México -el Consejo Nacional de Cinematografía de Bolivia-CONACINE, el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador-CNCINE, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú, el Instituto Mexicano de Cinematografía de México-IMCINE, el ICAU-Dirección del Cine y Audiovisual Nacional del Uruguay, y La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia- que cuenta con el apoyo de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica -CACI- a través de DOCTV Latinoamérica que reúne a 17 países latinoamericanos. Este proyecto cuenta con financiamiento del programa de Bienes Públicos Regionales del Banco Interamericano de Desarrollo-BID.

Como objetivos prioritarios, Retina Latina se propone compensar “la inexistencia de un mercado regional consolidado, la concentración de obras nacionales exitosas en el mercado local que no se exhiben en mercados vecinos, e insuficiencia de mecanismos de coordinación regional para la distribución de cine”. De acuerdo a su página web, Retina Latina “está concebida como un espacio para que los usuarios puedan disfrutar de un panorama representativo de la diversidad de la producción y ampliar sus conocimientos sobre la historia y la actualidad del arte cinematográfico en América Latina”.

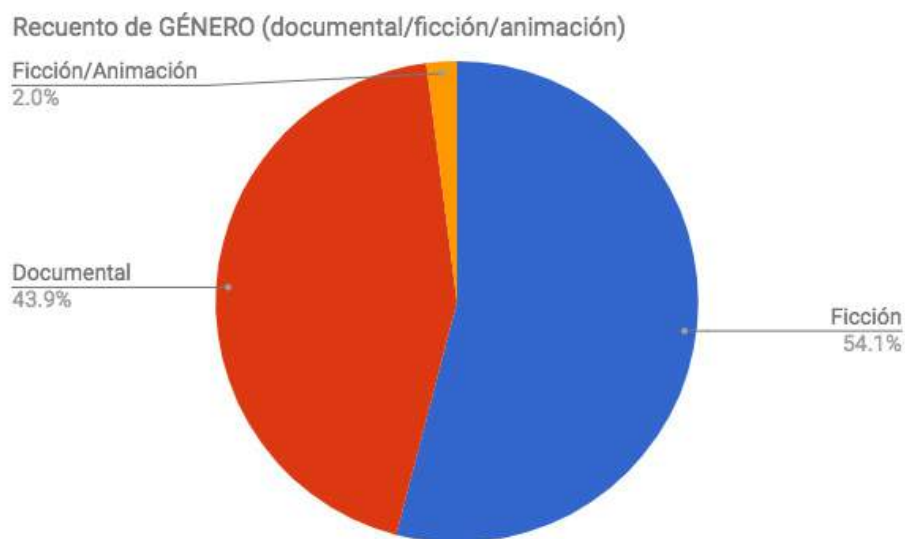
La iniciativa es parte de un “ecosistema digital” de promoción y acceso al cine más amplio y se ubica como alternativa a plataformas como Amazon Video, Netflix, Mubi, Youtube, Vimeo, Google Play que compiten por dar acceso o actuar como facilitador de cine. En América Latina hay al menos 230 plataformas de acceso a cine y audiovisual. De forma pirata esa cifra se eleva a 500. En el caso de Retina Latina, la producción que se exhibe es latinoamericana y el acceso a la plataforma y contenidos es totalmente gratuito.

Al analizar el catálogo disponible de producciones latinoamericanas, los contenidos de Retina Latina provienen de los siguientes países: Colombia, México y Uruguay. Le siguen Ecuador, Perú y Bolivia. En absoluta minoría, la plataforma ofrece algunas producciones de Argentina, Brasil, Venezuela, Costa Rica, Paraguay, Cuba y Chile.





Las producciones regionales se distribuyen casi por igual entre ficción y documental, representando 54.1 % la ficción y 43.9 % la producción documental. El 2 % restante lo completan las producciones de animación que aunque minoritarias son socialmente relevantes.



Como banco cinematográfico de la región, de acuerdo a su Directora Yenny Chaverra, Retina Latina viene a cubrir dificultades con la distribución y exhibición de cine regional. Según Chaverra el objetivo de Retina Latina es cubrir “la inexistencia de un mercado regional consolidado y la concentración de obras nacionales exitosas en el mercado local que ni siquiera logran cruzar las fronteras de los países vecinos”. De

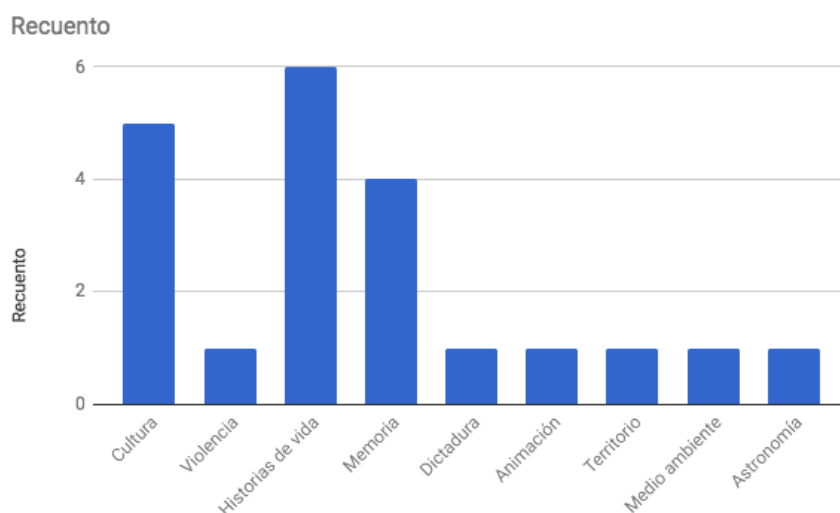


acuerdo a ella, el programa se propone “cubrir momentos históricos particulares y dar un panorama general de las diferentes cinematografías que comprenden nuestra región”.

Al clasificar las producciones que se presentan en el catálogo online del caso uruguayo -30 producciones entre documentales y ficciones- 4 son cortometrajes. Entre los documentales y ficción de larga duración podemos señalar que varios responden a temáticas universales con historias de vida, le siguen producciones vinculadas a la cultura -sobre todo artística- y la memoria.

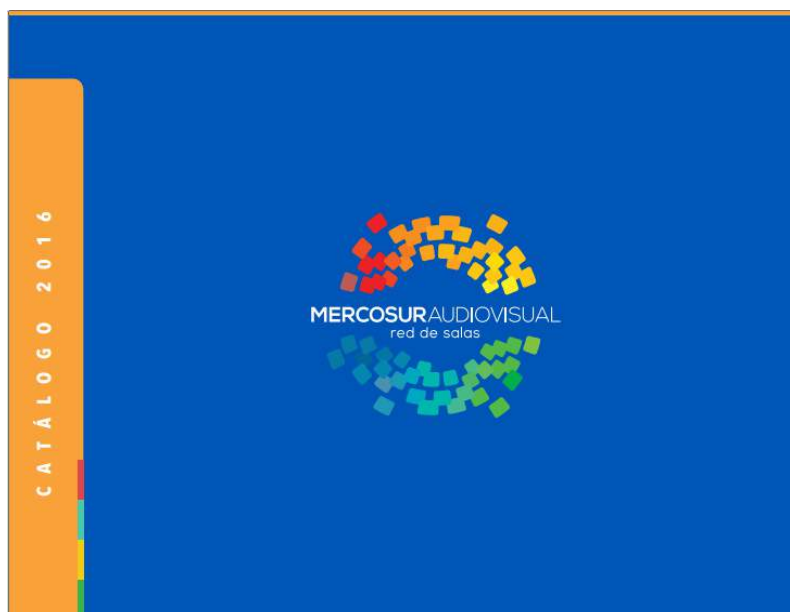
No obstante, varias son las dificultades que presenta la iniciativa. Si bien se postula como un banco de contenidos audiovisuales - cinematográficos representativo de América Latina y en particular de los países que integran el catálogo de su oferta, la misma resulta muy dispar. Al analizar el caso uruguayo es evidente las dificultades para la participación de los directores en los distintos países, dado que la cesión de derechos en algunos países es opcional. Surge la pregunta entonces de ¿quienes ofertan sus contenidos entonces? Aquellos directores/productores que acceden a hacerlo. En el caso uruguayo, están ausentes producciones emblemáticas del cine reciente como El Dirigible, Pepita la Pistolera y En la Puta Vida -ambas de Beatriz Flores- y las películas de la productora Control Z, 25 Watts y Whisky de Stoll y Rebella así como Gigante de Biniez, la Perrera de Manolo Nieto entre otras producciones relevantes ausentes en el catálogo.

En los contenidos se perfila una representación similar entre ficción y documentales, que a la hora de caracterizar los repertorios ofrecidos revela la centralidad de las historias de vida propias de la ficción conjuntamente con la producción documental cultural artística y los abordajes sobre memoria y dictadura. Con ello aportan a la construcción de una memoria colectiva regional y al destaque de su producción artística.



Tal y como se postula, en un escenario de cientos de plataformas públicas y privadas latinoamericanas de acceso al cine regional no aporta un diferencial acabado. Cabe cuestionar porque reproducir en el ámbito digital la dispersión de plataformas públicas a nivel nacional y regional, porque no establecer acuerdos y generar una plataforma única que concentre como matriz audiovisual latinoamericana toda la producción de la región.

RED DE SALAS DIGITALES DEL MERCOSUR



La Red de Salas Digitales del MERCOSUR (RSDM) es un circuito de salas de exhibición direccionado a la circulación de contenidos propios de la región implementado con el fin de “promover la identidad del MERCOSUR y facilitar el acceso a la diversidad cultural audiovisual”. El Programa eligió treinta salas de cine, ya existentes, distribuidas en el territorio regional: diez en Argentina, diez en Brasil, cinco en Paraguay y cinco en Uruguay. Todas estas recibieron un servidor de reproducción para cine digital y en el caso de Paraguay y Uruguay también fueron equipadas con un proyector. La Coordinadora de Programación Regional, instalada en Montevideo, tiene la función de gestionar la programación y la transmisión de contenidos en cada una de las salas que conforman la Red.

El Mercado Común del Sur (MERCOSUR) es un proceso de integración regional conformado inicialmente por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay al cual posteriormente se han incorporado Venezuela (actualmente suspensa) y Bolivia, que sigue en proceso de adhesión. La RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), gestora del proyecto, es formada por las máximas autoridades gubernamentales nacionales en la materia y se configura como



un órgano consultor del bloque sobre cinema y audiovisual. Dentro de la estructura del MERCOSUR, la RECAM forma parte del Grupo Mercado Común (GMC) que es el órgano ejecutivo del bloque regional.

Un momento de destaque en la historia del organismo fue la firma del Programa Indicativo Regional (PIR) 2007-2013 de la cooperación de la Unión Europea con el MERCOSUR, en el cual se incluyeron cuestiones vinculadas con la industria cinematográfica. El PIR representó una significativa inyección de fondos y asistencia técnica para la RECAM y proporcionó la implementación del Programa MERCOSUR Audiovisual (PMA).

En el contexto internacional, subrayamos que a partir de la “Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales” aprobada por la UNESCO en 2005, el discurso en defensa a la diversidad cultural contra la hegemonía de la cinematografía ha tenido más espacio en el ámbito de las relaciones internacionales. Canedo (2014) afirma que esa acción aparece como una justificativa para la realización de la cooperación Unión Europea con el Mercosur en el sector cinematográfico (CANEDO, 2014: 222).

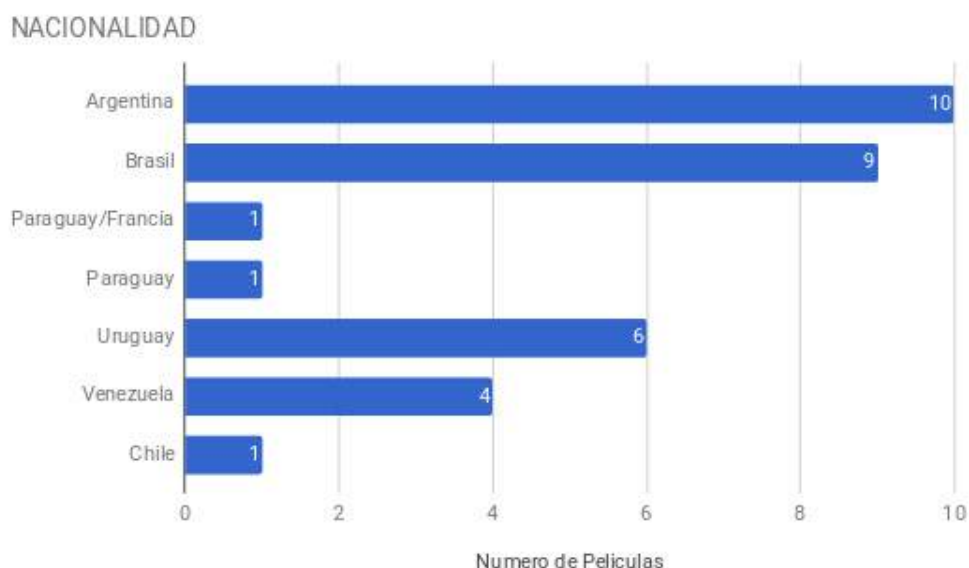
Con objetivo de fortalecer el sector cinematográfico y audiovisual del bloque como un instrumento que favorece el proceso de integración regional, el PMA fue dividido en cuatro ejes de trabajo: “estudios de la legislación en el sector audiovisual en los países del MERCOSUR”, “patrimonio Audiovisual del MERCOSUR”, “fortalecimiento de las capacidades profesionales y técnicas” e “implementación de **Red de 30 salas digitales** en los países del MERCOSUR”.

A partir de entonces, la Red de Salas Digitales del Mercosur (RSD) se tornó la política de más destaque propuesta por el Mercosur en el ámbito de la circulación audiovisual. La RSDM es actualmente la iniciativa que más trae visibilidad a la RECAM. Con su implementación iniciada en julio de 2014, a fines de septiembre de 2015 fue finalizada la etapa de instalación de la Red. En el mismo año los ciclos de exhibición tuvieron inicio en Uruguay y, entre abril y noviembre de 2015, se realizaron 223 funciones gratuitas a las que concurrieron cerca de 5 mil personas (ICAU, 2016).

El catálogo del ciclo de Lanzamiento de la RSDM fue compuesto por algunas películas concedidas por los organismos nacionales de cada país y otras seleccionadas por medio de una convocatoria. La convocatoria “Integrando miradas”, realizada en fines de 2015 por la RECAM fue un llamado a contenidos audiovisuales producidos o coproducidos en los países miembros del MERCOSUR. Un Comité designado por el organismo eligió películas que en cambio recibieron el subtítulo español-portugués. En ese acuerdo, las películas quedaron disponibles para la RSDM por un término de 1 año sin exclusividad, con un límite de 6 funciones gratuitas en cada sala.



Al analizar el primer catálogo de películas que están disponibles para distribución en la Red, observamos que este está compuesto en su mayoría por películas argentinas y brasileñas, suma que representa 19 películas en un total de 32. Además de ser una proporción que representa los países con una mayor producción cinematográfica, ese número es correspondiente a la relación de los organismos nacionales y sus productores.

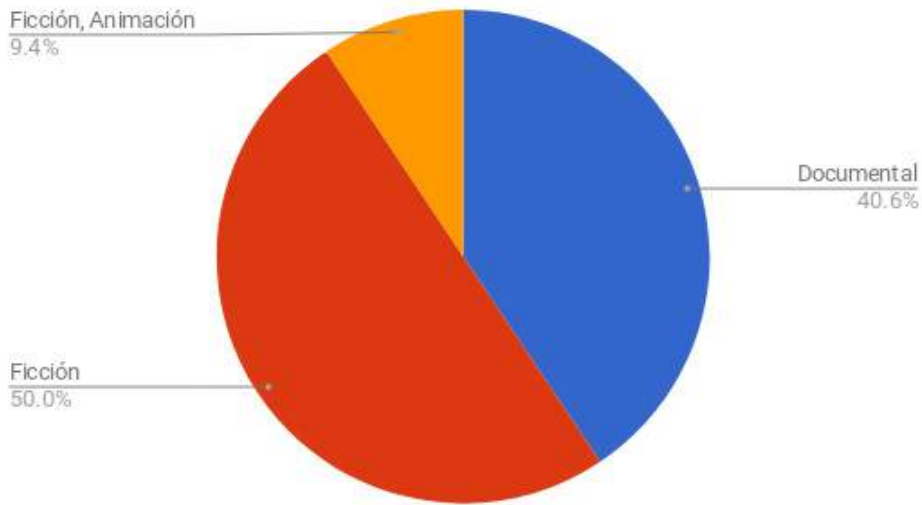


Argentina y Brasil tienen una estructura de fomento al cine nacional mucho más consolidada si es comparada con los demás países de la región. En el momento de negociación para cesión de las películas, el diálogo por medio del INCA en Argentina y ANCINE y SAV en Brasil fue realizado de una forma mucho más fácil. En contraposición, la baja representatividad de las películas paraguayas es proporcional al número reducido de producciones del país si comparado a los demás. Paraguay es el único país del bloque que todavía no tiene una ley de cine ni tampoco un organismo nacional responsable específicamente por las políticas cinematográficas.

De forma a compensar las diversas asimetrías entre las industrias cinematográficas de la región, el hecho de la Coordinadora de Programación Regional estar localizada en la capital de Uruguay propició al país una significativa representación en el catálogo si comparada al número reducido de estrenos anuales del país, con un total de 6 películas, así como haber sido el primer a empezar los ciclos de exhibición.



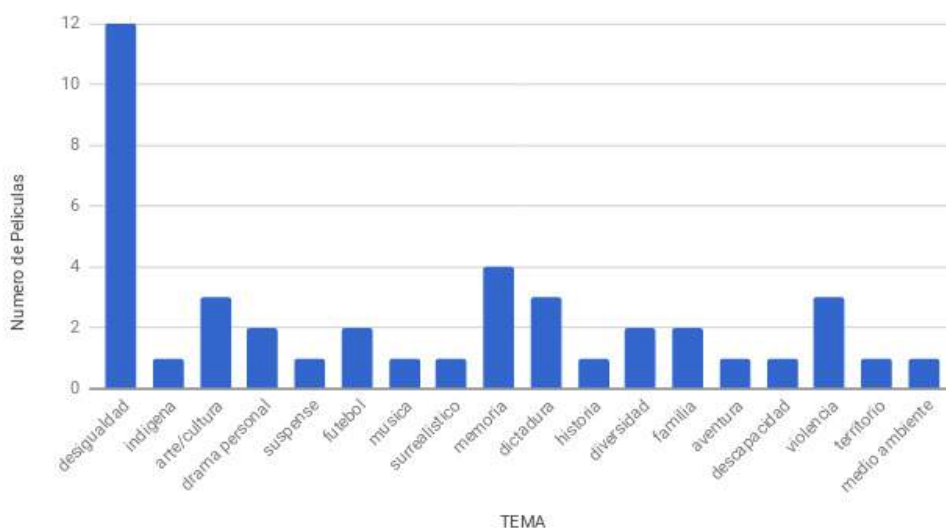
Recuento de GÉNERO (documental/ficción/animación)



Acerca de los géneros cinematográficos, este primer catálogo del programa, compuesto por 32 películas, es dividido de forma casi equitativa: son 19 películas de ficción - siendo 3 animaciones - y 13 documentales. Esa opción por un gran número de documentales, desproporcional al número de la producción documental de la región, es un reflejo de esa preocupación con la representación de la realidad social de los países.

Lo mismo podemos afirmar al hacer un análisis de las temáticas de las películas del catálogo, el énfasis en la representación de la realidad social de los países es fuertemente reflejado en sus contenidos: 12 de las 32 películas dispuestas tienen una perspectiva relacionada a la desigualdad social. Memoria, dictadura y violencia están entre las temáticas más abordadas.

Recuento de TEMA



Cabe destacar que ninguna de las películas disponibilizadas fueron éxito de taquilla en su respectivo país – por lo que se presume que películas con mayor potencial comercial no se encuadran en ese formato de propuesta. La división entre películas con éxito comercial y películas independientes, culturales o alternativas puede ser apuntada como una dificultad en la estructura de una plataforma regional ya que podría inhibir a nuevos públicos al acceso a cine cultural y experimental.

CONCLUSIONES

Este trabajo plantea una exploración a iniciativas del Sur Latinoamericano para la promoción de la circulación y exhibición del cine regional, tanto en salas especializadas como plantea la Red de Salas Digitales del Mercosur (RECAM) como a partir de la creación de una plataforma digital de acceso gratuito como es Retina Latina (iniciativa impulsada desde los institutos de cine y audiovisual de los países participantes).

Una lectura exploratoria de ambas iniciativas permiten plantear la pertinencia de las mismas pero a la vez la necesidad de profundizar en políticas cinematográficas de estímulo y legitimación de contenidos regionales capaces de rearticular el mapa de distribución y circulación de tales productos audiovisuales así como incidir realmente en la conformación de gustos y legitimación social del cine latinoamericano en su población, permitiendo contraponer el poder hegemónico de las *majors* de Hollywood en la región.

El modelo incremental que se adopta en estas iniciativas en un contexto estructuralmente desigual plantea intentar solucionar problemas de forma gradual, sin provocar rupturas ni grandes modificaciones (SOUZA, 2006; LOISEN, 2012). Por ello, pese a los esfuerzos de estas iniciativas, se considera la necesidad de impulsar bancos audiovisuales más abarcativos de distintas estéticas y narrativas para evitar la estereotipación de la producción regional y reducir los efectos perversos de la compartimentación de la oferta entre alternativa/independiente & comercial/mainstream.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ MONZONCILLO, JOSÉ MARÍA (2003): “Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital” en ENRIQUE BUSTAMANTE (ed.): Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital. Barcelona, Gedisa.



BOLAÑO, CÉSAR. SANTOS, CRISTINA. MORENO, JOSÉ MANUEL. (2008): “A indústria cinematográfica no Mercosul: economia, cultura e integração”

BUSTAMANTE (ed.): Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España. Barcelona, Gedisa.

AUGROS, JOËL (2000): El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados. Barcelona, Paidós Comunicación 113.

CANEDO, D. P. (2014). Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do Mercosul e a Cooperação com a União Europeia.

GARCIA CANCLINI, N. (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Barcelona, Gedisa.

GARCIA CANCLINI, N. (2008). La globalización: objeto cultural no identificado. *La globalización imaginada*, 89-117.

GAUTHIER, C. (1999), La passion du cinéma. Cinephiles, ciné- clubs et salles spécialisées á Paris de 1920-1929, París, Association Francaise de Recherche sur l’histoire du Cinéma/ École Nationale des Chartes.

GETINO, O. (2007), Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo, Buenos Aires, Ciccus/incaa.

Getino, O. (Ed.). (2012). *Cine latinoamericano: producción y mercados en la primera década del siglo XXI*. FnCI, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, OCAL, Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño.

GIORGI, L; M. SASSATELLI; G. DELANTY (2011), Festivals and the cultural public sphere, Nueva York, Routledge.

JULLIER, L, LEVERATTO, J. (2012), Cinéfilos y cinefilias, Buenos Aires, La Marca Editora.



LASCH, S.; URRY, J. (1998). Economías de signos y espacios. Buenos Aires, Amorrortu.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J. (2009): La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Anagrama.

MILLER, TOBY. “Las tendencias principales y los resultados obtenidos por el cine latinoamericano y del caribe en Estados Unidos y Canadá.” (with Marta Hernández Salván and Freya Schiwy). Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI. Ed. Octavio Getino. Havana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. 310-39.

MILLER, T.; GOVIL, N.; MCMURRIA, J.; MAXWELL, R. (2005): El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing. Barcelona, Paidós Comunicación 162.

MOGUILLANSKY, M. (2016). Cines del sur: la integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR. Imago Mundi.

ORTIZ, R. (2004). Mundialización y cultura. Convenio Andrés Bello.

RADAKOVICH, R. ET AL (2014): El cine nacional de la década. Industrias creativas innovadoras, Montevideo, UDELAR.



RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: MAPEAMENTO DE POLICY MAKERS¹

Eloíza Silva²

RESUMO: Frente ao problema de subrepresentação das populações negra e feminina na produção audiovisual brasileira, esse trabalho tem por objetivo construir um quadro de análise de política pública “policy analysis”, tendo em vista três dimensões da política – institucional, processual e material –, e, a partir disso, delimitar um mapa geral (e não exaustivo) de diagnósticos, de “policy makers” implicados e de experiências prévias para formulação e implementação de ações afirmativas de raça e de gênero por parte do campo público de fomento e de desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: ações afirmativas de gênero e de raça; setor audiovisual brasileiro; políticas públicas focalizadas.

1 INTRODUÇÃO

Publicações como o “Infográfico - Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014)” elaborado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares das Ações Afirmativas do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (GEMAA/IESP/UERJ), têm trazido ao debate público expressivos dados de

1 O artigo é resultante da pesquisa “RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: mapeamento de política pública focalizada em ações afirmativas” elaborada pela autora na Especialização em Políticas Públicas do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), período 2016-2017. Portanto, reflete exclusivamente o referido estudo e não representa, de maneira alguma, posicionamentos ou proposições da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

2 Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Especialista em Políticas Públicas pelo Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IE/UFRJ), Assessora da Superintendência de Análise de Mercado da Agência Nacional de Cinema (Ancine), Técnico Administrativo da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Contato: eloiza.silva@ancine.gov.br.



subrepresentação³ da população negra, como, por exemplo, o de que nas 20 (vinte) maiores bilheterias do cinema nacional, entre os anos de 2002 a 2014, nenhuma das funções de direção e de roteirização foi desempenhada por mulheres negras (CÂNDIDO & CAMPOS, 2016).

O que sinaliza que conteúdos audiovisuais difundidos nas salas de exibição do país têm representado frequentemente bens culturais homogêneos e pouco aderentes à realidade demográfica e sociocultural do Brasil - país majoritariamente negro e feminino. No mesmo sentido, é possível apontar que o conjunto das obras audiovisuais massivamente subvencionadas com recursos públicos também não tem sido capaz de refletir tal realidade social, especialmente, conjugando todas as interseccionalidades⁴ existentes entre gênero e raça.

Nesse contexto, esse trabalho considera as externalidades positivas que obras audiovisuais - bens culturais peculiarmente meritórios⁵ - podem gerar na sociedade, tais como: multiplicidade de padrões estéticos e de costume, representações simbólicas heterogêneas, pluralidade de narrativas, inclusão de grupos sociais não hegemônicos. E a partir do ferramental teórico e prático que tem subsidiado a elaboração e execução de políticas públicas voltadas às ações afirmativas em outros campos de interesse público

3 A subrepresentação da população negra no campo do audiovisual brasileiro não é fato novo. Cineastas, atores e atrizes, bem como pesquisadores desse setor já produziram um consistente documental crítico a respeito disso, como demonstra o cineasta e pesquisador Noel dos Santos Carvalho (2005, pp.17-101) em esboço feito acerca da história do negro no cinema brasileiro. A novidade tem advindo de análises, inclusive quantitativas, sistemáticas e regulares realizadas pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares das Ações Afirmativas do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (GEMAA/IESP/UERJ).

4 Interseccionalidade é um termo chave para compreensão das discriminações sofridas por grupos sociais porque revela que distintos tipos de discriminação interagem entre si e assim se potencializam. Ele remonta à década de 1980 e foi influenciado por intelectuais e feministas negras como Ângela Davis e Audre Lorde, que têm abordado o tema das desigualdades sociais e dos direitos civis da população negra, sobretudo nos EUA. Sua conceituação é atribuída à Kimberle Crenshaw, cuja investigação teórica, em síntese, trata de como diferentes estruturas de poder e de opressão interagem simultaneamente impactando negativamente a vida de grupos sociais, tornando-os vulneráveis e alvos de discriminação, como o caso das sobreposições entre discriminações de gênero e de raça sofridas por mulheres afro-americanas (SILVA, 2016, p. 26).

5 Embora haja divergência quanto à exata conceituação de obras audiovisuais como bem de mérito (*merit good*), isto é, como aquele capaz de aumentar o bem-estar social, mas cuja viabilidade demandaria a transferência de recursos do resto da economia, através, por exemplo, da indução (fomento) por parte do poder público, é possível identificar nelas os atributos de alto valor cultural, bem como de externalidade positivas. Sobre essa conceituação ver Marcelo Ikeda (2011, p. 8) e Luiz Carlos Delorme Prado e Ary Barradas (2014, p. 9).



- a exemplo do sistema de cotas raciais no ensino superior – esse artigo⁶ pretende esboçar uma análise de política pública “policy analysis”⁷, perpassando três dimensões da política – institucional, processual e material –, e delimitar um mapa geral (e não exaustivo) de “policy makers” que podem contribuir para implementação de políticas dessa natureza no audiovisual.

2 AÇÕES AFIRMATIVAS: ENSINO SUPERIOR E AUDIOVISUAL INTERSECÇÕES POSSÍVEIS

Qual política pública seria a mais adequada ao enfrentamento dos problemas levantados pelo GEMAA acerca da baixa diversidade na produção audiovisual nacional e da ausência de representação igualitária dos diferentes grupos sociais nas obras audiovisuais brasileiras, sobretudo das populações negra e feminina?

Preliminarmente a tal questão, é importante notar que existe ampla bibliografia sobre o campo de conhecimento denominado “políticas públicas”; por isso, é fundamental circunscrever suas características determinantes para, a partir disso, tratar das ações afirmativas enquanto “agenda pública” necessária e premente também no campo audiovisual brasileiro.

Por essa razão, em breve revisão de literatura, é feita referência à Celina Souza (2006, p. 22), autora que retoma um pressuposto analítico central para pesquisa nesse campo: “o de que em democracias estáveis, aquilo que o governo faz ou deixa de fazer é passível de ser (a) formulado cientificamente e (b) analisado por pesquisadores independentes”. A partir disso, essa pesquisadora elenca conceituações possíveis de política pública, bem como autores de referência, sem a pretensão de revelar a melhor definição. Perspectiva epistemológica que também influencia o presente artigo.

Dentre os textos de autores que sedimentaram as bases epistemológicas desse campo, conforme apontado por Souza (2006), foram consultados os originais e as

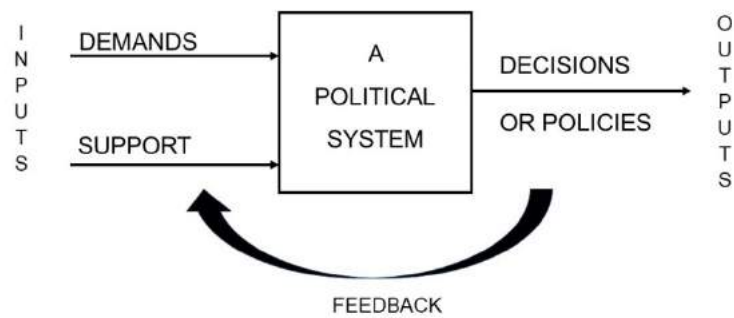
6 O artigo é resultante da pesquisa “RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: mapeamento de política pública focalizada em ações afirmativas” elaborada pela autora na Especialização em Políticas Públicas do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), período 2016-2017. Portanto, reflete exclusivamente o referido estudo e não representa, de maneira alguma, posicionamentos ou proposições da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

7 Klaus Frey (2000, pp. 216-217) descreve aspectos relevantes para compreensão de “policy analysis”, perfazendo as seguintes dimensões da política: institucional “polity” que se refere à ordem do sistema político, delimitada pelo sistema jurídico, e à estrutura do sistema político-administrativo; processual “politics” que tem por referência o processo político, recorrentemente conflituoso, no que se refere à imposição de objetivos, aos conteúdos e às decisões distributivas; e, por fim, material “policy” que diz respeito aos conteúdos concretos, como a configuração de programas, os problemas técnicos, e ao conteúdo material das decisões.



respectivas conceituações de política pública, a saber: de Lawrence M. Mead (1995, p. 1) “I see public policy as an approach to the study of politics that analyzes government in the light of major public issues”; de Thomas R. Dye (1984, p. 1) “It is concerned with what governments do, why they do it, and what difference it makes. (...) Public policy is whatever governments choose to do or not to do”; e, por fim, a ilustração de David Easton (1957, p. 384) exemplificando seu modelo de “political system” gerador de ações por parte dos governos (policies).

Figura 1 – Political System de David Easton



Fonte: Ilustração de David Easton (1957) adaptada pela autora



A partir dessas premissas conceituais, é possível apontar que ações afirmativas em prol da promoção de igualdade material⁸ entre os mais diversos grupos sociais de uma mesma população que sofram discriminações negativas – sobretudo em perspectiva interseccional entre diversos tipos de opressão como de raça e de gênero – são problemas e/ou demandas sociais de grande amplitude que consequentemente abrem um holofote sobre uma obrigação de fazer por parte dos governos.

Nesse sentido, se os “policy makers” devem fazer algo diante de problemas que afetam a coletividade, engajando-se na formulação de soluções para questões que tenham entrado na agenda pública, um desdobramento dessa tomada de posição seria localizar dentro das experiências de políticas públicas já implementadas pelos governos um modelo de decisões político-administrativas enquanto quadro prático de “policy cycle” viável para as ações afirmativas.

8 Igualdade material é um conceito jurídico chave do julgamento da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) nº 186, no qual o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu pela constitucionalidade das cotas étnico-raciais na seleção de estudantes para a Universidade de Brasília (UnB). Após quase três anos de intensos debates, em 25 de abril de 2012, o Plenário do Supremo se debruçou sobre o mérito da constitucionalidade e todos os ministros acompanharam o voto do Ministro-Relator Ricardo Lewandowski, que fundamentou sob os seguintes eixos: **a)** compreensão da igualdade em seu duplo aspecto: formal e material; **b)** concreção da igualdade material (substancial) a todos os brasileiros, levando em consideração a diferença que os distingue por razões naturais, culturais, sociais, econômicas, entre outras; **c)** Estado, para alcançar a igualdade material, pode formular políticas afirmativas, de modo que essas atinjam um grupo determinado, atribuindo-lhe certas vantagens por tempo limitado a fim de ele possa superar desigualdades históricas particulares; **d)** a superação de uma perspectiva meramente formal do princípio da isonomia integra o próprio cerne do conceito de democracia; **e)** justiça distributiva (John Rawls) por meio da intervenção estatal realocando bens e oportunidades a fim de garantir a participação equitativa na distribuição dos bens sociais; **f)** ações afirmativas conforme art. 2º, II, da Convenção para eliminação de todas as formas de discriminação racial, ratificada pelo Brasil em 1968; **g)** precedentes em jurisprudência do STF, voto do ministro Sydney Sanches na ADI 1.946-MC/DF, admitindo a constitucionalidade de ações de discriminação positiva; **h)** art. 208, V, CF/88 (acesso ao ensino segundo a capacidade de cada um) deve ser interpretado à luz do princípio da igualdade material; **i)** a legitimidade dos critérios de seleção “reserva de vagas” está em conformidade com os objetivos sociais, como o pluralismo de ideias e justiça social, buscados pelo Estado Democrático de Direito; **j)** utilização do conceito histórico-cultural de raça, afastado o aspecto biológico; **l)** emprego da discriminação positiva por parte do Estado no intuito de estimular a inclusão social de grupos tradicionalmente excluídos; **m)** justiça social também engloba a necessidade de políticas que reconheçam e valorizem grupos étnicos e culturais, isto é, o papel simbólico das ações afirmativas para indivíduos pertencentes a esses grupo; **n)** a diversidade dos sujeitos e a troca de visões e vivências diferentes dentro da universidade beneficiam todo o meio acadêmico, não somente o cotista; **o)** sistemas de autoidentificação e de heteroidentificação são plenamente aceitáveis desde que se respeite a dignidade pessoal dos candidatos; **p)** reserva de vagas nas universidades brasileiras é plenamente possível, ao contrário do posicionamento da Suprema Corte Americana a exemplo do caso *Bakke vs. Regents of the University of California*, além de encontrar amparo na CF/88, a exemplo da reserva de vagas para deficientes físicos; **q)** transitoriedade das ações afirmativas no programa da UnB que serão avaliadas após 10 anos; **r)** proporcionalidade e razoabilidade da reserva de 20 % de cotas étnico-raciais pelo prazo de 10 anos nessa universidade.



Segundo Klaus Frey (2000, p. 226), o chamado “policy cycle” é um modelo heurístico interessante para a análise do ciclo de vida de uma política pública, subdividindo o agir público em etapas parciais do processo político-administrativo de resolução de problemas: percepção e definição de problemas; “agenda-setting”; elaboração de programas e decisão; implementação de políticas; e, finalmente, avaliação de políticas e eventual correção da ação. Além disso, é importante destacar a observação de Frey (*idem*, p. 229) de que esse modelo se trata de um “tipo puro” idealizador do processo político, servindo, portanto, de quadro de referência para a análise processual. Afinal, empiricamente, os atores sociais envolvidos não se atêm necessariamente a essa sequência, muito menos hierarquizam essas etapas.

Considerado esse modelo, é possível afirmar que as ações afirmativas implementadas há mais de 15 anos no país - desde a promulgação da Lei Estadual do Estado do Rio de Janeiro nº 3.708, de 09 de dezembro de 2001⁹, regulamentada pelo Decreto nº 30.766, de 04 de março de 2002 - são o projeto de política pública mais consolidado no país no que concerne às ações afirmativas, visto que percorreu cada uma dessas etapas parciais do “policy cycle”: percepção e definição de problemas; agenda-setting; elaboração de programas e decisão; implementação de políticas; avaliação de políticas; e eventual correção da política pública.

Consideradas essas etapas, o “policy cycle” verificado em relação às ações afirmativas implementadas no ensino superior brasileiro habilita essas políticas públicas enquanto marco teórico e prático maduro para os “policy makers”, sociedade e governos, podendo servir de parâmetro para o tratamento de outras demandas sociais (*inputs*) e para geração de novas agendas públicas em outros campos.

Outrossim, nota-se que esse “policy cycle” é referência devido à proximidade e às imbricações históricas existentes entre o debate racial no campo da mídia audiovisual e no campo da educação. De acordo com Joel Zito Araújo (2006, p. 75): “o debate público hoje, em ambos os campos, continua baseado em pressupostos, ideais e fundamentos semelhantes”. Pressupostos, ideias e fundamentos ancorados no chamado racismo institucional, estrutural ou sistêmico, que segundo o Programa de Combate ao Racismo Institucional, implementado no Brasil em 2005, significa:

(...) o fracasso das instituições e organizações em prover um serviço profissional e adequado às pessoas em virtude de sua cor, cultura, origem racial ou étnica. Ele se manifesta em normas, práticas e comportamentos discriminatórios adotados no cotidiano do trabalho, os quais são resultantes do preconceito

9 A referida legislação fixou a reserva de 40% das vagas de cada um dos cursos das universidades estaduais do Rio de Janeiro para estudantes autodeclarados negros e pardos, representando o marco zero de fixação de cotas étnico-raciais no campo do ensino superior brasileiro.



racial, uma atitude que combina estereótipos racistas, falta de atenção e ignorância. Em qualquer caso, o racismo institucional sempre coloca pessoas de grupos raciais ou étnicos discriminados em situação de desvantagem no acesso a benefícios gerados pelo Estado e por demais instituições e organizações (apud. GELEDÉS, 2013, p.11).

Desvantagem também observada no campo do audiovisual brasileiro e noticiada nos veículos de comunicação: em 06 de julho de 2014, a repórter da Agência Brasil, Isabela Vieira, com a *lead* “As mulheres negras não estão nas telas de cinema, nem atrás das câmeras” trouxe à tona a pesquisa do GEMAA “A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”. Matéria que repercutiu em vários veículos da grande mídia, em redes sociais, bem como em páginas eletrônicas de entidades da sociedade civil, como o Geledés - Instituto da Mulher Negra, porque trouxe dados expressivos acerca da baixa representatividade negra, sobretudo de mulheres: nas telas, atrizes negras (pretas e pardas) corresponderam a 4,4 % do elenco principal desses filmes nacionais e nenhum desses filmes contou com a direção e/ou roteirização de mulheres negras.

Importante notar que se diagnósticos desse tipo alcançam o debate público e, paradoxalmente, são silenciados ou omitidos em processos de “nondecision-making”¹⁰ por parte dos governos, sobretudo de países de trajetória colonial e escravocrata como o Brasil¹¹, isso expõe o fracasso, insuficiência ou ausência de implementação de políticas públicas. Logo, isso expõe como o poder público pode naturalizar e perpetuar essa subrepresentação, agindo em descompasso com a magnitude e a urgência desse problema social.

Nas políticas setoriais para o audiovisual brasileiro, esse descompasso se torna mais acentuado na medida em que se verifica expressivo volume de recursos públicos no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)¹², o qual poderia englobar políticas públicas voltadas às ações afirmativas. Segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine), cerca

10 A respeito de processos de “nondecision-making” para manutenção de “status quo”, cf. BACHRACH e BARATZ (1962, p. 952). Disponível em: <<http://www.columbia.edu/itc/sipa/U6800/readings-sm/bachrach.pdf>>. Acesso em 06 de janeiro de 2017.

11 “O Brasil é o maior país do mundo em população afrodescendente, fora do continente africano. É o segundo país em população negra depois da Nigéria e o último país a abolir a escravidão negra. Foi também o país que mais importou africanos para serem escravizados” (IBGE e IPEA, 2010 apud. GELEDÉS, 2013, p. 10).

12 Em termos orçamentários, trata-se de categoria de programação específico do Fundo Nacional da Cultura (FNC).



de 1 bilhão de reais desse fundo público foram investidos ao longo da cadeia de valor do audiovisual brasileiro (produção, e exibição/veiculação) entre 2008 e 2014¹³.

À despeito da efetividade dos governos para o enfrentamento desse problema de subrepresentação, essa questão também tem sido vocalizada pelos próprios realizadores negros e negras: como Joel Zito Araújo, no Documentário “A Negação do Brasil” (2000) e no artigo “A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual” (2006); Jefferson De e Noel Carvalho, no manifesto “Dogma Feijoadá” (2002); Yasmin Tainá em entrevista ao O Globo (FAUSTINI, 2015), Viviane Ferreira, em palestra no Festival Latinidades (2015).

É de se destacar também o surgimento de novas entidades, com a recente criação de organização representativa de profissionais negros e negras desse setor por meio da fundação da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) em dezembro de 2016, cuja importância é ressaltada por sua fundadora e presidente, a realizadora Viviane Ferreira:

Há importância de existir a Apan, em diálogo com a Ancine, em diálogo com a SPCine, em diálogo com o mercado, em diálogo com a sociedade civil para entendermos como cada uma das partes pode atuar para alterar essa ordem. O audiovisual é uma brincadeira muito cara e não podemos continuar neste jogo de perde-perde apenas para garantir a continuidade do *status quo* racial (PITA, 2016).

Assim, dado esse cenário de difusão de diagnósticos e de mobilização e organização de novos agentes, é possível apontar que o “policy cycle” de ações afirmativas no campo do audiovisual brasileiro está em curso e que, dado o atual estágio, poderá avançar e engajar órgãos e entes públicos responsáveis pela regulação e fomento do setor, em todo país, para tomada de decisão de enfrentamento efetivo e estrutural desse problema.

3 MAPEAMENTO DE POLICY MAKERS PARA IMPLEMENTAÇÃO DAS AÇÕES AFIRMATIVAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

O Conselho Superior do Cinema (CSC) é um órgão colegiado deliberativo e consultivo, criado pela Medida Provisória nº 2.228-1 de 6 de setembro de 2001, sendo regulamentado pelo Decreto nº 4.858 de 13 de outubro de 2003. Ele integra a estrutura do MinC e tem por escopo a formulação e a implementação de políticas públicas para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional. Trata-se, portanto, do principal órgão estatal da administração pública brasileira com poder de orientação

13 Conferir na apresentação do Programa Brasil de Todas as Telas - Ano 2, realizado pelo então Diretor Presidente da Ancine Manoel Rangel Neto (2015).



e tomada de decisões sobre esse setor, fixando diretrizes e metas de longo prazo, além de estar imbuído da premissa de ser um espaço de participação dos diversos setores dessa indústria e da sociedade civil. O quadro de conselheiros é composto por agentes públicos representantes de diversos órgãos de governo (Ministérios da Cultura, das Comunicações, da Fazenda, entre outros) e por representantes externos - seis especialistas em atividades cinematográficas e audiovisuais e três representantes da sociedade civil¹⁴.

Dentre as principais competências, destacam - se os incisos I e VI do art. 1º do referido Decreto: formulação da política nacional do cinema e do audiovisual e instituição de comitês e grupos temático, de caráter permanente ou temporário, destinados ao estudo e elaboração de propostas sobre temas específicos. Com bases nessas prerrogativas, novos temas¹⁵ pertinentes ao segmento do audiovisual brasileiro estão sendo abordados de maneira ampla pelo CSC, tais como a regulação do *Video on Demand* (VoD) e jogos eletrônicos (games).

À vista disso, esses novos segmentos têm ocupado sua agenda e desencadeado o comando direto de que ações imediatas sejam realizadas por parte da Ancine, a exemplo do lançamento das seguintes consultas públicas em dezembro de 2016: “Notícia Regulatória - Comunicação Audiovisual Sob Demanda” e “Análise de Impacto Regulatório: Jogos Eletrônicos”. O que demonstra a capacidade desse órgão em partir do estágio de “percepção e definição de problemas” para os seguintes passos do chamado “policy cycle”: o de “agenda-setting” e o de “elaboração de programas e decisão”.

Conquanto essas não sejam temáticas de políticas públicas de ações afirmativas, elas auxiliam a compreensão da vida interna dos processos político-administrativos no âmbito do CSC, demonstrando seu funcionamento institucional regular, assim como sua responsividade em relação a novas demandas. Portanto, essas experiências são capazes de sinalizar que se as demandas por ações afirmativas de raça e de gênero no campo do audiovisual brasileiro forem acolhidas pelo Conselho Superior do Cinema enquanto “agenda setting” urgente e necessária dentro de sua pauta, políticas públicas poderão ser formuladas e executadas pelos demais órgãos e entes públicos desse tripé SAV e Ancine.

A Secretaria do Audiovisual (SAV) – órgão singular da administração direta vinculado ao Ministério da Cultura (MinC) – foi criada pela Lei 8.490 de 19 de novembro de 1992, durante o Governo Itamar Franco, simultaneamente à recriação do próprio MinC, como parte de um contexto de início de retomada de uma série de incentivos

14 Os representantes externos são nomeados por mandatos de 2 (dois) anos, conforme dispõe o § 5º do art. 2º do Decreto nº 4.858 de 13 de outubro de 2003.

15 Conforme é possível avaliar a partir da seguinte notícia “Novas plataformas do audiovisual são debatidas por Conselho Superior do Cinema”, oficialmente divulgada pelo Ministério da Cultura (MinC, 2017).



estatais no campo da cultura, incluindo o audiovisual¹⁶. Ao longo de quase uma década, a SAV foi a única instituição do Estado brasileiro focalizada no setor cinematográfico, sendo responsável pela definição das macropolíticas e pela implementação de programas e ações de fomento setorial.

Protagonismo que se modificou após a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) em setembro de 2001, momento no qual o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso transferiu algumas atribuições dessa secretaria para a Agência, além de ter reduzido o campo de influência do MinC em relação a esse novo ente regulador (DA-RIN, 2010).

Por outro lado, durante o Governo Lula, a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil¹⁷ propôs mudanças radicais em benefício da projeção de um papel ativo estatal na formulação e implementação de políticas para a cultura. Dessa maneira reposicionando o MinC enquanto articulador central da política para o audiovisual brasileiro ao lançar o “Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual, um país de todas as telas”, cujo objetivo foi o de elevar o audiovisual a tema estratégico do Estado brasileiro, além de integrar a Ancine entre suas entidades e órgãos vinculados e alinhar as ações entre essa Agência e a SAV (BEZERRA, 2010).

Nesse contexto, uma concepção ampliada de cultura foi escolhida e difundida a fim de valorizar as seguintes dimensões desse campo: dimensão simbólica (diversidade de expressão e valores), dimensão de direitos e valores (inclusão social pela cultura) e dimensão econômica (geração de renda, empregos, regulação e fortalecimento dos processos produtivos da cultura). Dentro dessa perspectiva, foram formuladas as primeiras iniciativas de editais nacionais focalizados na promoção de ações afirmativas. No que se refere à raça, isso se deu por meio do “Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual”, que faz referência direta ao Estatuto da Igualdade Racial (Lei Federal nº 12.288/2010), sendo formulado em conjunto com a Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR), que objetivou a seleção de 30 obras audiovisuais de curta-metragem

16 Como assinala Melina Izar Marson (2009) a história do cinema brasileiro é uma história feita de ciclos. Nesse sentido, em março de 1990, o Governo Collor, imbuído de uma concepção neoliberal de que a cultura é um “problema de mercado” e de que o Estado não possui responsabilidades sobre isso, extinguiu as políticas culturais vigentes por meio de um pacote de “desmonte” que incluiu: a revogação da única lei de incentivo fiscal para investimentos em cultura, a chamada Lei Sarney (Lei nº 7.505/86); a extinção de autarquias, fundações e empresas públicas federais como a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), do Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho de Cinema (Concine); e a dissolução do Ministério da Cultura, transformando-o em secretaria do Ministério da Educação.

17 Conferir pronunciamento do Ministro da Cultura Gilberto Gil, em razão do lançamento do Programa Brasileiro de Cinema e de Audiovisual, em 13 de outubro de 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/WBApwa>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2017.



dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, com temática livre, de ficção ou documentário, com valor individual para cada obra estimado em R\$ 100 mil.

No que diz respeito a gênero, isso se viabilizou por meio do “Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres 2013”, formulado em conjunto com Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, que objetivou apoiar obras audiovisuais (10 curtas e 6 média-metragens) assinadas e dirigidas por mulheres, podendo perfazer os gêneros de ficção, documentário ou conter técnicas de animação, além de conter temática voltada à promoção da igualdade entre mulheres e homens, os direitos da mulher e a cidadania.

No decorrer do Governo Dilma, esse tipo de iniciativa de formulação de ações afirmativas sobre o campo do audiovisual permaneceu restrita a uma visão de nicho sobre essa temática, restando pontual e limitada às competências da Secretaria do Audiovisual. Não sendo observadas, portanto, fortes interlocuções e compartilhamentos dessas políticas públicas em conjunto com o restante do tripé estatal de fomento ao setor - Conselho Superior do Cinema e Agência Nacional do Cinema -, tampouco com os demais órgãos de governo, para que fosse possível abordar de maneira ampla e transversal o problema da subrepresentação de gênero e raça existente nesse setor.

A Agência Nacional do Cinema (Ancine)¹⁸ é uma autarquia especial dotada de autonomia administrativa e financeira, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura. Ela é dirigida por um órgão colegiado, cujos membros – um diretor-presidente e três diretores, são sabatinados e aprovados pelo Senado Federal. Instituída pela Medida Provisória nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001. Desde então, essa Agência tem sido o principal ente público federal responsável pelo fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira em seus diversos segmentos de mercado, com vistas à indução e à difusão da produção, distribuição, exibição/veiculação de obras audiovisuais brasileiras, sobretudo produzidas por produtoras independentes.

Tal como a Secretaria do Audiovisual (SAv), a referida Agência executa as políticas nacionais para o cinema e audiovisual formuladas pelo Conselho Superior do Cinema, a exemplo do “Plano de Diretrizes e Metas: O Brasil de todos os olhares para todas as telas”, aprovado em agosto de 2012 e norteador das ações da Ancine para o desenvolvimento da indústria audiovisual até 2020.

No que concerne ao sistema de gestão federal de políticas públicas para audiovisual, a Ancine, ao longo desses 15 anos de trajetória institucional, consolidou-

18 Cumprir destacar o papel do III Congresso Brasileiro de Cinema na criação da Ancine, realizado em Porto Alegre, em julho de 2000, a partir do qual foi criado o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC), responsável por encaminhar ao Governo FHC a proposta de criação de um órgão de regulação, normatização e fiscalização da produção e comercialização de bens e serviços audiovisuais. (DA-RIN, 2010, p. 92).



se como agência de regulação e de desenvolvimento de referência na administração pública brasileira, contando com quadro de cerca de 360 servidores efetivos¹⁹, além de possuir um escopo regulatório bem delineado no que tange aos mercados de cinema e de TV Paga, e, em ampliação, sobre emergentes segmentos: como o *Video on Demand* (VoD) e jogos eletrônicos (games).

Concomitante à consolidação institucional, houve o expressivo crescimento de recursos públicos por ela gerenciados e investidos no setor audiovisual brasileiro. O que em grande medida pode ser explicado pela convergência dos seguintes fatores: Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei nº 11.437/2006, regulamentado pelo Decreto nº 6.299/2007, e aumento na arrecadação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), tributo federal que é a principal receita orçamentária do referido fundo público. Em 2015, segundo a Ancine, o montante arrecadado dessa contribuição ultrapassou R\$ 800.000.000,00²⁰ (oitocentos milhões de reais). Desse total, o FSA injetou no mercado audiovisual brasileiro mais de R\$ 400.000.000,00²¹ (quatrocentos milhões de reais).

Diante desse quadro, apesar da Ancine ser o principal vetor público de execução das políticas nacionais para o audiovisual, até o momento não houve a tomada de decisão para que essa ela aborde o problema da subrepresentação de raça e de gênero como externalidade negativa²², cujos efeitos colaterais implicam em elevados custos sociais ao país e, sobretudo, à maioria de nossa população, feminina e negra. De maneira oposta, logo que as pesquisas de subrepresentação do GEMAA repercutiram na imprensa, foi salutar seu posicionamento, em 2014, porque quando questionada sobre esse problema, a Agência afirmou que “não opina sobre conteúdo dos filmes, elenco ou qualquer coisa do tipo” (VIEIRA, 2014).

Tal reação institucional, identificada nesse artigo como exemplo de “nondecision-making”, evidentemente, não foi capaz de neutralizar essa importante questão trazida ao conhecimento da sociedade brasileira. Pelo contrário, à medida que o GEMAA atualizava e ampliava o enfoque de seus estudos, estendendo sua análise sobre as maiores

19 Cargos de provimento efetivo na Ancine: 150 Especialistas em Regulação da Atividade Cinematográfica e Audiovisual; 64 Técnicos em Regulação da Atividade Cinematográfica e Audiovisual; 70 Analistas Administrativos, 76 Técnicos Administrativos. Conferir em: Anexo I da Lei 10.871/2004. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/110.871.htm>. Acesso em: 16 de abril de 2017

20 Fonte: Ancine. Disponível em: <<https://goo.gl/s8dlff>>. Acesso em 15 de abril de 2017.

21 Fonte: Ancine. Disponível em: <<https://goo.gl/LwIsCU>>. Acesso em 15 de abril de 2017.

22 Sobre externalidades na Teoria Econômica, Paul Krugman (2007, pp. 394-411).



bilheterias do cinema nacional entre 1995 a 2016, outras pesquisas²³ se multiplicaram no campo acadêmico, estimuladas por esses diagnósticos de subrepresentação. Ao mesmo tempo, houve o surgimento de novas entidades, tais como a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)²⁴, que têm buscado junto ao setor público, incluindo a Ancine, o diálogo para implementação de ações afirmativas no audiovisual.

A partir desse posicionamento, é possível identificar que a Ancine é marcada por um histórico de “nondecision-making” em relação à subrepresentação negra e feminina e não abordou essa questão como problema regulatório de externalidade negativa. Em sentido contrário, sua ação (ou omissão) regulatória e de fomento diante desse quadro tem concorrido e reforçado a perpetuação de representações enviesadas e deficitárias das vivências de outros grupos sociais que não aqueles hegemônicos em nossa sociedade, naturalizando, portanto, esse espaço de exclusão, sobretudo da população negra nas telas brasileiras.

4 CONCLUSÃO

Preliminarmente, vale sublinhar as limitações desse artigo para a elaboração de um panorama geral de ações afirmativas de raça e de gênero para o campo do audiovisual brasileiro que abrangesse as seguintes dimensões da política pública: institucional, processual e material. Evidentemente, dadas as nuances e a complexidade existentes ao se analisar cada uma dessas perspectivas, não foi possível uma abordagem exaustiva. Por outro lado, foi possível mapear os “policy makers” que detêm a competência para formular soluções para o problema da subrepresentação negra e feminina no campo do audiovisual brasileiro.

É importante salientar também a dinamicidade do tema pesquisado, bem como a pertinência atual (e futura) de continuidade dessa pesquisa. Isso porque ao fim do desenvolvimento desse trabalho foi possível observar no primeiro semestre de 2017 um aparente reposicionamento da Ancine ao se deslocar da posição de “nondecision-making” para então realizar o primeiro Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual²⁵ e

23 Uma das pesquisas de referência que partem dos dados gerados pelo GEMAA sobre a subrepresentação feminina e negra no cinema brasileiro é a tese “Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)” da pesquisadora Conceição de Maria Ferreira Silva (2016).

24 Conforme o Boletim da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) de 07 de abril de 2017, publicado em sua página no Facebook, houve interlocução junto à Ancine, durante o evento RioContentMarket 2017, para tratar de ações afirmativas no audiovisual brasileiro.

25 Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual, realizado pela Ancine, em 30 de março de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/zHZxCB>>. Acesso em: 02 de abril de 2017.



também incluir em seu Mapa Estratégico e Planejamento Estratégico (Quadriênio 2017-2020) um foco de atuação exclusivamente direcionado a “promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras”. Posicionamento cuja efetividade, ao longo do tempo, deverá ser acompanhada especialmente pelos grupos de interesse implicados, como por exemplo a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), e também por pesquisadores do campo de políticas públicas.

Conseqüentemente, os desdobramentos atuais (e futuros) dos posicionamentos de cada um dos eixos do tripé estatal CSC-SAv-Ancine, sobretudo no que concerne à formulação e à implementação de políticas públicas de ações afirmativas para o setor audiovisual, podem servir de ampla matéria para pesquisa, especialmente no que diz respeito aos campos, tanto acadêmico quanto prático, de “policy analysis”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: O Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho de 2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: < <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. REVISTA USP, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514>>. Acesso em: 15 de outubro de 2016.

BACHRACH, Peter; BARATZ, Morton S. Two Faces of Power. The American Political Science Review, Volume 56, Issue (Dec., 1962), 947-952. Disponível em: <<https://googl/CBC7nH>>. Acesso em 06 de janeiro de 2017.

CÂNDIDO, Maria Rangel.; CAMPOS, Luiz Augusto. Infográfico - Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014). Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <<http://gema.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014.html>>. Acesso em: 20 agosto de 2016.



CARVALHO, Noel dos S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson (Org.). Dogma Feijoado: o Cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 17- 101. v. 1.

DA-RIN, Sílvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001784.pdf>. Acesso em: 02 de março de 2017.

DYE, Thomas D. Understanding Public Policy. Englewood Cliffs, N.J.: PrenticeHall. 1984.

EASTON, David. An approach to the analysis of political systems. World Politics, Vol. 9, nº 3. (April., 1957), pp. 383-400. Disponível em: < http://online.sfsu.edu/sguo/Renmin/June2_system/Political%20System_Easton.pdf>. Acesso em: 01 março de 2017.

FAUSTINI, Marcus. Yasmin Tainá. Caderno de Cultura. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/yasmin-thayna-18294419>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

FERREIRA, Viviane. Viva a nós e as águas: representação das mulheres negras no cinema. Palestra proferida no Festival Latinidades 2015, Brasília. Disponível em <<http://correionago.com.br/portal/viva-a-nos-e-as-aguas-representacao-das-mulheres-negras-no-cinema/>>. Acesso em: 25 de outubro de 2016.

FREY, Klaus. Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática da análise de políticas públicas no Brasil. Planejamento e Políticas Públicas nº 21 - Jun de 2000. Disponível em: <<http://www.en.ipea.gov.br/ppp/index.php/PPP/article/viewFile/89/158>>. Acesso em: 02 de março de 2017.

GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA. Centro Feminista de Estudos e Assessoria (Cfemea). Guia de enfrentamento do racismo institucional. 2013. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2013/05/FINAL-WEB-Guia-de-enfrentamento-ao-racismo-institucional.pdf>>. Acesso em 02 de abril de 2017.



IKEDA, Marcelo. Estado e cinema no início do século XXI: características de formação da ANCINE. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_MarceloIkeda_Estado_e_cinema_no_inicio_do_seculo_XXI.pdf>. Acesso em: 29 outubro de 2016.

LEWANDOWSKI, Ricardo. Voto no Acórdão da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) nº 186, em 25 de abril de 2012. Disponível em <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=278000>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

MARSON, Melina Izar. Para entender a retomada: Cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001784.pdf>. Acesso em: 02 de março de 2017.

MEAD, Lawrence M. Public Policy: Vision, Potential, Limits, Policy Currents, Fev: 1-4. 1995. Disponível em: <<https://higherlogicdownload.s3.amazonaws.com/APSANET/8cecdffe-5e63-45a8-9176-4574182cf42d/UploadedFiles/Vol.%205,%20No.%201.pdf>>. Acesso em 01 de março de 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. Edital Curta Afirmativo 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10889/781472/>>





Mesa XXIII
Patrimônio
imaterial

CULTURA POPULAR E PROMOÇÃO DA SAÚDE - DIÁLOGO PARA FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS E VALORIZAÇÃO DOS SABERES E PRÁTICAS POPULARES

Cibele Lima dos Santos¹
Wellington de Oliveira²

RESUMO: Este artigo, surge do interesse de investigar as formas de tratamentos alternativos e complementares conhecidos como Práticas Integrativas de Saúde incentivadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) bem como, aproximar de culturas e práticas pouco valorizadas socialmente como o universo das benzedeiras, frente ao mundo globalizado que se sobrepõe aos modos de vida, costumes e que, imprudentemente, se sobrepõe às pessoas. Propõe-se com esse estudo uma análise sobre a importância e necessidade de planejar, elaborar, reconhecer, constar e aprovar em agenda de políticas públicas para a cultura a inserção das benzedeiras e o reconhecimento das plantas medicinais enquanto patrimônio imaterial nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Benzedeiras, Plantas Mediciniais, Cultura popular, Políticas Públicas.

A primeira ideia é que a diversidade e a pluralidade não têm ainda hoje uma expressão epistemológica adequada. Ou seja, a diversidade epistemológica do mundo não tem ainda uma forma. E isso é assim porque nos subterrâneos da diversidade e da pluralidade ainda corre o imperativo de unidade (SANTOS, 2008.p.144).

A prática da benzeção data de tempos remotos, na qual, em muitas situações, especialmente em lugares mais “esquecidos”, na ausência da oferta de uma medicina aos moldes convencionais, o recurso que as populações locais recorriam era o que se disponibilizasse de imediato.

Nesse contexto social e estrutural, a soma de saberes, mais os elementos da natureza,

1 Mestre em Ensino em Saúde pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri; limabelsantos@gmail.com

2 Dr. em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais -Welltha@terra.com.br



resultam em uma relação de troca, pautada no respeito e na valorização do conhecimento de pessoas que dedicam parte de suas vidas à cura do outro. Uma ajuda gratuita, baseada na fé e ao que a natureza oferece. As plantas exercem um papel fundamental no conjunto do ritual da benzeção.

Essa prática tão utilizada pelos nossos antepassados perpetua até dias atuais, em especial no universo dos que buscam na espiritualidade um alívio para suas dores, sejam elas físicas ou emocionais, conforme ressalta Brasil (2008),

Essa relação entre o físico e o sobrenatural está sempre presente, em tempos remotos e atuais. Como explicar que ante tantos avanços, tanta tecnologia, exames sofisticados, drogas cada vez mais resolutivas, pessoas ainda recorram a benzeduras? Podemos encarar que a singela oração pronunciada por uma mãe que sofre com o bebê em seu colo siga este mesmo princípio. Esse sentido de proteção chega e conforta a criança, podendo aumentar sua capacidade de reação à momentânea enfermidade (BRASIL, 2008, p. 01).

A benzeção não é apenas uma invenção do imaginário simbólico pautado no ruralismo, ela deixou de ser um acontecimento específico desse meio, para também fazer parte do universo urbano, onde, a pós-modernidade, suas ofertas e seus efeitos vêm atuando de forma direta no cotidiano do indivíduo que busca incessantemente respostas para suas aflições.

Nesse sentido, as benzedeadas estão assim, entre a oferta do ofício gratuito e a manifestação dele ligadas a cultura popular. Conceito esse que por muito tempo e até os dias de hoje gera desconforto em muitos estudiosos da temática.

O termo cultura se define por um conjunto de fatores que vão do local ao global. É uma definição ampla, na qual, se antes pautava no mundo micro da arte, literatura e da música, hoje ela é pensada de forma macro, conforme descreve Burke (1989),

Até o século XVIII, o termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje, contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, dos historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante³ (BURKE, 1989, p.25).

3 Michel de Certeau (1925-1986) se ocupou em dissertar sobre a temática. Pode-se inferir que a fala de Peter Burke se dá justamente pela obra de Certeau “A Invenção do Cotidiano” (1974), que antecede à sua “Cultura Popular na Idade Média” (1978). Certeau se preocupa em colocar o Homem “ordinário” em posição de resistência, pois ele é capaz de reinventar seu cotidiano, mesmo frente a hegemonia do homem “erudito”. Burke, se ocupa em pensar a cultura enquanto castas, como pode-se perceber no prólogo de seu livro “Cultura popular” como cultura das classes subalternas.



Se o termo cultura passou pela necessidade de ser revisitado por uma questão de amplitude frente a tanta diversidade constante no globo, a cultura popular vem de uma necessidade de ramificar ou estender ainda mais o sentido dessa diversidade, que conforme Santos (2016),

O conceito nos remete ao entendimento de que vivemos envolvidos por um mundo de cultura, que inclui conhecimentos, crenças, costumes, ou qualquer outra capacidade, ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade, diante o qual reagimos, ou simplesmente repetimos, ou reformulamos (SANTOS, 2016, p.15).

O conceito de cultura popular por muito tempo foi considerado como cultura marginalizada, dos camponeses, da ruralidade, das classes subalternas, como definiu Burke (2010) em sua obra *Cultura Popular na Idade média*.

Não por acaso, essa visão passou a ser significativamente criticada por outros intelectuais, por perceberem na fala do autor uma redução das pessoas que viviam à margem da sociedade hegemônica, não pertencentes à classe que produzia uma cultura erudita ou superior, os definindo como desprovida de cultura erudita, ou que produzia uma cultura não oficial que cunhava o termo de cultura popular relegado a baixo teor.

Mas definir prontamente o conceito de cultura popular sempre foi instrumento de embate intelectual, conforme ressalta Abreu (2003),

Para alguns historiadores atuais, como Roger Chartier, sempre foi impossível saber (ou mesmo não interessa descobrir) o que é genuinamente do povo pela dificuldade ou mesmo impossibilidade de se precisar a origem social das manifestações culturais, em função da histórica relação e intercâmbio cultural entre os mundos sociais, em qualquer período da história. De qualquer forma, Chartier está coberto de razão em alertar, com uma boa dose de denúncia, ser o conceito de cultura popular uma categoria erudita, que pretende “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo a cultura, a cultura popular”. Sempre há o risco, continua o historiador francês, de se ficar incessantemente procurando uma suposta idade de ouro da cultura popular, período que ela teria existido “material e independente”, frente a épocas posteriores, onde a dita cultura popular teria começado a ser perseguida por autoridades eruditas ou desmantelada pelos irresistíveis impulsos da modernidade (ABREU, 2003, p.01).

No Brasil, o histórico de discussões acerca da cultura popular, sem dúvida perpassou pelo ideal de diversidade e identidade, fato esse que não caberiam análises diferentes



devido à extensão e regionalidade do país. Não muito distante, no século XIX, conforme relata Abreu (2003),

(...) a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos, por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógado, o entrave à evolução, ora com futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça (ABREU, 2003, p. 03).

Como no mundo moderno para toda oração existe uma problematização, a partir do século XX, novos intelectuais passam a pensar a sociedade em todo seu conjunto e não mais atribuem o conceito de cultura popular somente ligado à identidade de um povo.

A cultura popular passa a ser ideal de vida política de muitos e a ser percebida como símbolo de resistência de classe, ou inversamente, de referência a uma suposta necessidade dos oprimidos a uma consciência mais crítica que precisava ser despertada (ABREU, 2003).

Na contramão da percepção acima e com extensas lacunas, a cultura popular na direção desse trabalho, se define em sua forma mais genuína, como uma cultura que se expressa nas práticas e saberes tradicionais, no modo de ser, viver e valorizar as riquezas locais, sejam elas materiais ou imateriais, ou ainda como definiu a UNESCO em seu documento gerado na 25ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1989.

Cultura Popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social (UNESCO, 1989).

Nesse sentido, as benzedeadas, assumem seu lugar na cultura popular brasileira, sendo respeitadas e procuradas, embora o ofício em algumas regiões está se tornando escasso.

A exemplo disso, em São Sebastião das Águas Claras, Nova Lima/MG, tem-se certa dificuldade para encontrar benzedeadas que ainda exerçam o ofício, mas às que se



consegue acesso, sem dúvida corroboram com a definição de cultura popular e a presença de elementos que as oficializam como tal.

Embora na localidade não exista um grupo solidificado que representa as benzedeadas enquanto uma comunidade tradicional/popular, os elementos coletados para pesquisa foram suficientes para enquadrá-las como detentoras de saberes e práticas tradicionais e populares, o que nos abre uma possibilidade de verificar uma transversalidade⁴ entre os saberes científicos e populares.

As benzedeadas, tal como o ato de benzer, estão ligados ao simbolismo religioso. A prática da benzeção, na teoria se associa à religião católica devido ao histórico da colonização portuguesa, visto que na carta de Pero Vaz de caminha fica explícito que “(...) o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar essa gente”.

Sabe-se que sob o cabresto da coroa portuguesa, o catolicismo se instala como religião oficial do Brasil, desprezando toda e qualquer manifestação religiosa dos que outrora já viviam em terras “descobertas”⁵, o que evocava uma clara aliança entre os europeus portugueses e o Vaticano, conforme ressalta Negrão (2008),

Essa aliança entre a casa real portuguesa e o Vaticano possibilitou ao império português legitimar seus interesses temporais e seus métodos de atuação, sob o pretexto da salvação de almas e da difusão da fé e cultura cristãs. Durante o período colonial, houve um “catolicismo guerreiro”, segundo Hoornaert (1974, p.31-65), intimamente ligado à conquista e à preservação da nova terra e ao empreendimento colonial (NEGRÃO, 2008, p.262).

A Coroa, com tantos assuntos mais importantes para tratar, logicamente não conseguiria manter um clérigo efetivo em toda extensão do Brasil por muito tempo.

As visitas de padres nas regiões mais rurais eram raras e isso fez com que as populações locais conseguissem preservar suas crenças e práticas no cotidiano, conforme relata Negrão (2008):

Sem a presença próxima do clero, os habitantes dos vilarejos e dos bairros rurais dispersos pela imensidão do país em formação

4 Segundo definição do dicionário Aurélio, transversalidade deriva de Transversal que é a linha que corta ou que atravessa outra linha ou um plano (AURÉLIO, 2014-2018). Nesse sentido da transversalidade entre os saberes científicos e populares se caracteriza pela possibilidade de diálogo entre as duas pontas a fim de estabelecer uma comunicação e uma produção equilibrada

5 Vide Filme – Brava Gente Brasileira – Brasil (2000) – Direção Lúcia Murat. Apesar de não se tratar do descobrimento efetivo do Brasil, a trama gira em torno de questões como raça e etnia e em especial a instituição da religião católica como única e como salvação do povo indígena, desconsiderando-os como parte dessa terra.



preservaram suas crenças e práticas de modo particular. (...) centrado no culto aos santos, sobretudo aos padroeiros locais, com suas promessas e novenas, e nas rezas católicas tradicionais, o catolicismo popular era, normalmente, um culto alegre, com suas festas e danças nos dias dos santos principais e tinha, por vezes, seus momentos de contrição, com mortificações e penitências; em qualquer caso, porém, exprimia sempre a solidariedade entre seus participantes e a identidade do grupo (NEGRÃO, 2008, p.264 in QUEIROZ, 1973).

Assim, conforme Santos (2016), podemos afirmar que:

Este catolicismo é popular, porque não esteve todo tempo sob uma organização hierárquica religiosa; foi formado e ampliado pelas diferentes crenças e encontros gerados pela colonização. Neste caldeirão étnico, a religiosidade brasileira, desde tempos coloniais, revelou-se impregnada de diferentes crenças, devido às diversas culturas e povos que aqui chegaram, convergindo experiências das religiosidades vindas da África, dos indígenas e a magia europeia (do catolicismo ibérico) e tantas outras (SANTOS, 2016, p.17).

Entende-se também que a religião popular, passa a ser, não apenas um lugar de evocação de Santos e devoção a Deus, mas também um lugar onde era possível criar e manter identidades de povos, conforme destaca Negrão (2008),

Ao autodefinirem suas práticas em seus cânticos (“muita reza, pouca missa, muito santo, pouco padre”), mostravam os católicos populares seu distanciamento da igreja e de seus clérigos. Criaram seus próprios papéis religiosos: os rezadores especializados, os festeiros, que organizavam festas, os benzedores e curadores, o monge (no Sul) ou o beato (no Nordeste) itinerante (NEGRÃO, 2008, p. 264).

Dessa forma, percebe-se que a presença das benzedoras é marca indelével no contexto dos muitos “Brasis”. Os históricos acerca delas não por acaso vêm reafirmar sua importância frente às questões da saúde nacional, visto que, ao associarmos fé, natureza e religiosidade, o resultado dessa soma é tão somente o retrato de um Brasil que recebeu influências de diversos povos e que esses representaram e ainda representam uma confluência de encontros e saberes.

Contudo, sabe-se que não só as benzedoras, mas também outras manifestações que levam a cargo o poder da cura a partir de um universo paralelo⁶, são pessoas que sofrem perseguições das mais diversas ordens, fato esse que se dá desde a Idade Média,

6 Universo que está ao lado não oficial (Grifo meu).



onde práticas de cura a não ser pela medicina oficial e precária ou pela mão da igreja terminavam no tribunal da Santa Inquisição, com condenações das mais duras e perversas.

No entanto, conforme Santos (2016),

Definir o desenvolvimento das benzedeadas no Brasil não é tarefa fácil por se tratar de um assunto complexo, restringir apenas à precariedade material das regiões brasileiras seria desprezar a riqueza e a complexidade deste ritual que envolve, entre outras coisas, uma visão de mundo diferenciada por parte de seus agentes e daqueles que acreditam na eficácia dos rituais. Estas práticas culturais são representadas a partir de um código baseado na necessidade e na generosidade, mergulhadas em rituais que dizem mais que enunciam, carregados de sentidos ocultos, seja ramo verde, seja gestos. Para cada doença há um ritual diferente. (SANTOS, 2016, p.28).

Assim, de acordo com as buscas literárias e relatos coletados, podemos considerar que a cultura popular e as benzedeadas se entrecruzam, tornando-se conceitos e práticas indissociáveis. É impossível conceber uma sem a outra, considerando-as como um mundo particular, uma unidade. O papel da primeira é sustentar e manter os elementos da segunda, para que essa não perca o pouco espaço que ainda lhe resta na sociedade que se alimenta de teorias e práticas oficiais.

O Brasil é detentor de uma imensa diversidade de flora, tornando-se o ambiente favorável para o desenvolvimento da fitoterapia e plantas medicinais. Princípios religiosos, por longos anos justificaram a vida do homem na Terra e após anos, a fé e a crença em um ser sobrenatural ainda se fazem presente no cotidiano da sociedade.

Nesse contexto, buscar compreender o universo das benzedeadas, introduzido no universo científico das plantas medicinais e da fitoterapia, é algo que leva a caminhar por “selvas”, capazes de conduzir a descoberta de ricos produtos sociais.

Dessa forma, da troca dos conhecimentos empíricos e científicos podem surgir bons resultados, tais como: valorização de tradições ora esquecidas, resgate de diálogo entre gerações, fortalecimento da rede e incentivo de uso de medicamentos à base de plantas medicinais, beneficiando não só população mais carente, mas todos os indivíduos que optarem por essa forma terapêutica de tratamento, além de contribuir para uma minimização do pensamento hegemônico de que só o médico e a medicação sintética detêm o poder da cura.

A cura, através de mecanismos não muito divulgados é um assunto muito delicado de se tratar, uma vez que, falar-se-á de algo que impacta diretamente a saúde ou mesmo a vida de um ser humano.



No entanto, parece-me necessária a tentativa de trabalhar temas como esses, com intuito de provocar discussões que perpassam e sempre perpassaram pelo viés da diáspora⁷.

O que nos obriga a aceitar que só as drogas sintéticas, prescritas por um médico letrado é que tem valor e que me vai trazer a cura? Perguntas como essas devem ser frequentes no universo de muitas pessoas que veem em uma senhora de 90 anos um vigor considerável em pleno século XXI, que se tratou durante longos anos da vida com o que a terra lhe deu.

Tendo em vista que as plantas medicinais e a fitoterapia são formas alternativas de tratamento que utilizam de espécies vegetais no auxílio do cuidado ao enfermo e levando em consideração que essa prática não é nova, ao contrário, é milenar, novas abordagens na área da saúde estão tornando possíveis os diálogos e o desenvolvimento lento e gradual entre a medicina praticada convencionalmente. Trovo et al. (2003) dissertam sobre as terapias alternativas dizendo que:

São práticas que visam à assistência à saúde do indivíduo, seja na prevenção, tratamento ou cura, considerando-o como mente, corpo, espírito e não um conjunto de partes isoladas. Seu objetivo é diferente daqueles da assistência alopática, também conhecida como medicina ocidental, na qual a cura deve ocorrer através da intervenção direta no órgão ou parte doente. Há crescente interesse mundial pela utilização dessas práticas alternativas, dentre as quais se inclui a fitoterapia, e tais interesses, são devidos a vários fatores como: elevado custo de assistência médica privada, elevado custo dos medicamentos sintéticos e precariedade da assistência prestada pelos serviços públicos de saúde [...] (TROVO et al. 2003).

No Brasil, a política do uso de medicamentos à base de plantas medicinais vem crescendo de forma tímida, mesmo se tratando de uma prática legal e de baixo custo, acessível a todas as classes sociais. Segundo Yunes (2001), estima-se que o mercado mundial de fitoterápicos gira em torno de 22 bilhões de dólares.

Dentro dessa perspectiva, esperar-se-ia que o Brasil incentivasse mais a utilização dos medicamentos fitoterápicos, considerando sua extensa e diversificada vegetação, detendo aproximadamente um terço em nível de flora mundial. O que vem a corroborar que a ideia do uso dos medicamentos sintéticos ainda são detentores da maioria das patentes medicamentosas no país, tornando assim a saúde menos democrática e menos viável à maioria da população.

7 Dispersão de um povo em consequência de preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica. Historicamente, quantos povos foram e ainda são expulsos em guerras sanguinárias pelo mundo por questões religiosas, como foi a 2ª grande guerra? Os povos aborígenes na Austrália? A guerra na Síria e tantas outras?



Na tentativa de reverter esse quadro, há um esforço por parte da sociedade civil, juntamente às Organizações não governamentais (ONG) e movimentos sociais em desconstruir essa realidade e incentivar a população a perceber que, de um lado existe um mercado que viola os direitos sociais, inibindo para tanto informações sobre a saúde (em especial às formas medicamentosas) que deveriam ser transparentes e que, de outro lado, existem políticas já efetivadas, e em agenda, que garantem o acesso, até mesmo gratuito de medicamentos naturais, mas que devido a outros fatores a política não se estende como deveria ser. Segundo Klein et al (2009):

As plantas medicinais representam fator de grande importância para a manutenção das condições de saúde das pessoas. Além da comprovação da ação terapêutica de várias plantas utilizadas popularmente, a fitoterapia representa parte importante de um povo, sendo também parte de um saber utilizado e difundido pelas populações ao longo de várias gerações. No entanto, este fator geralmente não tem sido considerado pelos gestores locais de saúde na implantação do uso de fitoterápicos nos programas de Atenção Primária à Saúde. Um programa adequado de fitoterapia deve incorporar um conjunto de atitudes, valores e crenças que constituem uma filosofia de vida e não meramente uma porção de medicamentos fitoterápicos. (KLEIN et al., 2009, p. 245).

Assim, percebe-se que em todas as instâncias sobre o estudo de plantas medicinais, a questão da valorização dos saberes tradicionais e populares se encontra veementemente presente nas colocações, o que nos leva a concluir que o papel dessas pessoas detentoras desses saberes é de grande importância, não só enquanto manutenção e preservação de identidade de um povo, mas também para contribuição de estudos científicos, que afetarão diretamente na saúde pública nacional.

É importante registrar que o Ministério da Saúde, através do Programa de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC) do Sistema Único de Saúde (SUS), vem de forma muito pertinente oficializar, reconhecer e inserir as comunidades e as práticas tradicionais no contexto da saúde. Práticas com resultados confirmados e ajustadas para atender as demandas dos que buscam por tratamentos menos danosos, seja pela via dos fitoterápicos ou na junção deles com a fé.

Vale salientar que essas práticas se encontram muito vivas no cerne da sociedade brasileira, a exemplo disso, destaca-se o município de Rebouças, localizado no Estado do Paraná, que amparado pela Lei 1401/2010, reconhece o ofício de povos tradicionais, conforme comprovação a saber:

Dispõe sobre o processo de reconhecimento dos ofícios tradicionais de saúde popular em suas distintas modalidades:



Benedeiros (a), curadores, costureiros (a) de rendidura ou machucaduras e regulamenta o livre acesso à coleta de plantas medicinais nativas no município de Rebouças, Estado do Paraná. (PARANÁ, 2010, p.1)

A Lei, promulgada em 11 de fevereiro de 2010 estabelece que:

Art. 1º A consciência de sua identidade de Detentor de Ofícios Tradicionais de Saúde Popular associado a saberes, conhecimentos e práticas tradicionais é o critério fundamental para o seu reconhecimento pelo Poder Público Municipal. § 1º Para fins dessa Lei, as pessoas que desejarem obter o Certificado de Detentor de Ofício Tradicional de Saúde Popular em suas diferentes modalidades, deverão solicitar mediante sua auto definição, que poderá ser seguida de reconhecimento da coletividade usuária de seus serviços de proteção à saúde se o solicitante desejar.

§ 2º Entende-se por auto definição a manifestação consciente de se conhecimento relativo ao ofício tradicional, onde o interessado manifesta a(s) modalidade(s) que deseja ser reconhecido, descrevendo sua solicitação em Carta de Auto Definição informando as práticas tradicionais que domina. Tal documento deverá ser encaminhado à Secretaria de Saúde Municipal de Rebouças.

§ 3º Entende-se pelo reconhecimento da coletividade usuária do serviço de saúde, a elaboração de Abaixo Assinado de Reconhecimento do Saber e Domínio nas práticas de Ofícios Tradicionais em Saúde Popular, entendido como uma declaração consciente dos usuários deste serviço de saúde popular aos referidos detentores de ofícios tradicionais que se caracterizam por reconhecido domínio de conhecimentos e práticas tradicionais, cuja finalidade é promover a saúde pública.

Art. 2º A Prefeitura Municipal, através da Secretária Municipal da Saúde de Rebouças fica obrigada a emitir o Certificado e a Carteira de Reconhecimento de Detentor de Ofícios Tradicionais de Saúde Popular, no prazo máximo de 60 dias.

Art. 3º O Município de Rebouças reconhece os saberes e os conhecimentos localizados realizados por detentores de «ofícios tradicionais», como instrumentos importantes para saúde pública do Município. Parágrafo Único - A Prefeitura de Rebouças deverá incluir os serviços prestados pelos Detentores de Ofícios Tradicionais no sistema de saúde municipal como instrumento complementar de terapia na saúde pública do município. Art. 4º As plantas nativas de uso medicinal existentes no Município de Rebouças são de livre acesso e uso comum das pessoas, que desejam realizar tratamentos medicinais, desde que orientados por detentores de «ofícios tradicionais» reconhecidos pelo Poder Público Municipal, sempre observando o uso sustentável e a conservação ambiental. Parágrafo Único - A fiscalização do



disposto neste artigo caberá a Secretaria da Saúde do Município. Art. 5º O Município mediante as diretrizes da Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos, através da Secretaria Municipal de Saúde, firmará parcerias com as organizações e movimentos sociais, para formalizar o uso de plantas medicinais e fitoterápicos, tais como: pomadas, tinturas, xaropes e essências. Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando as disposições em contrário (REBOUÇAS, LEI 1401/2010, 11 de fevereiro de 2010).

O importante é ter, mesmo que em escala inicialmente tímida, o reconhecimento da benzedura enquanto parte de um universo cultural já existente em tempos muito remotos.

Assim, a necessidade de se pesquisar continuamente o papel e a existência de culturas contra hegemônicas é função fundamental da comunidade acadêmica e do poder público, pois somente dessa forma será possível pensar uma sociedade onde exista respeito à diversidade.

Portanto, a intenção aqui indicada é relacionar conceitos, saberes e curas que permeiam o imaginário humano, a fim de construir possíveis bases, que possam se solidificar e caminhar em direção a um objetivo, ou seja, constituir plataformas dialógicas que seja para o bem social comum, valorizando o que deve ser valorizado, aceitando crenças e costumes, aperfeiçoando conhecimentos a partir de trocas para que os benefícios colhidos possam ser distribuídos de forma equitativa.

Os resultados obtidos na pesquisa, em linhas gerais nos mostraram o quão urgente se faz a necessidade de voltar o olhar para manifestações que envolvem o universo sincrético da religiosidade e o ambiente natural ocupado pelas plantas medicinais, ambas merecem ser reconhecidas pelas instâncias competentes como patrimônio cultural imaterial da humanidade, visto que, sua identidade perpassa pela herança de um Brasil erroneamente colonizado e cerceador dos direitos de uma maioria situada à margem social.

Os resultados foram suficientes para comprovar que as benzedadeiras, necessitam de políticas públicas despida de preconceitos e intolerâncias para conseguirem atuar de forma menos velada nas comunidades. Ao mesmo tempo, a prática de reconhecer as plantas medicinais enquanto parte fundamental da nossa cultura exige do governo atenção econômica para investimento em pesquisas e trabalhos comunitários que possam tratar a saúde como parte de políticas fundamentais para o bom funcionamento do país, pois é inútil pensar as vertentes saúde, educação, cultura e moradia de forma isolada, pensá-las dessa forma é o mesmo que curvar-se diante do óbvio de que continuamente estamos construindo um país em eterno movimento de segregação e desigualdade, fato esse que comprovadamente não é o formato ideal de desenvolvimentismo de uma nação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, M. **Cultura Popular, um conceito e várias histórias** in Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KLEIN, T. *et al.* Fitoterápicos um mercado promissor. **Revista Ciências Farmacêuticas Básica Aplicada**, [s.l], v.30, n.3, p.241-8, 2009. Disponível em: <http://www2.far.fiocruz.br/farmanguinhos/images/stories/mestrado/2011/FITOTERAPICOS_UM_MERCADO_PROMISSOR.pdf>. Acesso em: 15 out. 2016.

NEGRÃO, L. N. **Pluralismo e Multiplicidades religiosas no Brasil Contemporâneo** in Sociedade e Estado, Brasília, v.23, n.2, p.261-279, maio/ago.2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/se/v23n2/a04v23n2.pdf>. Acesso em 20 jan. 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Recomendação 1989 (PT).

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS), 2008.

REBOUÇAS. **Lei 1401/2010**, 11 de fevereiro de 2010.

RIBEIRO, D. **Teoria do Brasil** in Biblioteca Básica Brasileira. Disponível em: [file:///C:/Users/Cibele/Downloads/2-%C3%94%C3%87%C3%B3-Teoria-do-Brasil-BBB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Cibele/Downloads/2-%C3%94%C3%87%C3%B3-Teoria-do-Brasil-BBB%20(1).pdf). Acesso em 05 mar. 2017.

SANT'ANA, E. SEGGIARE, D. **Benedeiras e Benzeduras**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2008, 3ª ed.

SANTOS, B. S. **A Ecologia dos Saberes** in a gramática do tempo, para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, M.J dos e FONSECA. S. G. C. **Farmácias Vivas in Práticas Integrativas e complementares: plantas medicinais e Fitoterapia na Atenção Básica/Ministério da Saúde**. Secretaria de Atenção à saúde. Departamento de Atenção Básica. Brasília: Ministério da Saúde, 2012. Disponível:<http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/>



praticas_integrativas_complementares_plantas_medicinais_cab31.pdf. Acesso em 05 out. 2015.

SANTOS, R. L. *et al.* Análise sobre a Fitoterapia como prática integrativa no Sistema Único de Saúde. **Revista Brasileira de plantas medicinais**, v.13, n. 4, Botucatu, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbpm/v13n4/a14v13n4>>. Acesso em 09 fev. 2016.

SANTOS, L. G. dos. **A Inserção das Benzedadeiras no Meio Popular**. Dissertação (Mestrado) apresentada junto a Universidade Católica de Goiás. 2016. Disponível: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/3363/1/LUENE%20GONCALVES%20DOS%20SANTOS.pdf>. Acesso 15 jan. 2017.

TROVO, M.M. *et al.* Terapias alternativas/complementares no ensino público e privado: análise do conhecimento dos acadêmicos de enfermagem. **Revista Lat. Am.Enfermagem**, v.11, n.4, Ribeirão Preto,2013.Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692003000400011 Acesso em 10/05/2016.



“TOTOTÓ ... É BARCO FURADO”: RELAÇÕES DE PODER NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO “IMEMORIAL”

*Roberto Fernandes dos Santos Junior*¹

RESUMO: A matéria intitulada “Tototó de Sérgio Borges é barco furado”, será o ponto inicial de uma breve análise que tem por objetivo apresenta um esboço das relações de poder que permeiam o campo patrimonial sergipano, em especial ao que aqui designo como registro do patrimônio “imemorial” do estado. Problematizando uma categoria que foi criada em Sergipe por desígnios da patrimonialização das embarcações do Rio Sergipe, para fins de valorização e preservação do ofício do canoeiro e das 23 embarcações que são responsáveis pelo transporte de passageiros entre a cidade de Barra dos Coqueiros, e a capital Aracaju.

PALAVRAS-CHAVE: Tototó, Patrimônio Imemorial, Patrimônio Imaterial.

Publicado no dia 07 de novembro de 2017, no caderno de cultura do jornal do dia, o jornalista Rian Santos, apresenta uma análise do documentário “canoas do rio Sergipe”, produzido “para um tema de maior urgência”. O discurso veiculado pela matéria nos leva a uma reflexão, mesmo que em uma ou duas frases, sobre o atual momento vivido por essas embarcações que fazem parte da memória de diversas gerações que durante anos transitam pelas margens do rio, mas que aparece que de forma invisibilizada. “[...] abre-se passagem para uma multidão de homens negros e pobres esquecidos atrás de fachadas envelhecidas e vacilantes, varridas para longe das vistas da cidade em tributo a uma esquizofrenia do moderno”. Encontros entre um passado e um presente que não dialogam, ou contrastes de uma patrimonialização do esquecimento?

1 Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia, Bolsista CAPES, Membro do Grupo de Pesquisa Observatório da Museologia Baiana, Email: roberto.agroifect@gmail.com.



Finalizando a publicação, o jornalista apresenta em forma de “previsão” o futuro “[...] das pequenas embarcações conhecidas como tototós², ainda vistas no leito do Rio Sergipe, desbotadas, logo serão apagadas da paisagem”. Os caminhos que levaram a esses discursos são nítidos em comparação a o que se é presenciado nas lutas e embates das arenas de poder do campo patrimonial. Uma relação conflituosa de papéis que se subvertem a um determinado interesse seja ele pessoal ou institucional. O uso dos trechos apresentados aqui nesse início, especificamente o último, nos obriga a fazer uma trajetória inversa para entender em vistas dos acontecimentos, o porque das embarcações correrem o “risco” do desaparecimento. Nesse contexto devemos nos atentar ao que vem a ser tratado enquanto política cultural e como essa categoria se enquadra na polifônica ordem de sentidos atribuídos nos embates do campo patrimonial brasileiro. Dessa forma, Alexandre Barbalho (2007) nos direciona a uma reflexão nos jogos de poder perpetrados nesse campo de produção simbólica.

Por política cultural, se entende não apenas as ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, “o confronto de idéias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (mcguigan, 1996, p. 01). Nesse sentido, elas são criativas e propositivas, ao produzirem discursos, e detentoras de poder simbólico atuante no campo cultural. (BARBALHO, 2007, p. 39)

Na lógica dos campos, vemos os embates que giram em torno de diversos aspectos e formas. O que não seria diferente em relação ao patrimônio já que de acordo com Pierre Bourdieu (1983) podemos visualizar as relações de poder no campo em forma de “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (p. 02). A partir daí temos diversos agentes que se enquadram nessas disputas a fim dos lucros monetários ou simbólicos que podem ser gerados com a (des) valorização de um determinado bem cultural aportado em uma “teoria geral da economia dos campos”, onde cada segmento se reveste de uma “forma específica” que “nada mais conhece além do interesse material”.

A tempo que uso parte desse conceito, faço uso dele para uma significação da inversão dos valores, já que para o mesmo, a economia no campo está imbricada na “busca da maximização dos lucros monetários”. No viés do patrimônio a minimização dos lucros pode ser fator essencial, na constituição de novos meios de produção lucrativa,

2 “[...] tototós são embarcações simples, construídas em madeira, com cabine para seus passageiros, que viajam sentados, cuja principal função é o transporte destes. Possuem cerca de três metros de largura e 15 metros de comprimento e são batizadas com esse nome graças ao som característico emitido por seu motor de popa. Muito tradicionais no uso, formato e estética, são sempre avistadas na travessia de pessoas que cruzam as margens das cidades de Aracaju e Barra dos Coqueiros, fazendo parte da paisagem, memória e identidade cultural da população do estuário do Rio Sergipe” (ARAGÃO et al., 2016, p. 95)



a queda no valor simbólico de bens patrimoniais acaba levando a uma valorização de outros aspectos como a especulação imobiliária nesse caso em específico. Parece ser algo que não tenha ligação nenhuma com a atividade marítima em questão no artigo, mas o anseio governamental pelo desenvolvimento acarreta até hoje num estímulo pulsante para o fim da atividade econômica dos canoeiros e de outras atividades que outrora tinha por ligação o transporte em um espaço concreto frente a ocupação territorial.

“O território surge na tradicional Geografia Política, como espaço concreto em si que é apropriado, ocupado por um grupo social. A ocupação do território é vista como algo gerador de raízes e de identidade: um grupo não pode mais ser compreendido sem o seu território, no sentido de que a identidade sócio-cultural das pessoas estaria inarredavelmente ligada aos atributos do espaço concreto”. (SOUZA, 2001, p. 84).

Numa visão mais amplificada, começamos pelo ano de 2004, quando foi iniciada a construção da Ponte Construtor João Alves³. A ligação entre as duas cidades que interliga a ponte, durante décadas teve como único transporte as embarcações que desde o período imperial já navegavam no rio, a fim de produzir deslocamento de pessoas entre as cidades e povoações próximas, como também o escoamento da produção agrícola como é apresentado por Antônio Passos (2014).

Naquele momento, as embarcações eram os grandes meios de transporte para cruzar os mares, entrar e sair pelos rios, trazer e levar objetos, pessoas e informações. Dentre essas embarcações, surgiram os saveiros, que ajudavam no escoamento da cana de açúcar e outros bens para exportação. (p. 158)

Pensar a partir desses aspectos nos proporciona captar os indicadores que levaram a atual patrimonialização das tototós devido ao seu potencial histórico e cultural. Diante de saveiros e navios, aos poucos a engenharia naval das embarcações na foz dos rios Sergipe e São Francisco começam a passar por alterações, iniciando um processo de modernização (Figura 1) no transporte fluvial de passageiros com a inserção do motor para agilizar o transporte, seja de cargas ou pessoas.

3 No que tange o cenário de conflitos envolvendo a construção da ponte, um dos que gerou maior repercussão foi a retirada da homenagem que seria feita ao autodidata José Ribeiro Martins Nunes, conhecido popularmente como “Zé Peixe”, que mais à frente será citado nesse artigo dentro do processo de patrimonialização das tototós.





Figura 1: Primeira tototó a motor.

fonte: <http://celbdobrasil.blogspot.com.br/2014/07/e-assim-nasceu-barra-dos-coqueiros.html>

Como previsto, em setembro de 2006 a ponte é inaugurada e se inicia uma reconfiguração geográfica e territorial da cidade de Barra dos Coqueiros. Os impactos maiores passaram a ser vistos principalmente em torno de algumas atividades econômicas⁴ que antes eram realizadas a partir do trânsito marítimo. O que acarretou na perda de emprego⁵ de pessoas que já exerciam determinadas funções a décadas, envolvendo aspectos no âmbito cultural e natural. Souza (2001) afirma que “A mudança social positiva precisa contemplar não apenas as relações sociais, mas igualmente a espacialidade”. Com a ocupação de ecossistemas e destruição de casas os efeitos da ponte gerariam o aumento expressivo do valor de compra e venda do solo.

“Agora o fenômeno se agrava na medida em que o uso do solo se torna especulativo e a determinação de seu valor vem de uma luta sem trégua entre os diversos tipos de capital que ocupam a cidade e o campo. O fenômeno se espalha por toda a face da Terra e os efeitos diretos e indiretos dessa nova composição atingem a totalidade da espécie. Senhor do mundo, patrão da Natureza, o homem se utiliza do saber científico e das invenções tecnológicas sem aquele senso de medida que caracterizara as suas primeiras relações com o entorno natural. O resultado, estamos vendo, é dramático”. (SOUZA, 2001, p. 44)

A ligação entre as duas cidades marca o início do crescimento e do desenvolvimento da península onde está situada a cidade de Barra dos Coqueiros. A construção de prédios

4 Com a construção da ponte houve a interrupção da navegação das lanchas e balsas que faziam o transporte de automóveis e passageiros, além de atividades autônomas como o carregamento de mercadorias e o transporte terrestre com animais (carroceiros).

5 Uma alteração que aconteceu de forma rápida foi com as famílias das Tototós. Para muitas delas o transporte de passageiros era o principal meio de sobrevivência. Noticiado pelo jornal local “O Cinform on-line” (2006), “esse transporte será extinto por causa da baixa lucratividade, já que com a inauguração da ponte em setembro, e o consequente aumento de opções de transporte, o fluxo de passageiros reduziu cerca de 70%...”. (SANTOS, 2017, p. 41)



e condomínios de alto padrão, marcam esse período, além de obras de estruturação no Povoado Atalaia Nova para funcionar como espaço de desenvolvimento enquanto ponto turístico.

Com o passar dos anos o número de passageiros diminuiu gradativamente, o que passou a preocupar os canoeiros devido a diminuição da arrecadação diária que até hoje garante o sustento da maioria das famílias que trabalham nas embarcações. Com isso, nem todas as tototós poderiam trabalhar no mesmo dia, pois o número de embarcações já não era pertinente ao número de passageiros que embarcavam. Na época a APCBC⁶, inicia a prática de realização de rodízios, alternando os dias em que as embarcações iriam trabalhar com o objetivo de amenizar os danos econômicos causados. Antes de passarmos para um segundo momento, busquemos entender em que contexto se encontra as políticas públicas voltadas para a salvaguarda do patrimônio imaterial.

1. DESÍGNIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL

As atividades de proteção e preservação do patrimônio cultural brasileiro se iniciam na década de 30 do século XX, com a criação⁷ do SPHAN⁸. Tendo por finalidade “[...] promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.” Dispostos assim no Decreto-Lei 25 de 1937, que inicialmente serviu como base para os processos de tombamento.

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (DECRETO-LEI 25, de 30 de novembro de 1937, Art. 1º)

Nessa citação fica claro o papel de preservação que estava sendo pregado naquele período. Nota-se que no próprio decreto aponta para o contexto do “móvel” e do “imóvel” como indicador do que seria tombado. O que levou durante décadas a uma valorização do patrimônio designado por “pedra e cal”. Aportando ao esquecimento/silenciamento as práticas imateriais que permeavam aquelas edificações em sua grande maioria, devido

6 Associação dos Proprietários de Canoas de Transportes de Passageiros e Fretes de Barra dos Coqueiros, fundada em 18 de dezembro de 1989.

7 Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937

8 Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional



ao número expressivo de tombamentos realizados até meados da década de 70, diante do objetivo de um projeto de construção de uma imagem nacional.

Em 1975 é criado o CNRC⁹ com o objetivo de “traçar um sistema referencial básico a ser empregado na descrição e análise da dinâmica cultural brasileira”. Que alguns anos depois se uni com o SPHAN, dando fruto ao FNPM¹⁰, com o intuito de abranger o conceito de bem cultural, a fim de dar ênfase maior a amplitude cultural brasileira. Mas as atividades continuaram imbricadas em atividades ligadas ao patrimônio edificado, ou a estudos sobre algumas expressões populares brasileiras.

Somente com a constituição de 1988, houve uma ampliação do que estaria sendo determinado por lei enquanto cultura e patrimônio nacional. Nos artigos 215 e 216¹¹, A partir desse momento o termo patrimônio imaterial passa a ser divulgado e iniciado o processo de análise e estudos acerca dessa nova dinâmica de pensar o patrimônio. Que vem a ser efetivada de fato com o Decreto-Lei 3.551/2000, com a criação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que institui os livros: Registro dos Saberes¹², Registro das Celebrações¹³, Registro das Formas de Expressão¹⁴, Registro de Lugares¹⁵, que norteiam a PNPI¹⁶ e o INRC¹⁷.

No Brasil, a publicação do Decreto 3.551/2000, insere-se numa trajetória que se vinculam as figuras emblemáticas de Mário de Andrade e de Aloísio Magalhães, mas em que se incluem também as sociedades de folcloristas, os movimentos negros e de defesa dos direitos dos indígenas, as reivindicações dos grupos descendentes de imigrantes das mais variadas procedências, enfim, os “excluídos”, até então, da “cena” do patrimônio cultural brasileiro, montada a partir de 1937. Contribuem,

9 Centro Nacional de Referências Culturais

10 Fundação Nacional Pró-Memória

11 Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I- as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

12 “onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”

13 “onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;”

14 “onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;”

15 “onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.”

16 Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

17 Inventário Nacional de Referências Culturais



ainda, pra essa reorientação não só o interesse de universidades e institutos de pesquisa em mapear, documentar e analisar as diferentes manifestações da cultura brasileira, como também a multiplicação de órgãos estaduais e federais de cultura, que se empenham em construir, via patrimônio, a “identidade cultural” das regiões em que estão situados. (FONSECA, 2003, p. 62-63)

Esse novo mecanismo de salvaguarda do patrimônio, impulsiona o ramo da pesquisa no âmbito da imaterialidade e seus diversos meios de manifestação enquanto atividade cultural e natural. Cabe ressaltar que três anos após a criação desses mecanismos no Brasil, é realizada em 2003 a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO¹⁸, que conceitua o patrimônio cultural imaterial como:

“[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003)

Um conceito amplo, que passou a ser utilizado para preencher pequenas lacunas expressas nas leis de registro do imaterial, por ser um documento produzido por um órgão internacional que expôs uma preocupação que não era somente do Brasil, mas de modo geral uma expressão dos avanços das políticas públicas brasileiras, diferente do cenário apresentado por outros países.

No ano de 2008 foi criado pelo IPHAN e instituições parceiras, o projeto Barcos do Brasil, fruto de uma ação que foi iniciada no final do século XX com as ações do Almirante Alves Câmara, em solicitar aos estados a confecção de réplicas de suas embarcações tradicionais. O intuito da ação se verificava pela diversidade do modelismo naval que o país possui, e as réplicas serviriam como elementos de preservação dessas embarcações, compondo uma coleção que leva o mesmo nome do almirante. Nesse aspecto surge uma nova categoria de patrimônio imbricado por essas mudanças no ponto de vista e no olhar acerca das expressões culturais e científicas dos rios e mares. O que

18 Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura



não seria diferente com a criação da categoria que investiga e preserva o patrimônio ferroviário.

De acordo com o Ivan Aragão (2016), temos as seguintes embarcações salvaguardadas e inventariadas até o momento:

“[...] canoa de tolda Luzitânia em Brejo Grande (SE) e o Saveiro de Vela de Içar Sombra da Lua (BA), que já possuem Tombamento Federal (BRASIL, 2013). Outras embarcações encontram-se inventariadas e diagnosticadas nas regiões Nordeste e Sul do País, como o cúter em São Luís (MA); bote bastardo em Camocim (CE); saveiro de vela de içar em Maragogipe (BA); saveiro de vela de pena em Itaparica (BA); canoa da Praia Vermelha em Salvador (BA); canoa pernambucana em Itapissuma (PE); bote de São Cristóvão (SE); canoa do Rio Real em Indiaroba (SE); baleeira de Armação do Pântano do Sul (SC); canoa bordada em Florianópolis (SC)” (ARAGÃO, 2016, p. 98)

Em 2009 é publicada a portaria 127 do IPHAN, que trata entre outros aspectos sobre a definição e aplicação da categoria “paisagem cultural brasileira”, definida por “uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores”. Desse modo há uma ampliação ou pode se pensar em uma junção de diversas categorias de patrimônio em detrimento da construção de uma terminologia que abrangeria um contexto de territorialidade extensiva, mas algo pensado um pouco tardio diante da criação do termo paisagem cultural ter sido apresentado pela UNESCO desde o ano de 1992.

Como pode ser visto, durante os últimos 30 anos, há uma ampliação das políticas públicas de preservação e salvaguarda do patrimônio. Mas essa rememoração, mesmo que de forma resumida tem por objetivo visualizar as questões que estão atreladas ao tombamento das embarcações tradicionais do Rio Sergipe.

Diante de um contexto conflituoso, em meio a ausência de mecanismos que garantiriam a subsistência da profissão/ofício de canoeiro, se inicia um processo de socorro as embarcações que após a inauguração da ponte passou a sofrer com a inexistência de mecanismos que pudessem dar por subsidio a continuidade das atividades.

2. ASPECTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO “IMEMORIAL”

Em 2010 foi iniciado um movimento de reconhecimento das tototós como patrimônio, que resultou nesse mesmo ano na criação do projeto de lei da Deputada Estadual Ana Lúcia que em sua primeira versão acabou sendo vetado pelo governador. Em uma segunda tentativa realizada no ano de 2011, o projeto de lei foi aprovado na



Assembleia Legislativa e foi sancionada a lei estadual 7.320 de 20 de dezembro de 2011 que eleva as tototós a condição de “Patrimônio Cultural e Imemorial do Estado de Sergipe”. Nessa segunda tentativa dos 4 artigos apresentados somente um deles foi vetado.

Os conflitos e divergências em torno de algumas questões estavam somente se iniciando por conta de diversos aspectos. O primeiro e mais polêmico dos pontos está na categoria utilizada no projeto de lei para designar a natureza do bem que seria tombado. A partir da publicação o surgimento da categoria patrimônio “imemorial” passa meio que despercebida pelas pessoas devido a sua semelhança com o termo “imaterial”. Sem que haja nenhum espanto essa terminologia é divulgada dentro e fora do estado como algo dentro dos padrões de normalidade no processo de tombamento de um bem. Diante disso, aqui devo me fazer do uso de um dicionário para entender o significado do termo em questão.

De acordo com o Dicionário Online de Português, a palavra “imemorial” está ligada “Acerca do que não existe, não se pode ou não se deve manter na memória; que não se consegue lembrar por ser extremamente antigo”. Portanto fica aqui algumas das interrogações, mas que não precisam ser respondidas sobre o significado apresentado em relação ao bem escolhido para a análise: As tototós é um patrimônio que vai deixar de existir? É um bem/atividade cultural, econômico e social que não devemos manter na memória? As embarcações são tão antigas que não conseguimos lembra? Como não conseguimos lembrar se as embarcações ainda fazem parte da paisagem entre as cidades de Barra dos Coqueiros e Aracaju? Qual o intuito por trás do tombamento das tototós com essa terminologia?

Esse não é um caso isolado em que há erros na interpretação e confecção de leis para o tombamento/registro de bens patrimoniais. Tendo em vista que o campo político está voltado par uma realidade em que temos políticos de diversas formações, por vezes alguns deles tentam se integrar a questões que não fazem sentido com suas formações ou planos políticos. Diante disso vemos um caso nítido caso de infração administrativa em respeito ao tombamento de um bem cultural, que pode ser interpretado como requisito ao fim das atividades realizadas pelos canoieiros. Estando as embarcações, aptas a serem consideradas enquanto Patrimônio Imaterial.

Em 2012 por meio de um Termo de Compromisso celebrado entre a Pontal Empreendimentos Imobiliários e o IPHAN, tinha como objetivo “assegurar e a continuidade desse bem cultural”. Foi iniciado um processo de salvaguarda do ofício do canoieiro em detrimento a implantação do Loteamento Alphaville, que durante esse processo início o processo de salvamento arqueológico proveniente aos sítios Alphaville I e II. De acordo com o livro Tototós: Embarcações tradicionais do estuário do Rio Sergipe:



O termo de compromisso abrangeu a realização de uma pesquisa que, após o levantamento bibliográfico, arquivístico e da pesquisa de campo, objetivou-se em produtos que inventariam as embarcações, descrevem o ofício do canoeiro, o modo de fazer as embarcações, os bens associados, além de percorrer o contexto de inserção dessas práticas e sugerir medidas de continuidade. (BRASIL, 2015, p. 12)

Nesse aspecto já se visualiza algumas questões a serem avaliadas não só diante desses estudos para o “registro”, como também da própria legislação específica para essa tipologia de patrimônio. De acordo com o que é exposto por Aragão (2016) “A fase de identificação do Bem seguiu a proposta do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC (BRASIL, 2000), como forma de entender os sentidos e significados que o patrimônio cultural naval possui para a população do entorno”. Nesse caso a de se ver que o bem em questão não se encaixa somente em uma categoria. Ou seja, dos livros que compõem a atual PNPI, as tototós estariam inseridas no livro dos ofícios, formas de expressão, lugares e celebrações, além de englobar a natureza edificada que compõe. Desse modo há uma problemática envolta da divisão e as formas expressas nos livros de registro da imaterialidade.

Segundo o INRC as celebrações¹⁹ equivalem as festividades que estão atreladas a um bem cultural. Nesse aspecto as tototós são responsáveis pela realização de diversas festividades no âmbito de algumas religiões. São elas as procissões em honra a Bom Jesus dos Navegantes realizadas nos municípios de Aracaju, Laranjeiras, Pedra Branca, e Porto Grande em Nossa Senhora do Socorro. E a São Pedro Pescador em Aracaju, Pedra Branca e Taiçoca de Fora em Nossa Senhora do Socorro. Diante de conversas informais realizadas com alguns canoeiros, verificasse a perda de algumas festividades como as procissões a Bom Jesus dos Navegantes e São Pedro Pescador no Povoado Atalaia Nova, e a corrida de barcos em honra a São Benedito, ambas na cidade de Barra dos Coqueiros. Em relação as religiões de matriz africana, muitos adeptos alugam as embarcações para levar oferendas aos orixás Oxum e Iemanjá, devido ao encontro das águas do rio com o mar. Com menor frequência, alguns pastores também fazem o uso das tototós para a realização de batismos dos fiéis.

19 “Nesta categoria incluem-se os principais ritos e festividades associados à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade, envolvendo práticas complexas com suas regras específicas de distribuição de papéis, a preparação e o consumo de comidas, bebidas, a produção de um vestuário específico, a ornamentação de determinados lugares, o uso de objetos especiais, a execução de música, orações, danças, etc. São atividades que participam fortemente da produção de sentidos específicos de lugar e de território.”





Figura 2: Procissão de Bom Jesus dos Navegantes na Atalaia Nova, fonte: <http://g1.globo.com/sc/sergipe/videos/t/todos-os-videos/v/confira-como-foram-as-homenagens-a-bom-jesus-dos-navegantes/5612411/>

No contexto das formas dos ofícios e modos de fazer²⁰, nesse caso se apresenta o ofício do canoeiro, “[...] entendido como um modo de vida, uma opção consciente e afetiva, frente a um conjunto de transformações vivenciadas por esse coletivo ao longo das últimas décadas”. Nesse aspecto o ofício do canoeiro ou “totozeiro” é dividido em duas categorias, sendo a de proeiro e popeiro. O proeiro é responsável pelo embarque dos passageiros, limpeza da embarcação, atracamento e saída da embarcação, cobrar a passagem, além de realização de consertos nas embarcações quando necessário. Já o popeiro e o comandante da embarcação, a ele e designada a navegação, o abastecimento do motor e eventuais consertos necessários na embarcação. Todos os tripulantes devem possuir registro na Capitania dos Portos de Sergipe e atender as normas marítimas. Fora esses ofícios, o ofício dos pescadores e marisqueiros fazem parte do cenário em que se encontra as embarcações. Além do ícone conhecido como Zé Peixe que durante anos foi responsável por guiar navios até o porto de Sergipe a nado. Já nos modos de fazer, esse está diretamente relacionado a culinária local frente ao beneficiamento de coco, banana e especialmente a mangaba. Em especial o modo de fabricação das embarcações, que apresenta traços diferenciados em seu modelismo naval, se destacando devido a essa diferença.

Em relação aos bens edificados²¹, cabe ressaltar que desde 1992, toda a extensão entre os municípios de Barra dos Coqueiros e Aracaju e tombada como “paisagem

20 “[...] as atividades desenvolvidas por atores sociais (especialistas) reconhecidos como conhecedores de técnicas e de matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Este item refere-se à produção de objetos e à prestação de serviços que tenham sentidos práticos ou rituais, indistintamente.”

21 Em diversos casos, estruturas de pedra e cal estão associadas a determinados usos, a significações históricas e de memória ou às imagens que se tem de certos lugares. Essas representações as tornam bens de interesse diferenciado para determinado grupo social, muitas vezes independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. Nesses casos, além dos aspectos físico-arquitetônicos, são relevantes do ponto de vista do patrimônio as representações sociais a eles associadas, as narrativas que se conservam a seu respeito, eventualmente os bens móveis que eles abrigam, determinados usos que neles se desenvolvem.

cultural notável”, nesse contexto engloba algumas edificações como o Mercado Thales Ferraz, a antiga Alfândega (Centro Cultural de Aracaju), Palácio Museu Olímpio Campos, Ponte do Imperador, Atheneuzinho (Museu da Gente Sergipana), a antiga Faculdade de Direito (Centro de Cultura e Arte da UFS), Casarão dos Rollemberg (Memorial da OAB), além de diversos outros prédios que não possuem tombamento. Que é uma questão a ser pensada, mas que não me debruçarei aqui, que é a ausência de tombamentos a nível federal na cidade de Aracaju. Já no outro lado as embarcações estão diretamente ligadas a Igreja Matriz de Santa Luzia, onde a indícios de uma devoção a Nossa Senhora dos Mares Guia, segundo é apresentado por algumas pessoas da comunidade.

Por fim a designação de lugares²², nesse caso a tototó se apresenta com uma diversidade expressiva frente ao que foi relatado nas linhas anteriores. Englobando aspectos de presença de todos as outras categorias em um único discurso que foi expresso pela Superintende do IPHAN em Sergipe no período do lançamento livro sobre as embarcações. Na apresentação ela fala sobre o lugar das tototós como pertencente a “[...] paisagem comum aos municípios de Barra dos Coqueiros e Aracaju [...]”.

Dentro desse contexto podemos ver a versatilidade da tototó enquanto patrimônio imaterial e as diversas possibilidades de seu registro, e a ineficiência da atual ferramenta de registro em relação a preservação total dos aspectos de um determinado bem cultural. Pois para Alexandre Barbalho (2007), temos nitidamente um problema ao tentar delimitar de forma heterogênea a expressiva diversidade do patrimônio nacional.

A questão que se coloca é como uma política pública de cultura, além de trabalhar com as identidades e a diversidade, pode incorporar as diferenças. Como lidar com as manifestações culturais que não se encaixam harmoniosamente como peças de um quebra-cabeça porque suas arestas não permitem.
(BARBALHO, 2007, p. 57)

Que mesmo após a realização de estudos com base em indicadores oficiais, até hoje não houve o cadastro da embarcação nem no Acervo do Projeto Barcos do Brasil nem no INRC. A ausência da efetivação dessas atividades acaba por diversas vezes gerando conflito em relação a gestão do patrimônio e os agentes que o compõe. No momento os

22 Toda atividade humana produz sentidos de lugar. Neste inventário serão incluídos especificamente aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local. São espaços apropriados por práticas e atividades de naturezas variadas (exemplo: trabalho, comércio, lazer, religião, política, etc.), tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculas quanto oficiais. Essa densidade diferenciada quanto a atividades e sentidos abrigados por esses lugares constitui a sua centralidade ou excepcionalidade para a cultura local, atributos que são reconhecidos e tematizados em representações simbólicas e narrativas. Do ponto de vista físico, arquitetônico e urbanístico, esses lugares podem ser identificados e delimitados pelos marcos e trajetos desenvolvidos pela população nas atividades que lhes são próprias. Eles podem ser conceituados como lugares focais da vida social de uma localidade.



canoeiros contam com uma nova associação (ASTOTOTÓS²³), fundada em fevereiro de 2016, que vem elaborando estratégias de fortalecimento do grupo a partir de práticas da Economia Solidária para fins de organização administrativa, e o resgate de tradições a partir do Projeto “As memórias que o rio ainda não levou”, com base em experiências de Museologia Social, que tem por objetivo principal a criação do Ecomuseu das Tototós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador. EDUFBA, 2007. p. 37-60.

BRASIL. Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. Brasília: IPHAN, 2000.

BRASIL. Projeto Barcos do Brasil. IPHAN, 2008.

BRASIL. Paisagem Cultural. IPHAN, 2009.

BRASIL. Tototós: embarcações tradicionais do estuário do Rio Sergipe. IPHAN, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

DOS SANTOS, G. N.; ARAGÃO, I. R.; SOUZA, A. M. B. Patrimônio Cultural Naval e Proposta de Roteiros turísticos para as embarcações tototós pelo estuário do Rio Sergipe. *Caderno Virtual de Turismo*. Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 93-110, ago. 2016

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Editora: UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

IMEMORIAL, *Dicionário Online de Língua Portuguesa*, 28 de Janeiro de 2018, Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/imemorial/>>, Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

23 Associação de Canoeiros e Usuários das Tototós do Estado de Sergipe, tendo por associadas as embarcações: Santista, Beija-Flor, Ilha, Danielle, Rainha, Minancora, Verdes Mares, Marimar, Maria José, Caratinga, Sergipe Star, Barra Bonita, Ilha Grande, Luana, Turismar e Ivette Rikristley.



PASSOS, Antonio Marcos de Oliveira. *Bordejos, Tensões e Resistências: A Patrimonialização do Saveiro Sombra da Lua*. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia. Orientador Prof. Dr. Carlos Caroso. Salvador, 2014.

SANTOS, Vanessa Conceição. *Pelas águas do Rio Sergipe lá vem as tototós: um estudo sobre possibilidades de (re) utilização*. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

SANTOS, Rian. Tototó de Sérgio Borges é barco furado. *Jornal do Dia*, Aracaju. p. 01 07 de novembro de 2017,

SOUZA, M. L. *Mudar a Cidade: uma introdução a crítica o planejamento e gestão dos espaços urbanos*. Rio de Janeiro, 2001.



JONGO: RESPEITO, TRAJETÓRIA E ANCESTRALIDADE

Iran Souza da Conceição¹

RESUMO: O presente artigo tem como intuito discutir – através do campo de disputas pela memória –, como a chancela de Patrimônio Imaterial foi atribuída ao Jongo do Sudeste. Objeto de uma série de acordos no século XIX, perseguido durante boa parte do século XX, a manifestação se manteve, contrariando todas as previsões feitas pelos folcloristas, mesmo com adequações necessárias para sua sobrevivência, como influência viva no processo de transformação da prática cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Inclusão, Vassouras, Jongo, IPHAN, Políticas Públicas.

O QUE É O JONGO

O Jongo, também conhecido como Batuque, Caxambu, Tambor e Tambu, é uma dança característica das comunidades periféricas e zonas rurais da região Sudeste, registrada no Livro das Formas de Expressão como Patrimônio Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2005. O folguedo foi reconhecido nas políticas públicas do patrimônio, não só em virtude de sua contribuição para a formação cultural brasileira, mas também pelo reconhecimento de seu valor no que tange ao processo de resistência de seus praticantes. As informações de identificação da manifestação que seguem foram retiradas do Dossiê do Jongo² e de outros documentos fundamentais para este trabalho, a serem oportunamente apresentados.

Praticado em suas origens como diversão e resistência, imbuído de religiosidade, originou-se nas lavouras de café do Vale do Paraíba (paulista e sul fluminense) e nos Estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Tendo suas raízes ligadas aos povos de ascendência bantu – trazidos para o Brasil com intuito de serem a mão de obra responsável por atuar nas fazendas espalhadas pelo interior – o Jongo se manteve durante todo o século XIX e XX, no entanto só passou a ser legitimado posteriormente.

1 Historiador (UCSAL, 2012), Mestre em Patrimônio Cultural pelo Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural – PEP/MP (IPHAN), sdciran@gmail.com.

2 CD ROM - Dossiê IPHAN 5. Jongo no Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007.



Pacheco (2007, p. 16) informa que a referida manifestação faz parte do grupo de danças afro-brasileiras, como o Batuque paulista, o Candombe mineiro, o Tambor de Crioula do Maranhão e o Zambê do Rio Grande do Norte, intitulados pelo folclorista Edison Carneiro (1982) como *sambas de umbigada*. Este autor chamou atenção para a semelhança entre as citadas práticas, dentre as quais é possível destacar: a presença de dois ou mais tambores, confeccionados a partir de troncos de árvores escavados, cobertos de couro em um dos lados e afinados próximo ao fogo; o estilo vocal, que, composto por versos cantados por um solista, é respondido em coro; uma linguagem metafórica e a presença da umbigada, evolução entre dois atores, geralmente um homem e uma mulher, que tem um rápido contato físico dos quadris.

Outra característica evidenciada é a presença dos *pontos*³, que são tirados primeiro pelos Jongueiros mais velhos, e replicados pelo coro, até o momento em que o mestre põe a mão sobre os tambores e grite “machado!” – expressão mais utilizada pelos grupos do Rio de Janeiro – ou “cachoeira!” – utilizada por grupos de São Paulo – sinalizando o encerramento do *ponto* e a permissão para começar um próximo (RIBEIRO, 1984, p. 23).

Quanto aos tambores, são denominados de Caxambu, Candongueiro e Engoma, em alguns locais também se utiliza um instrumento de fricção chamado Angoma-puíta ou apenas Puíta, comum entre os jongueiros de Miracema e de Santo Antônio de Pádua, localidades situadas no Estado do Rio de Janeiro. Esses instrumentos de percussão são os responsáveis por iniciar, ditar o ritmo e encerrar a roda de Jongo.

Consoante Ribeiro (1984, p. 23), os *pontos* se dividem em dois: os de *visaria*⁴ e os de *demanda*. Os primeiros são empregados para alegrar a dança, e incluem louvação aos santos para que abençoem a roda; saudação aos jongueiros mais velhos e àqueles que se foram; e despedida, pondo fim à apresentação. Por sua vez, os de *demanda*, quase não utilizados atualmente, fazem referências aos desafios travados entre os jongueiros. No cenário mais recente, os pontos de *visaria* são os mais constantes, por serem de fácil entretenimento para o público e por não propiciarem as disputas.

O REGISTRO EM PAUTA

As pesquisas, subsídio e base para a inclusão do Jongo do Sudeste no Livro de Formas de Expressão – sendo proclamado Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro em 15 de dezembro de 2005, na gestão do então presidente do IPHAN⁵ Antônio Augusto

3 Esse tipo de cântico esteve vinculado as práticas religiosas, quando praticados na roda do Jongo, eles podiam desempenhar funções muito diferentes, desde cumprimento até a despedida, passando por momentos de louvação (PACHECO, 2007, p. 25).

4 Também chamado de “bizarria”.

5 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional



Arantes – tiveram início em 2002 no âmbito do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular⁶ como parte integrante do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular⁷.

Esse Projeto foi a experiência piloto da política integrada no campo do patrimônio, cujo objetivo era testar os instrumentos implementados através do Decreto n.º 3.551/2000 nas esferas do PNPI⁸, INRC⁹ e IPHAN, convergindo-os com as ações e as ferramentas utilizadas em seus projetos, como: repasse de conhecimento, valorização, pesquisa e documentação, apoio e difusão de expressões da cultura popular por diferentes mídias, integrando distintas linhas de ação do CNFCP¹⁰.

A proposta de Registro teve como os principais proponentes o Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro) e a Associação da Comunidade Negra e Remanescentes do Quilombo da Fazenda São José da Serra (Valença, RJ) sendo encaminhada ao IPHAN pelo CNFCP que acompanhava o processo de articulação dos grupos há alguns anos. Durante o desenvolvimento das pesquisas, para subsidiar o posterior Inventário, estabeleceram-se as seguintes etapas:

- Pesquisa documental;
- Iconográfica;
- Entrevistas;
- Performances através da observação participante; e
- Visitas técnicas às comunidades.
-

O Inventário sobre o Jongo do Sudeste¹¹ restringiu-se aos seguintes grupos e localidades:

6 A partir da solicitação da UNESCO, o Brasil criou a Comissão Nacional de Folclore (1947), transformada em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), encampada pela FUNARTE como Instituto Nacional do Folclore (1976) e desde 2003, passou a integrar a estrutura do IPHAN como – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

7 Mesmo antes do processo de inventariar, as comunidades já haviam criado canais de comunicação através da parceria com o professor Hélio Machado (Universidade Federal Fluminense) que organizou junto com os jogueiros o I Encontro em 1996, na comunidade de Campelo em Santo Antônio de Pádua (RJ) e na criação da Rede de Memória do Jongo no ano 2000 durante o V Encontro ocorrido em Angra dos Reis (ABREU; MATTOS, 2007, p. 71).

8 Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

9 Inventário Nacional de Referência Cultural

10 O Projeto inventariou as cerâmicas de Candeal (MG) e de Rio Real (BA); o Bumba-meu-boi (MA); a festa do Divino (RJ); o artesanato de Cuias no Baixo Amazonas; a Farinha de Mandioca e o Tacacá (PA); o modo de fazer a Viola de 10 cordas do alto e médio São Francisco (MG); o ofício das Baianas de Acarajé em Salvador (BA); o modo de fazer a Viola-de-Cocho (MT e MS); e o Jongo na Região Sudeste, e foram contemplados com o título de Patrimônio Cultural do Brasil (CNFCP).

11 Denominação atribuída ao Processo de Registro que se concentrou nessa região brasileira.



Grupo Cultural Jongu da Serrinha, localizada no morro do mesmo nome, em Madureira, Rio de Janeiro; Associação da Comunidade Negra de Remanescentes de Quilombo da Fazenda São José da Serra, em Valença, além de numerosos jongueiros de localidades e municípios da região sudeste do Brasil, a saber: Morro do Cruzeiro (Município de Miracema); Morro da Serrinha (Município de Pinheiral); Bracuí, Mambucaba e Morro do Carmo (Município de Angra dos Reis); Município de Barra do Pirai; Município de Santo Antonio de Pádua; todos no Estado do Rio de Janeiro; Municípios de Capivari, Cunha, Guaratinguetá, Lagoinha, Piquete, Piracicaba, São Luiz do Paraitinga e Tietê, no Estado de São Paulo: São Mateus, no Espírito Santo e Município de Belo Horizonte, em Minas Gerais¹².

Os municípios escolhidos no período de realização das pesquisas foram aqueles com comunidades organizadas em torno do Jongu. Não significava, naquela ocasião, que apenas nessas localidades estivesse viva a prática do Jongu, pois, em Vassouras, por exemplo, o Caxambu nunca deixara de acontecer. Claro que, como em outros locais, a tradição estava cada vez mais restrita a algumas datas comemorativas, como no caso relatado e praticado por Dona Jandira¹³ cujos ancestrais realizavam, desde o período da escravidão, a cerimônia, seguida do festejo na noite de São João¹⁴. Outro exemplo foram as reivindicações de grupos do Espírito Santo. Ao tomarem conhecimento da inclusão do folguedo como Patrimônio Imaterial, solicitaram seu lugar como comunidades jongueiras. Segundo informações prestadas ao autor pela Superintendência daquele estado, as pesquisas ainda estão em andamento.

O IPHAN era sábia da existência de outros grupos (DOSSIÊ, 2007, p. 13), através de indícios apontados pela historiografia, porém, como em todo órgão público (seja nas esferas Federal, Estadual seja na Municipal), havia uma defasagem do corpo de servidores, podendo ter sido esse um dos motivos para a não expansão do rol de atuação da pesquisa.

A denominação utilizada no processo, Jongu do Sudeste, deve ser entendida como abrangendo todas as variedades que foram pesquisadas e devem ser estendidas a outros grupos de jongueiros que, por acaso, não foram alcançados pela ampla pesquisa realizada¹⁵.

12 IPHAN/DPI, Processo nº 01450.005763/2004-43.

13 Jandira de Souza dos Santos, 65 anos, Rezadeira tradicional, Sacerdotisa do Centro Espírita Pai João de Angola, situado no Bairro da Residência, Vassouras-RJ.

14 Apesar do trabalho desenvolvido pelo ETMP junto aos praticantes da manifestação desde os anos noventa, Vassouras só foi inserida no mapa do Jongu do Sudeste em 2010, com a Associação Cultural de Jongu/Caxambu Renascer de Vassouras.

15 IPHAN/DPI, Processo nº 01450.005763/2004-43.



Dentre os textos anexados ao processo, consta o de Elizabeth Travassos¹⁶ sobre a construção de um modelo de “jongo-espetáculo” que teve início em Madureira durante os anos sessenta do século XX, encabeçado por Mestre Darcy, que tinha como objetivo “tirar o jongo do gueto”.

A novidade do “jongo-espetáculo” desencadeou a preocupação, aliás previsível, com os riscos de perda de autenticidade e colocou na ordem do dia o debate em torno das alternativas tradicionalista e modernizadora. Situada numa metrópole e contando com o carisma de duas lideranças notáveis – Vovó Maria Joanna e Mestre Darcy –, a Serrinha multiplicou suas redes de relações e viu surgir, nos anos 90, um círculo de admiradores do jongo (TRAVASSOS, 2003, p. 60).

Ainda segundo a autora, a atuação dos jongueiros da Serrinha que passaram a adotar outros instrumentos, como violão e cavaquinho, representou um dos principais ingredientes para a dança se tornar conhecida no Rio de Janeiro. A forma de tocar, os pontos e a dança foram objeto de oficinas realizadas por Mestre Darcy em espaços culturais espalhados pela cidade, em especial, no circuito alternativo de cultura, muito frequentado por estudantes e músicos estranhos ao morro, público ao qual pretendia atingir (TRAVASSOS, 2003, p. 60).

Porém, a transformação iniciada por Mestre Darcy não foi uma regra dentro dos grupos. Em alguns casos, houve modificações pontuais, como: a organização da forma de condução do espetáculo, alteração no figurino, na forma de dançar, a inclusão de crianças impedidas de participar anteriormente, a atualização dos pontos e a desvinculação da prática às religiões oriundas de africanos e crioulos. No decorrer do tempo, graças ao desuso dos dialetos de matriz africana, as letras das músicas (pontos) passaram a ser aportuguesadas (STEIN, 1990).

A postura adotada foi a de desvinculação da prática às religiões de matriz africana, apesar dos participantes sempre abrirem a roda louvando aos antepassados, chamados de Pretos Velhos e aos Orixás, entidades características da Umbanda e do Candomblé respectivamente. Em vários relatos, os jongueiros insistem na separação, como consta no parecer:

Em vários depoimentos, constante dos autos, existe a preocupação em não confundir o Jongo com a Umbanda e o Candomblé. **Há todo um discurso jongueiro frisando que o Jongo visa o divertimento.** De fato, pode-se perceber nos documentários visuais, constantes do dossiê, a imensa alegria dos participantes. Mas eles próprios fazem referências a “pretos velhos” que vem sem chamamentos ou às pessoas que acabam por incorporar

16 Doutora em Antropologia pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), atualmente coordena a área de pesquisa do CNFCP.



entidades. Esta preocupação se deve ao fato que a comunidade jongueira espera o reconhecimento do Jongo como uma rica forma de expressão cultural. O som dos tambores, as danças e as palmas cadenciadas, combinam com os cantos que – como na umbanda – são chamados de “pontos”¹⁷.

A tentativa de desvinculação interfere diretamente no campo das referências culturais que prima pelo modo no qual o bem cultural foi construído, identificando uma relação entre o sujeito (jongueiros) e objeto (sua prática), com objetivo de torná-la mais palatável e assim atingir novos nichos de mercado. Na concepção dos jongueiros, caso o folguedo continuasse vinculado ao universo religioso afro-brasileiro, poderia comprometer o acesso aos não adeptos, sendo a evidência mais perceptível da atitude adotada.

Em vários momentos, Maurice Halbwachs faz analogia não apenas à seletividade da memória, mas também ao processo de “negociação” para conciliar a memória coletiva e as individuais.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento em comum (HALBWACHS, 1990, p. 34).

O não reconhecimento do caráter religioso durante a celebração do Jongo criou uma inversão de perspectiva da memória: não se tratava mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como esses se tornaram elementos de afirmação ou repulsa, como e por que eles foram consolidados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem passou a se interessar pelos processos e atores que intervêm na tarefa de constituir e de formalizar as memórias.

Há também a questão do empoderamento ligada à memória coletiva em consideração e respeito aos antigos jongueiros que mantinham ligação com a religiosidade de matriz africana. Não porque haja nos dias atuais esse apelo metafísico no festejo, mas, sim, por respeito à trajetória dos ancestrais que, com muita dificuldade, sustentaram o Jongo ao longo do tempo.

Evidentemente, há uma série de implicações sociais e políticas nesse contexto. No momento em que os grupos passaram a ser estudados, de certa maneira deixaram de autogerir sua tradição para fazer parte de uma rede normatizadora e regulamentadora. Ou seja, os praticantes se tornaram componentes de um contexto global e, para serem reconhecidos como portadores do saber tradicional e se manterem nessa condição, foram

17 IPHAN/DPI, Processo nº 01450.005763/2004-43, grifos nossos.



induzidos a seguir uma série de regras estabelecidas mesmo antes da homologação do Registro.

Segundo Márcia Chuva (2012, p. 74), o Registro se caracteriza como uma Certidão que atribui a capacidade de amalgamar grupos de identidade. Essa nova conjuntura impôs aos bens instituídos como patrimônio “uma nova ordem jurídico-legal, bem como condições de existência diferenciadas, marcada por essa singularidade” (CHUVA, 2012, p. 75). O novo lugar passou a conferir status ao bem, abrindo possibilidade de participação em editais públicos para a implementação de projetos, recursos para divulgação das atividades, entre outras ações de fomento previstas no Decreto 3.551/2000. Foi nitidamente com essa intenção que os grupos não incluídos no processo de Registro do Jongo do Sudeste reivindicaram seu lugar como representantes de um saber, que se tornou tradicional.

Para Foucault (1987, p. 158), a função do Registro era fornecer indicações de tempo e lugar, dos hábitos, de seu progresso, seu espírito e critério que ele encontrará marcado desde sua recepção. Baseado nos dados recolhidos individualmente foi possível examinar e identificar as especificidades, criando uma série de normas comuns aos grupos, os quais se desejou estabelecer uma relação de dependência. Não foi por mera semelhança com a política de mapeamento e referenciamento adotada no campo do patrimônio desde a fundação do IPHAN que, com o Registro ganhou novo fôlego a partir dos anos 2000.

Seu resultado é um arquivo inteiro com detalhes e minúcias [...]. O exame que coloca os indivíduos num campo de vigilância situa-os igualmente numa rede de anotações escritas; compromete-os em toda uma quantidade de documentos que captam e os fixam. Os procedimentos de exame são acompanhados imediatamente de um sistema de registro intenso e acumulação documentária. [...] Daí a formação de uma série de códigos da individualidade disciplinar que permitem transcrever, homogeneizando-os, os traços estabelecidos pelo exame (FOUCAULT, 1987, p. 157-158).

O caráter homogeneizador atribuído por Foucault foi assumido no campo do patrimônio através do próprio processo de inclusão de uma determinada celebração, modo de fazer ou forma de expressão. Tanto assim que adquiriu uma característica de bem nacional, quando deveria ser efetivamente implantada uma política pautada na difusão desses saberes e fazeres nos Estados e, principalmente, naqueles Municípios onde as práticas ocorrem¹⁸. Dessa maneira se diminuiria as tensões entre os incluídos

18 Dentre os objetivos específicos do PNPI estava o de *promover a implantação de estados e municípios na implementação de políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural de natureza imaterial*. Fica evidente que, desde o Decreto n.º 3.551/2000, havia uma preocupação com a questão da integração entre as diferentes esferas da administração pública. Em Vassouras e outras localidades, onde a prática do Jongo/Caxambu ocorre, não foi possível constatar efetivamente essa integração.



e os que não se sentem parte do processo, tanto mais, se a integração passasse pelos próprios grupos.

Uma alternativa seria a descentralização das atividades voltadas para a salvaguarda do patrimônio imaterial das Superintendências Regionais, pois, no caso do Estado do Rio de Janeiro foi possível constatar certo distanciamento das reuniões, debates e demais atividades promovidas pelos jongueiros para com o IPHAN/RJ¹⁹. Essa falta de conexão tem origem na carência crônica de profissionais no IPHAN, em particular, no setor de Patrimônio Imaterial, demonstrando o pouco interesse em promover uma maior aproximação entre a instituição que está na capital e os praticantes que estão em sua maior parte no interior.

Fator complicador nesse processo, a falta de um discurso institucional no IPHAN, traduzido na prática como se várias instituições tivessem sob a mesma sigla, contribuiu de maneira consistente para a manutenção dessa situação. A título de exemplo, pode ser citado um fato ocorrido entre o ETMP-IPHAN/RJ e a sede em Brasília. No primeiro semestre de 2015 foi lançado o novo portal do patrimônio, site do IPHAN que tem como finalidade: expor a trajetória institucional; informar a população sobre os bens registrados e tombados em nível nacional; as ações de salvaguarda em andamento; a composição organizacional do instituto e o histórico dos lugares onde os bens de natureza material e imaterial estão localizados, com vistas a passar uma imagem de diversidade e inclusão desses locais de memória. No que tange a Vassouras, local onde o ETMP-IPHAN/RJ está localizado, o discurso adotado pelo técnico do Escritório está pautado na fusão dos diferentes atores históricos como integrantes do processo de formação da sociedade vassourense, enquanto para a sede, veicula como elemento relevante apenas os Barões do Café, como únicos representantes do progresso local, indo de encontro ao próprio discurso hoje pautado na diversidade.

Esse fato tornou nítida a maneira como a instituição, ou seus prepostos, tratam os seus representantes que atuam junto com a Comunidade. Restringindo-os às funções de atendimento público e vistorias, ou seja, ao patrimônio material. Uma atuação, mais próxima e direta, ocorreu em Vassouras desde a instalação desse escritório (1984) até, pelo menos os primeiros cinco anos do século XXI²⁰. A falta dessa linearidade no discurso, somada a centralização das ações voltadas ao patrimônio imaterial na capital, são fatores de emperramento da política de preservação no IPHAN.

A antropóloga Leticia Vianna uma das responsáveis pelo Inventário do Jongo, mantinha a perspectiva de análise contrária ao exposto, pois segundo a mesma foi dada

19 Desde o início das pesquisas junto ao PEP, o autor constatou a ausência desse diálogo em diversos municípios do Estado do Rio de Janeiro, conforme depoimento dos grupos de diversas tradições em encontros regionais.

20 Para mais informações vide NEVES, 2012.



abertura para que os abrangidos pela política pública pudessem decidir qual medida seria adequada para a manutenção do bem cultural.

[...] os instrumentos não são fechados, normativos e restritivos, mas abertos aos pontos de vista e expectativas dos portadores de tradições culturais específicas. Pressupõem a dinâmica própria dessas tradições, sem pretender, portanto, “engessar” suas formas e conteúdos no tempo e no espaço, o que é fundamental, pois a questão não é nada, nada simples (VIANNA, 2003, p. 3).

Cabe ressaltar que o INRC se constituía, e assim se mantém até o momento, como a metodologia voltada para a identificação de bens culturais tanto imateriais quanto materiais. Trata-se de um instrumento de pesquisa, documentação, mobilização social e gestão política para a área do patrimônio. Seu método de inventariar foi concebido com base nas ciências sociais, história e geografia, com objetivo de possibilitar uma base pública de dados que desse suporte para as políticas posteriormente aplicadas. Os dados coletados e analisados produziram diagnósticos dos contextos sociais, com relação e colaboração direta das comunidades, grupos e segmentos envolvidos com os processos de produção cultural em questão (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

Quanto a metodologia, os técnicos do IPHAN são independentes, podendo ou não seguir a indicação na sua totalidade ou parcialidade. Assim, para instrução técnica dos processos de Registro se pode adotar essa ou outra metodologia pautada no Registro antropológico, etnográfico ou na história cultural, de base multidisciplinar, que permita catalogar e documentar o bem cultural em toda sua complexidade. A natureza processual e a dinâmica da manifestação (imaterial), não necessariamente, se constituíam como expressões da identidade cultural de indivíduos e grupos sociais que se fundam na tradição, o que caracteriza a complexidade e especificidade atribuída ao patrimônio imaterial.

O registro é sempre um retrato do momento, devido às constantes transformações e dinâmicas que pressupõem os bens culturais. Por isso não devem ser caracterizados como “baliza de autenticidade” e, por isso, deve ser refeito periodicamente com a finalidade de se acompanhar as **adaptações ou mudanças que os processos sociais, econômicos e de trocas culturais** imprimem nessas manifestações (OLIVEIRA, 2011, p. 32, grifos nossos).

As análises de Luana Oliveira e de Leticia Vianna atribuíram tanto ao INRC quanto ao Registro um caráter dinâmico, algo que de certa forma se julgava mais coerente para se manter um bem cultural. Contudo, fica latente que mesmo se fosse possível fazer atribuição de valor a partir do momento do estudo, sem conhecer como transcorreu o processo desde sua gênese e sem entender os porquês das mudanças sociais no seio da manifestação, se torna complicado saber o que se preservar, ou melhor: resgatar.



Outro documento produzido, de natureza processual, além do Inventário e do Parecer, é a Certidão: documento de inserção do bem no Livro de Registro do Patrimônio Imaterial, nesse caso, o Livro de Registro das Formas de Expressão. Assume características semelhantes à de uma certidão de nascimento, que confere e identifica os traços de identidade do grupo atingido pela política pública, como no caso do Jongo (Livro 01, Registro das Formas de Expressão de número 05 às folhas 05 e seguintes).

Na Certidão disponibilizada pelo IPHAN não há referências de como transcorreu a resistência da manifestação em níveis tanto gerais como específicos durante o século XIX²¹. Contudo, descreve o que seria o festejo, seus tambores, o formato da dança, o sentido dos pontos, o apelo religioso, ou seja, uma descrição do Jongo/Caxambu sob a ótica dos folcloristas, que não problematizaram o universo ao qual o ato esteve inserido.

Como sinaliza a descrição contida na Certidão, o ponto de Jongo era o componente central, sendo suas letras elementos importantes sobre a memória da escravidão no Sudeste. Apesar do processo de perseguição – da face negativa adotada pelos folcloristas ao afirmarem que a prática estava agonizando – a poesia se manteve como representante da diversidade e riqueza cultural da população afro-brasileira hoje com pontos que falam sobre cidadania, política, cotidiano, humor, memória, respeito aos antepassados, entre outros. Reforça também os laços de transmissão oral, tanto individuais quanto coletivos que garantem sua continuidade no pós Registro.

Contudo, um aspecto da Certidão afirmou que:

Trata-se de uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão e que serviu também como **estratégia de sobrevivência** e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre os antigos escravos por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. O Jongo sempre esteve, assim, em uma **dimensão marginal** onde os negros falam de si, de sua comunidade através da crônica e da linguagem cifrada (CERTIDÃO, 2005, grifos nossos).

Ou seja, a conclusão das pesquisas e estudos referentes ao Jongo dava conta de que o processo iniciado no século XIX nas lavouras do café e da cana, além da resistência caracterizada como estratégia de sobrevivência ocorrida de forma marginal. Sem dúvida, o Jongo se fundava em uma estratégia, contudo a dimensão marginal restrita à manifestação carece de confirmação.

A questão marginal segundo Michael Pollak (1992, p. 2) privilegia a análise a partir da memória dos excluídos e das minorias, ou seja, das memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias historicamente dominadas, se opõem a “Memória oficial”, no caso a memória nacional. No folguedo, com a mudança

21 Na Certidão consta que o “Jongo é uma importante e poética forma de resistência da cultura afro-brasileira na região sudeste”, não pontuando se isso se deu desde os seus primórdios.



no processo de dominação durante a segunda metade do século XIX em Vassouras, o Caxambu, se tornou parte integrante do cotidiano dos escravizados tanto dentro como fora dos mundos da fazenda, simbolizado no perímetro urbano pelas festas organizadas pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Isso vai de encontro, pelo menos ao longo do século XIX, a dimensão marginal atribuída à manifestação exposta na Certidão. A marginalização do Jongo se deu com a implantação do Código Criminal de 1890, pós abolição, como já exposto no caso do Museu Magia Negra, assim se faz necessária a não generalização das ações, pois corre-se o risco de expor um processo histórico incoerente. A marginalização imposta aos escravos, não deve ser estendida as manifestações dos escravos/marginais.

A presente pesquisa, não abrangeu todo o Vale do Paraíba, berço da tradição, mas um de seus municípios mais significativo e estudado pela historiografia atual: Vassouras. O mais amplo trabalho sobre a vida nesse local foi realizado por um brasileiro, Stein (1990), que não se refutou a esmiuçar a tradição mais antiga: o Jongo ou Caxambu. Estudo esse só recuperado e analisado com mais cuidado no século XXI (LARA; PACHECO, 2007), cujo livro só foi lançado pós Registro. Segundo Stein era para ele a publicação do trabalho “fonte de grande satisfação que historiadores sociais como os que escrevem os artigos deste livro estejam transformando meu refugio em ouro” (LARA; PACHECO, 2007, p. 41).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

- ARQUIVO DO DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL – DPI
 - Processo de Registro do Jongo do Sudeste nº 01450.005763/2004-43
- ARQUIVO NORONHA SANTOS
 - Processo de Tombamento do Memorial do Manoel Congo – nº 1455-T-99
- CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR.
 - Celebrações e saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. In: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=71. Acesso em 10 de março de 2015.
 - VIANNA, Leticia Costa Rodrigues. Patrimônio imaterial: novas leis para preservar... O quê?. Texto elaborado para o Programa um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro. http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=99. Acesso em 10 de março de 2015.



- DOCUMENTÁRIOS
 - Saravá Jongueiro Velho
 - O Jongo e suas origens. Produção: Biblioteca dos Ritmos.
 - Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia. Direção de Martha Abreu e Hebe Mattos. Niterói, RJ: UFF, 2008.
 - Versos e Cacetes: o jogo do pau na cultura afro-fluminense. Direção de Matthias Holing Assunção e Hebe Mattos. Rio de Janeiro: LABHOI-UFF, 2009.
 - Feiticeiro da Palavra. Direção Rubens Xavier. São Paulo: TV Cultura/ Associação Cultural Cachuera!, 2001.
- DEPOIMENTOS E GRAVAÇÕES - IRAN SOUZA DA CONCEIÇÃO
 - Jandira de Souza dos Santos
 - Luís Carlos (Cacálo)
 - Maria Aparecida de Santana (Dona Aparecida)
 - Apresentação do Grupo de Jongo/Caxambu Renascer de Vassouras. Fazenda São João da Prosperidade, 04 de dezembro de 2014.
- IPHAN – PORTAL DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
 - Decreto Lei n.º 25/1937
 - Decreto n.º 3.551/2000
 - IPHAN. Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Brasília, 2000.
 - IPHAN. Carta de Fortaleza. Fortaleza, 1997.
 - Dossiê IPHAN 5. Jongo no Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha Campos. O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1990. Tese de Doutorado. São Paulo: UNICAMP, 1996.

_____. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.). Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.



_____. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. In: Revista Afro-Ásia, nº 31: 235 – 276. Salvador: UFBA, CEAO, 2004.

_____. Cultura Imaterial e Patrimônio Histórico Nacional. In: Cultura Política e Leituras do Passado: Historiografia e Ensino de História. ABREU Martha; SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, FAPERJ, 2007.

ABREU, Martha Campos; MATTOS, Hebe. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

CHUVA, Márcia. Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. In: Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil. CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, FAPERJ, 2012.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 34. CHUVA, Márcia. Brasília, 2012.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Metamorfoses Conceituais do Museu de Magia Negra: primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In: Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos / Manuel Ferreira Lima Filho, Jane Felipe Beltrão, Cornelia Eckert (org.), p. 287-318. Blumenau: Nova Letra, 2007.

FONSECA, Maria C. L. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, 2ª ed. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 2003.

_____. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 2005.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis/ RJ, 1987.



FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Disponível em <https://vk.com/topic-73890329_30434439>. Acesso em janeiro de 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais. In: Revista Estudos Históricos Vol.1, nº. 2. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC/FGV, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1988, p. 264-275.

GONÇALVES, Reginaldo. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Editora Revista dos Tribunais LTDA. São Paulo, 1990.

NEVES, Ana Carolina. História e intervenção em sítios urbanos tombados: A experiência de Vassouras (RJ), 1958 – 2009. Dissertação de Mestrado em Patrimônio. Rio de Janeiro: COPEDOC/IPHAN, 2012.

OLIVEIRA, Luana da Silva. Barra do Piraí ainda é terra de jongueiros: patrimônio familiar e patrimônio cultural entre permanências e transformações do Jongo no Sudeste. Dissertação de Mestrado em História. Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2011.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Revista Estudos Históricos, vol. 2, nº 3, p. 3-15. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.

_____. Memória e identidade social. Estudos Históricos, vol. 5, nº. 10. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Cadernos de Folclore, nº 34. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.



STEIN, Stanley J. Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900. Tradução de Vera Bloch Wrobel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. Contribuição ao inventário do jongo. In: Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. LONDRES, Cecília [et. al.]. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004.



(RE) EXPERIENCIANDO A CULTURA POPULAR: ANÁLISE DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DO XVII FESTIVAL DO SÃO JOÃO DA PARNAÍBA, PIAUÍ, BRASIL.

Amanda Maria dos Santos Silva¹
Sammea Raíssa de Moura Alves²

RESUMO: Esta pesquisa tem por temática o projeto de descentralização da festividade junina São João da Parnaíba-PI em sua 17ª edição. Dessa forma o objetivo geral formulase da seguinte forma: levantar os motivos que levaram o poder público a descentralizar o São João da Parnaíba. Quanto à metodologia, esta pesquisa se trata de uma pesquisa qualitativa e de campo na qual a coleta de dados foi feita a partir de entrevistas ao Superintendente de Cultura e a Gerente de Eventos da cidade de Parnaíba. Os dados coletados mostraram que as motivações condizentes à descentralização da festividade junina se dão por conta da intenção por parte do poder público de fazer com que o evento se disseminasse por mais lugares dentro da cidade. Fato que antes era tido como impossível, pois a acessibilidade era dificultosa para os bairros mais carentes e distantes da antiga praça onde ocorria o evento. Sendo assim, a descentralização foi um ponto positivo para o sentimento de pertencimento por parte de toda a cidade quanto à cultura local.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Popular, Descentralização, XVII Festival São João da Parnaíba, Piauí.

INTRODUÇÃO

Cultura é um termo que pode assumir múltiplos significados, no caso deste trabalho, entende-se que o sentido relacionado que se busca diz respeito a costumes, crenças, arte, tradição e os mais variados hábitos de uma determinada sociedade; em outras palavras, cultura, aqui, é tratada como a herança passada entre gerações. Em relação à cultura popular, é de certo perceber que está se mostra como sendo uma manifestação específica na qual o povo participa de forma ativa – diferente da erudita

1 Mestre em Educação Brasileira (UFC), Bacharel em Turismo (UFPI) e Licenciada em História (UESPI). Professora Auxiliar do Curso de Bacharelado em Turismo da Universidade Federal do Piauí. E-mail: amsspshb@gmail.com

2 Bacharel em Turismo pela Universidade Federal do Piauí. Auxiliar em Eventos da Prefeitura de Parnaíba. E-mail: sammearaissa@hotmail.com



que busca um maior aprofundamento e investigação crítica – de produções como folclore, literatura, música, dança e festas (CUCHE, 2002).

Espontânea, como a cultura popular é, infere-se que ela pode existir em praticamente qualquer lugar que possua um aglomerado de pessoas que partilhem dos mesmos costumes. No caso, Parnaíba-PI – o local desta pesquisa – não seria diferente. Esta cidade carrega cultura em diversas manifestações, um deles é o XVII São João da Parnaíba – tomado para análise deste estudo – chamado popularmente por Folgedos, se trata de uma conhecida festividade junina do interior do Piauí, na qual atrai turistas de vários locais da região. Esta festividade envolve apresentações de quadrilhas, música, teatro e bumba-meu-boi.

Parnaíba é a segunda maior cidade do Piauí, e possui uma população de aproximadamente 150 mil habitantes (IBGE, 2017), ficando atrás apenas da capital Teresina. Sendo uma das quatro cidades litorâneas do Estado – as demais são Luís Correia, Cajueiro da Praia e Ilha Grande – Parnaíba possui um amplo acervo cultural, natural e variados pontos turísticos como o Porto das Barcas, Delta do Parnaíba, Lagoa do Portinho, Beira Rio, Museu do Trem, Casarão Simplicio Dias, Praça da Graça etc.; além de vários artistas em vertentes como música, teatro e literatura.

Em relação à atração cultural – já mencionada – os Folgedos, toma-se, para o presente estudo, o fato desta festividade junina ter sido, pela primeira vez, descentralizada neste ano de 2017. A festividade que contaria com sua 17^a edição na praça de eventos Mandu Ladino – popularmente chamada de Quadrilhódromo, alcunha dada ao espaço após começar a sediar tal festividade junina – onde é sediada há tempos, teve uma distribuição em suas noites de eventos entre diferentes bairros de Parnaíba. Apesar de um destes locais de evento ter sido a própria praça Mandu Ladino, pode-se notar que houve a descentralização do São João da Parnaíba, uma vez que não mais apenas em um local, mas em diferentes bairros ocorreu a festividade.

Dessa forma, a questão norteadora deste estudo se baseia em saber: como ocorreu o processo de descentralização do São João da Parnaíba? Ao passo que o objetivo geral formula-se da seguinte forma: levantar os motivos que levaram o poder público a descentralizar o São João da Parnaíba.

Quando à metodologia, se trata de uma pesquisa de abordagem qualitativa e natureza exploratória. Gil (2008) explica que em relação à abordagem da pesquisa, há uma divisão de quantitativa e qualitativa, sendo que abordagem qualitativa, que se trata da abordagem do presente estudo, foca na relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, sendo esse vínculo inseparável, não podendo ser traduzido em números, e sua observação e análise deverá ser feita sob uma ótica diferente da abordagem quantitativa.

Dessa forma, esta pesquisa configura-se como uma pesquisa de campo exploratória e qualitativa. Na qual, primeiramente foi elencada uma série de autores como Cuche



(2002), Williams (2007), Laraia (2006), Lima (2013), Vannucchi (1999), dentre outros, que, na revisão de literatura, versaram acerca do tema proposto consumando, assim, a investigação feita a partir de entrevistas com os sujeitos: Superintendente de Cultura e a Gerente de Eventos da cidade de Parnaíba na gestão 2017-2021, em relação às questões acerca da descentralização do São João da Parnaíba.

CULTURA

Quando a palavra ‘cultura’ é abordada, significados e definições surgem, de modo que procurar uma definição única para este termo não se mostra uma tarefa simples. Diversas áreas podem estudá-la, como antropologia, sociologia, história, filosofia, dentre outras. Segundo Cuche (2002, p. 203), “a palavra ‘cultura’ tem sido utilizada em distintos campos semânticos substituindo termos como ‘mentalidade’, ‘ideologia’, ‘tradição’ e ‘espírito’.” Dessa forma, o autor vai de encontro à ideia de que este termo em voga se trata de algo que pode conter uma série de significados.

Desse modo, acrescenta-se que é comum, nos dias atuais, presenciar nas mídias uma série de termos como: cultura agrícola, cultura de cédulas, cultura empresarial, cultura política etc. Ou seja, como há uma ideia de múltiplas definições, pode-se entender, nesse sentido, que há várias culturas. Para adentrar-se um pouco mais na compreensão do porquê de haver tantas concepções, é válido ressaltar a origem da palavra: esta que vem do latim *cultura* carregando distintos significados, como ‘cultivar’, ‘proteger’, ‘habitar’, ‘honrar’ (WILLIAMS, 2007). O autor acrescenta explicando que:

O termo era normalmente utilizado, em se tratando de até o século XVI, para referir-se a um processo ou ação no sentido de ter cuidado com algo, seja com animais ou em relação ao crescimento da colheita, e/ou ainda para apontar o estado de algo que tivera sido cultivado, como uma parte de terra cultivada. Chegando ao final do século XX, o sentido é mudado, pois agora, destaca-se um sentido mais figurado de cultura, e em uma espécie de metáfora acerca do desenvolvimento agrícola, o termo passa a designar também o esforço empregado ao desenvolvimento das faculdades humanas (WILLIAMS, 2007, p. 34).

Em outras palavras, houve uma modificação da forma como a palavra ‘cultura’ foi utilizada. Primeiramente tem-se esta como significado latino de cultivar, habitar, proteger etc., ao passo que até o século XVI esse significado se manteve, pois referia-se a um processo no sentido de cuidar de algo. Porém, no final do século passado, tem-se um sentido mais figurado, segundo o autor, o que faz com que o termo seja tratado como desígnio de esforço empregado às faculdades do ser humano em seu desenvolvimento.



Dessa forma, compreende-se que as obras de arte e práticas costumeiras que representam este desenvolvimento começam a representar a própria cultura.

Ambos os autores, Cuche (2002) e Williams (2007), afirmam que este período – que engloba os séculos XVIII e XIX – é configurado como o recorte temporal de consolidação do sentido figurado da palavra ‘cultura’ nos meios artísticos e intelectuais. Todavia, a partir daí, Cuche (2002, p12.) explica: “em países como Alemanha e França, a cultura passa a ter sentidos diferentes, pois a definição dada à palavra desempenha desacordos nacionais e sociais.”.

CULTURA POPULAR

Segundo Lima (2013), o termo cultura popular é uma das três divisões que comumente se encontra acerca do termo cultura; sendo que se tem, além de ‘cultura popular’, a ‘cultura erudita’ e a ‘cultura de massa’. Em linhas gerais, o autor afirma que tem-se a cultura popular como aquela considerada espontânea, na qual é ilustrada por manifestações artísticas e costumes de um determinado povo de forma natural; por outro lado, a cultura erudita toma um caráter mais intelectual voltado a um sentido mais restrito aos estudiosos em relação a conhecimento de história, arte e àqueles que têm formação específica no estudo dessas áreas e afins.

Por sua vez, a cultura de massa possui um caráter superficial, algo que apesar de abranger tanto a cultura popular, quanto à erudita, o faz no sentido de visar o lucro, principalmente. Ou seja, esta é surgida a partir da sociedade industrial, na qual descaracteriza aquelas as utilizando para determinados fins, um exemplo seria a música sertaneja, na qual possui raiz popular, porém, na atualidade é voltada ao consumismo, alvo de críticas, inclusive, pela perda da essência musical (LIMA, 2013, p.10).

Compreendendo melhor as concepções de cada uma das vertentes culturais, toma-se a cultura popular como foco deste capítulo. Segundo Vannucchi (1999, p.98):

Cultura popular é o conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelo povo, embora possam ser vividos e instrumentalizados pelas elites. Pense-se no candomblé, no carnaval, na feijoada, nos usos folclóricos, no jogo do bicho e na capoeira. (...) Cultura popular simplesmente [é] o que é espontâneo, livre de cânones e de leis, tais como danças, crenças, ditos tradicionais. (...) Tudo que acontece no país por tradição e que merece ser mantido e preservado imutável. (...) Tudo que é saber do povo, de produção anônima ou coletiva.

Desta forma, percebe-se que cultura popular se trata simplesmente de algo que é produzido por um povo de forma espontânea. O problema de tal definição é apontado pelas autoras Assis e Nepomuceno (2008) que afirmam que há uma dificuldade em firmar



esta definição, não exatamente pela palavra ‘cultura’, mas sim pela palavra ‘povo’, pois segundo elas, este termo possui significações variadas, uma vez que pode estar relacionada a concepções sociais, políticas econômicas e ideológicas.

As autoras exemplificam: “quando pensamos no povo brasileiro, não podemos incluir a elite. Nesse caso, povo diz respeito à camada pobre da sociedade, aqueles que estão em oposição à classe dominante” (ASSIS E NEPOMUCENO, 2008, p. 2). Desse modo, o exemplo mostra que há uma exclusão daqueles que estão no poder, como parte do povo brasileiro, mas se eles nasceram e vivem no Brasil, se trata de um paradoxo dizer que não fazem parte do povo; eis o problema dos diferentes sentidos para uma mesma palavra, no caso, ‘povo’.

Percebe-se, então, que há uma demarcação no sentido econômico do termo utilizado; os cidadãos de classe baixa e os governantes, ambos, fazem parte da sociedade brasileira, mas não do povo brasileiro, ao passo que apenas o primeiro o é, nesse sentido. Ademais, apesar de a temática relativística ser importante para uma mais ampla percepção do assunto, é necessário entender que uma significação deve ser estabelecida para as necessidades deste trabalho, no caso, toma-se a cultura popular como tendo um enfoque de múltiplas perspectivas que define a fonte de renda, atração turística, identidade local etc.

TRADIÇÃO JUNINA

As festas juninas são celebrações de origem religiosa que foram trazidas da Europa para o Brasil. No país, tem-se uma série de festejos de origem católica, mas que foram se transformando ao chegar aqui. Rangel (2008, p.15) explica que:

O calendário das festas católicas é marcado por diversas comemorações de dias de santos. Seu ciclo mais importante se inicia com o nascimento de Jesus Cristo e se encerra com sua paixão e morte. Na tradição brasileira, as maiores festas são Natal, Páscoa e São João. As comemorações de cunho religioso foram apropriadas de tal forma pelo povo brasileiro que ele transformou o Carnaval — ritual de folia que marca o início da Quaresma, período que vai da quarta-feira de Cinzas ao domingo de Páscoa — em uma das maiores expressões festivas do Brasil no decorrer do século XX.

Dessa forma, é ressaltada a questão da transformação dos ritos religiosos vindos da Europa ao chegarem no Brasil. A autora exemplifica o Carnaval que possui sua origem como ritual que inicia a Quaresma (período de quarenta dias que antecedem a principal celebração do cristianismo: a Páscoa, a ressurreição de Jesus Cristo, que é comemorada no domingo e praticada desde o século IV) em uma das festas mais famosas e animadas



do país que atualmente possui caráter notadamente distinto em relação à sua origem (RANGEL, 2008).

Uma das grandes contribuições para essa mudança é perceptível em relação ao choque de culturas. Algo importado que levado de uma cultura a outra, pode estar sujeito a se misturar com a tradição local de onde chega. O exemplo de Rangel (2008) sobre o Carnaval exemplifica bem esse pensamento. Ao passo que se pode perceber que algo similar pode acontecer com qualquer outra celebração: que é o caso das festas juninas.

Mais especificamente a celebração junina remonta a uma origem anterior ao Cristianismo, na qual é comemorada com o intuito de celebrar o fim da primavera, início do verão e conseqüentemente superação do inverno, possuindo um caráter ritualístico que promove o crescimento da colheita e invoca fertilidade (RANGEL, 2008). Tal ritual é chegado à Europa Cristã que toma a festividade como celebração a São João que tem seu dia comemorado em 24 de junho. Posteriormente chegando ao Brasil por meio dos colonizadores portugueses.

Ribeiro (2002) acrescenta que as festas juninas são, na sua essência, multiculturais, tendo sido chamada inicialmente de “São Joanina” em razão do dia de São João. Mais tarde tendo o acréscimo da comemoração de dois outros santos: São Pedro e São Antônio que também são reverenciados em junho, respectivamente nos dias 13 e 29. Dessa forma, no Brasil, a festa começou a ser comemorada no mês de junho em razão da colheita do milho no país, por esta razão passou a chamar-se Festa Junina.

Percebe-se, então, que não somente no Brasil há essa mistura em relação a culturas; como bem é notado, os europeus a tomarem a tradição das festas em junho, adaptaram-na de forma católica, ao passo que quando os colonizadores de Portugal a trouxeram para o Brasil como um rito santo cristão, houve uma mistura com a cultura indígena local e africana, além de outras, fundindo-se com as danças e modo de comemoração que tornaram esta festa única no mundo em relação ao modo como aqui é celebrada com comidas típicas, balões, fogueira, quadrilhas etc



Figura 1: Quadrilha junina no São João da Parnaíba.



Fonte: Jornal da Parnaíba (2016).

Em seu depoimento, a turista sulista Malla (2007, p.1) conta sua experiência ao chegar pela primeira vez em Parnaíba:

Eu esperava uma área pequena [...] Quando cheguei no Quadrilhódromo, tive a real noção da dimensão do que é a festa junina por essas bandas: quase um ginásio a céu aberto, com arquibancada, dois palcos e centenas de barraquinhas ao redor. Tudo lotado. O festival de quadrilhas já havia começado, e nós, como bons turistas, sacamos nossas câmeras fotográficas e começamos a registrar tudo. [...] assistimos apresentações de diferentes estilos de quadrilha (eu nem sabia que existia isso).

O depoimento estampa um evento parnaibano de consideráveis proporções na visão da turista. Percebe-se no momento que ela afirma que não esperava algo tão grandioso, a ilustração de uma festa com grandes atrações e de chamar atenção. Posteriormente ela também afirma que uma das quadrilhas em particular chamou sua atenção: a do grupo Rei do Cangaço, com o tema ‘Nordeste de Cabra da Peste’. A turista diz que aproximadamente 100 participantes dançavam em ritmo frenético uma música originalíssima, segundo ela, que engrandecia os estados do nordeste, com um refrão simples, agitado e divertido: ‘esse é o meu nordeste, terra de cabra, cabra da peste’ (MALLA, 2007).

Dessa forma, os Folguedos de Parnaíba se configuram como uma atração piauiense que conta com a performance de uma série de apresentações e artistas em várias vertentes com shows e efeitos especiais, além de comidas típicas servidas nas muitas barraquinhas.



Tudo isso faz com que esta seja uma comemoração muito comentada não somente na cidade, mas em toda a região ao seu redor atraindo turistas de todas as partes e marcando a identidade parnaibana junina.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nesta seção, são analisadas as respostas do Superintendente de Cultura e da Gerente de Eventos da cidade acerca da descentralização do São João da Parnaíba. Primeiramente foi perguntado aos entrevistados, como foi organizada a XVII edição do São João da Parnaíba:

Bem, a gente teve a ideia de levar o São João da Parnaíba em mais locais. Fazer uma festa pra cidade. A gente conseguiu chegar em mais ou menos uns seis a sete bairros nos trinta dias. Finalizamos com o já conhecido “curso de quadrilhas e bois” no Quadrilódromo nos últimos dias do mês e durante os 26 primeiros dias a gente fez em cada dia numa localidade diferente. A gente levou a festa que era em um lugar só em apenas 4, 5, 6 dias pra maioria da cidade (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

A gente começou preparando o edital três meses antes. Fizemos reuniões com os grupos de quadrilhas e de bois pra ver suas necessidades e sugestões. Inicialmente apresentamos para eles a ideia do prefeito que era fazer o São João durante todo o mês, que também coincidiu sendo a ideia do Superintendente de Cultura e houve um pouco de resistência dos grupos, mas no fim acabou que alguns colaboraram com a gente, entraram nessa ideia, e nós conseguimos fazer o São João durante os trinta dias do mês de junho (GERENTE DE EVENTOS).

Como percebe-se nas respostas dos sujeitos, houve primeiramente a ideia da descentralização no intuito de levar a festividade a mais lugares dentro da cidade. Segundo o Superintendente, o evento foi realizado em sete bairros dentro do mês. Por sua vez, a Gerente de Eventos afirma que o que aconteceu não foi algo decidido somente pela prefeitura, mas aconteceu reuniões com os grupos de quadrilha para apresentá-lhes a nova proposta. Apesar de inicial resistência por parte destes, houve a aceitação em colocar a ideia em prática.

Segundo Matias, (2013, p. 98), “o planejamento de evento é a fase decisiva, na qual estão inseridos a coordenação executiva e os controles financeiro, técnico-administrativo e social do evento”. O autor acrescenta, ainda, que são quatro as fases do processo de planejamento e organização de um evento: Concepção – incorporação



da ideia; Pré-evento – planejamento e organização; Realização do evento – execução; Pós-evento – avaliação.

Sob essa perspectiva, torna-se clara a importância do planejamento para uma execução satisfatória de um evento. No caso, o XVII São João da Parnaíba contou com três meses de organização desde que saiu o edital, ideia já pré-concebida pelo prefeito juntamente com a Superintendência de Cultura. Logo após, podendo ter sido, então, executado e posteriormente avaliado.

Em se tratando dos motivos envolvidos à mudança de localidade do evento, foi perguntado o porquê de ter sido pensado tal processo de descentralização do XVII São João da Parnaíba:

A consciência é de levar o São João da Parnaíba a mais pessoas, mais locais da cidade. Tive a ideia – e combinava com a opinião do prefeito também – que é essa coisa de descentralizar não apenas na época do São João; eu gostaria de levar todo tipo de arte e cultura para os diversos bairros da cidade. Eu acho que isso é uma necessidade, na verdade, que a sociedade tem e pra mim é um dever do poder público (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Por vontade inicial do prefeito de levar o evento pra lugares mais distantes, pra pessoas que não tinham acesso a chegar até o Quadrilófono durante só aqueles 5, 4 dias de evento (GERENTE DE EVENTOS).

Em sua resposta, o Superintendente de Cultura ressalta sua visão de disseminar a cultura parnaibana por toda a cidade, tirando tal concentração apenas de um local, podendo abarcar mais comunidades diferentes que poderão contemplar o evento. Além disso, explica que este é o primeiro passo, pois a intenção é maior, ele pretende descentralizar não somente o São João da Parnaíba, mas todo tipo de manifestação artística visando atingir o máximo de parnaibanos possível. Ideia que é reforçada pela Gerente ao afirmar que quando as festividades juninas aconteciam apenas na praça Mandu Ladino (Quadrilófono), as pessoas não tinham fácil acesso; fato que muda após a descentralização.

Spat e Suptitz (2015, p. 14) afirmam que “o acesso à cultura, portanto, deve significar direito à cidadania dos brasileiros como membros integrantes e ativos da sociedade.” Direto, este, que buscou-se com a descentralização do São João; ou seja, a acessibilidade à cultura foi facilitada para uma parcela maior da população parnaibana, segundo os entrevistados.

Logo após procurou-se saber quais atividades foram desenvolvidas nos bairros durante o São João da Parnaíba:



Além de danças, de quadrilhas, de bois locais que já existiam no próprio bairro ou na própria escola; a gente sempre levava também bois e quadrilhas, vamos dizer assim, mais profissionais, além de dança; e a presença da música, do forró pé de serra tradicional, a gente fez questão de levar todos os dias (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Nós trabalhamos em parceria com a SEDUC, e cada escola preparou uma apresentação relacionada ao tema do São João, que era o Cordel. Além das apresentações das escolas, teve a apresentação dos CRAS também. Teve as quadrilhas e bois que a gente levou, e um trio Pé de Serra todos os dias também (GERENTE DE EVENTOS).

As respostas foram bem diretas. Juntamente à SEDUC, houve quadrilhas, apresentações de bumba-meu-boi preparadas pela comunidade nas próprias escolas. Contando com o complemento de quadrilhas e outras apresentações mais profissionais pela prefeitura, além de um conjunto de músicos tocando forró pé de serra durante todos os dias de evento.

Sobre os benefícios de tais eventos para a cultura, Spat e Suptitz (2015) explicam que há uma contribuição em prol do desenvolvimento tanto em relação ao social quanto ao cultural. As autoras afirmam, ainda, que eventos deste cunho compreendem uma dimensão às populações mais carentes, fazendo com que usufruam plenamente dos benefícios provenientes da cultura.

A pergunta seguinte procurou entender como foi a receptividade dos grupos culturais com essa nova proposta da descentralização:

No começo houve uma resistência, na verdade, por parte da maioria dos grupos; mas alguns grupos abraçaram a ideia e eu acho que no final todo mundo saiu ganhando e todo mundo viu o quanto foi importante esse formato de São João (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Como falei em outra pergunta, teve grupos que não toparam essa ideia das apresentações nos bairros. Mas a gente teve cerca de sete grupos culturais que estiveram juntos com a gente, entre grupos de quadrilhas, de bois e de teatro todos os dias (GERENTE DE EVENTOS).

Como percebe-se, a ideia não foi aceita rapidamente. Houve uma certa rejeição por parte da maioria dos grupos, conta o Superintendente de Cultura; ainda sim, ele afirma que ao término, todos saíram ganhando, pois se tratou de um formato importante quanto ao evento. Ao passo que a Gerente de Eventos corrobora a afirmação do colega



e ressalta que foram sete, a quantidade de grupos culturais a estarem juntos em apoio ao evento.

Entendendo como os grupos culturais encararam a descentralização, fez-se necessário procurar saber, desta vez, como foi a receptividade nos bairros contemplados com as atividades:

Foi maravilhosa. Não teve uma ocorrência de violência que pudesse preocupar. Na verdade, nenhuma nos bairros e isso foi uma grata surpresa que a gente teve. E a gente viu e sentiu o quanto cada comunidade estava agradecida daquela festa estar acontecendo ali naquelas noites (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Foi ótima. Era interessante ver que as pessoas levavam suas cadeiras pra praça para ficar ali confortavelmente assistindo, coisa que é impossível de fazer no Quadrilhódromo. A gente via pessoas de idade, crianças. Foi uma receptividade muito boa, foi muito bom ver a participação deles (GERENTE DE EVENTOS).

Segundo os respondentes, a receptividade por parte dos bairros foi positiva (Figura 2). O Superintendente ressalta que não aconteceu nenhum ato de violência durante as festividades, colocando o evento com uma boa confiabilidade na parte de segurança, algo primordial em eventos públicos. Por sua vez, a Gerente de Eventos atentou para o fato de pessoas de idade e crianças terem assistido as festividades confortavelmente sentados em suas cadeiras, fato que, ela conta, não seria algo a dar certo no Quadrilhódromo.

Figura 2: Bumba-Meu-Boi no XVII São João da Parnaíba.



Fonte: Parnaíba em Nota (2017).



Quanto à parte cultural parnaibana, foi questionado se a descentralização do XVII São João da Parnaíba auxiliaria na construção do sentimento de pertencimento dos moradores com a cultura local:

Sim, acredito que sim. Houve uma tentativa. A gente conseguiu fazer em cima de um resgate daquela coisa que todo parnaibano via no passado, ou seja, bois nos bairros e tudo. Então, a gente não conseguiu realizar isso cem por cento, mas a gente conseguiu, sim, levar o boi e a quadrilha para os bairros da cidade, uma coisa que já não existia mais. Na verdade, o concurso como ele passou a existir de muitos anos pra cá, ele acabou “matando” mesmo assim, esse movimento cultural real da cidade; o que a gente conseguiu, em parte, resgatar (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Sim, porque eles tiveram acesso mais fácil a ela. Algumas pessoas, normalmente, só ouviam falar. Por exemplo, lá do assentamento Cajueiro, lá do Planalto; essas pessoas mais idosas e crianças não tinham acesso ao evento no Quadrilhódromo por dificuldade de transportes, dentre outras razões (GERENTE DE EVENTOS).

Em sua fala, o Superintendente de Cultura explica que a descentralização se tratou justamente da tentativa em resgatar a cultura que era costume local, na qual outrora possuía comemoração com bois e quadrilhas apresentando-se pela cidade. Ele conta que o concurso realizado na praça Mandu Ladino acabou por enfraquecer esse costume pouco a pouco até desaparecer, mas ressalta que um pouco dessa antiga essência foi retomada nesta edição. A Gerente de Eventos envereda pela questão do acesso à cultura, pois segundo ela, na praça Mandu Ladino a acessibilidade era difícil principalmente para idosos e crianças, ao passo que tal cultura passa a ser mais justamente distribuída e disseminada dessa forma, fazendo apresentações em variados locais de Parnaíba. Sobre a questão do sentimento de pertencimento, Lestingue (2004, p. 40) explica que:

A priori esse conceito – pertencimento – pode nos remeter a, pelo menos, duas possibilidades: uma vinculada ao sentimento por um espaço territorial, ligada, portanto, a uma realidade política, étnica, social e econômica, também conhecida como enraizamento; e outra, compreendida a partir do sentimento de inserção do sujeito sentir-se integrado a um todo maior, numa dimensão não apenas concreta, mas também abstrata e subjetiva.

Sob essa perspectiva, o sentimento de pertencimento do parnaibano, então, estaria vinculado a algo que diz respeito ao seu território, sua cultura, neste caso, os folguedos que estariam enraizados na identidade da cidade, por se tratar de algo que há muito é costume; além disso, tem-se também o fato de o indivíduo se sentir inserido na sociedade



que possui tais raízes, entendendo que este sentimento deve ocorrer em conjunto e não individualmente. Sentimento, este, que na percepção dos respondentes da pesquisa, foi fortalecido.

Após concluído o evento, a pergunta seguinte trata de saber quanto à avaliação da Superintendência acerca da realização do São João da Parnaíba desse ano:

Eu acho que foi muito importante pra cidade. Foi maravilhoso junto com a equipe da Secretaria de Cultura, logicamente com o apoio de todas as outras, todos os funcionários – praticamente todos eles da secretaria – logicamente com o envolvimento mais de uns ou de outros, e isso é normal em toda instituição. Mas a gente aprendeu muito em aceitar e conseguir realizar o desafio de uma festa por dia e em locais diferentes todos os dias. Foi muito importante o aprendizado, como foi importante turisticamente para a cidade, culturalmente também. A gente ganhou muito *know-how* de competência para realizar grandes eventos (SUPERINTENDENTE DE CULTURA).

Foi bastante positivo. Nos primeiros dias nós tivemos problemas de logística e montagem, mas logo a gente entendeu como fazer para ficar mais fácil, para dar mais certo e foi ótimo. A equipe inteira gostou do resultado (GERENTE DE EVENTOS).

O Superintendente ressaltou a importância de realizar eventos de tal porte em relação muito à questão do *know-how*, que seria o conhecimento processual, ou seja, o conhecimento prático, a experiência que fez com que toda a equipe aprendesse muito acerca de como se dá a organização de um grande evento. A Gerente de Eventos concorda e acrescenta que houve problemas de logística nos primeiros dias, mas rapidamente a equipe adaptou-se bem às adversidades e executou um trabalho que todos consideraram ótimo no final.

Em se tratando de *know-how*, em específico, Kors (2007) explica que o termo, que tem por tradução algo próximo a ‘saber fazer’, consiste na manutenção de conhecimento técnico do qual pode derivar-se um novo produto, a melhoria de um já conhecido ou do processo de sua elaboração.

É perceptível, segundo os entrevistados, que eles consideram o XVII São João da Parnaíba um sucesso. Logo, pretendem repetir o mesmo formato no evento do ano seguinte, com a ressalva de que alguns bairros se ressentiram, segundo o Superintendente, por não terem sido contemplados. Dessa forma, a meta para o XVIII São João da Parnaíba seria abarcar mais bairros, ou pelo menos os que não foram contemplados neste ano de 2017, objetivando uma maior área de contemplação. A Gerente de Eventos afirma que, inclusive, já houve reunião com os grupos culturais para entender em que pontos o São João seguinte poderia ser melhorado. Colocam também a importância da continuidade



quanto às parcerias junto à SEDUC, SEDESC dentre outras, e procurando conseguir mais colaboradores.

Neste tópico, entrevistas acerca da descentralização do São João da Parnaíba mostraram uma série de pontos a serem levados em consideração. Compreende-se a ideia de descentralização, segundo os entrevistados, como algo que se deu acerca de um objetivo cultural, ou seja, pela tentativa de resgate aos antigos costumes parnaibanos de apresentações por toda a cidade no mês de junho. E também pela questão não somente de ter um maior tempo de festejos, mas também buscar uma maior abrangência dos pontos a serem colocados como locais de evento, atingindo uma comunidade bem maior de pessoas em toda a cidade.

Dessa forma, uma maior parcela da cidade pôde presenciar apresentações de quadrilha, teatro, dança, música e bumba-meu-boi; algo colocado como inacessível para toda a população quando feita apenas no Quadrilhódromo, segundo a Gerente de Eventos da cidade. A receptividade da população nos bairros foi positiva, as pessoas se divertiram e puderam deleitar-se com as apresentações confortavelmente em suas cadeiras. Ainda é ressaltada também, pelo Superintendente de Cultura, a questão do pacifismo, pois segundo ele, não houve nenhuma ocorrência de violência. Ademais, os entrevistados colocam o XVII São João da Parnaíba como um evento que deu certo e pretendem repetir no ano seguinte, segundo eles, corrigindo algumas falhas deste ano, porém agora, com mais tempo para planejamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como temática a descentralização do XVII São João da Parnaíba em relação a quais motivos estão envoltos a fazer tal mudança em uma tradicional festividade junina. Dessa forma, foi trazida uma série de autores que dialogaram acerca dos assuntos que dizem respeito ao assunto abordado, dentre eles discussões acerca do termo Cultura em geral, afunilando para a Cultura Popular, posteriormente falando de Tradição Junina e finalizando com o que diz respeito ao Turismo.

Os resultados mostraram que os motivos que permearam a decisão da Superintendência de Cultura juntamente à prefeitura de Parnaíba de descentralizar o São João da Parnaíba se deram pelo fato de haver um público carente que não tinha acesso ao evento realizado na praça Mandu Ladino. Tanto o Superintendente de Cultura quanto a Gerente de Eventos da cidade confirmaram que a descentralização foi um sucesso, pois mais pessoas tiveram acesso às festividades. O feedback foi muito positivo. Além do sentimento de pertencimento à cultura parnaibana trazido pelo evento às famílias mais carentes e distantes do antigo centro de eventos. Fazendo, então, com que o objetivo geral desta pesquisa fosse concluído.



Em suma, tal pesquisa instiga outros acadêmicos a tentarem compreender outros tipos de mudanças ocorridas em eventos de qualquer cidade, pois, como foi visto na pesquisa, muitos grupos pertencentes às festas juninas apresentaram rejeição inicial; fato que foi futuramente contornado, pois a avaliação feita foi de uma festividade mais democrática e que será futuramente repetida. Em outras palavras, é natural que em eventos que envolvam uma ampla parte da sociedade, haja rejeição à mudança, porém deve-se olhar além, e antes de tomar conclusões precipitadas, procurar entender as motivações de tal mudança para compreender o que está envolto e quais objetivos, de quem o fez, ao fazê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Johnny. **Organização e gestão de eventos**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

ASSIS, Cássia Lobão; NIPONUCEMO, Cristiana Maria. **Cultura: a diversidade humana**. Estudos contemporâneos de cultura / Cássia Lobão Assis, Cristiane Maria Nepomuceno. – Campina Grande: UEPB/UFRN, 2008. 15 fasc. – (Curso de Licenciatura em Geografia – EaD) 236 p.

CUCHE, Denys. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

FABRO, Nathalia; RIBEIRO, Cassiano. **Festa Junina: 8 cidades no interior para curtir a época de São João**. 2017. Disponível em: <<http://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2017/05/festa-junina-8-cidades-no-interior-para-curtir-epoca-de-sao-joao.html>>. Acesso em: 01.11.17.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2017. **Dados sobre Parnaíba**. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/parnaiba/panorama>>. Acesso em: 18.09.17.



KORS, Jorge Alberto. **Los secretos industriales y el know how**. 1. Ed. Buenos Ayres: La Ley, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LESSA, Fábio Lins. **Festa de São João Brasil e no mundo**. 2013. Disponível em: <<https://culturaevagem.wordpress.com/2013/06/24/festa-de-sao-joao-no-brasil-e-no-mundo/>>. Acesso: 05.11.17.

LESTINGE, Sandra Regina. **Olhares de educadores ambientais para estudo do meio e pertencimento**. 2004. Dissertação (Doutorado em Recursos Florestais). Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba.

LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. **A festa de São João e a invenção da cultura popular**. RIF, Ponta Grossa/ PR Volume 11, Número 23, p. 13-29, mai/ago, .2013

MALLA, Lucia. **No Quadrilhódromo de Parnaíba**. 2007. Disponível em: <<http://www.luciamalla.com/blog/2007/07/no-quadrilhodromo-de-parnaiba.html>>. Acesso em: 20.09.17.

MATIAS, Marlene. **Organização de Eventos - Procedimentos e Técnicas**. 6ª Ed. São Paulo: Manole, 2013.

MINISTÉRIO DO TURISMO. **Intenção de viagem cresce em todas as faixas de renda**. Por Walquíria Henriques. 2017. Disponível em: <<http://www.turismo.gov.br/component/content/article.html?id=7509>>. Acesso em: 14.11.17.

NUCCI, Daniela. **Festa Junina: São João, acende a fogueira do meu coração**. 2017. Disponível em: <http://correio.rac.com.br/mobile/materia_historico.php?id=480166>. Acesso em: 02.10.17.

PARNAÍBA EM NOTA. **Concha Acústica volta a receber apresentações do “XVII São João da Parnaíba”**.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. **Festas Juninas, festas de São João: origens, tradições e história**. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.



RIBEIRO, Heloisa. **Rotas da fé:** Festas Juninas. Caderno Virtual de Turismo, vol. 2, núm. 3, 2002, pp. 24-35. Universidade Federal do Rio de Janeiro _ Rio de Janeiro, Brasil.

SPAT, Gabrielli Machado; SUPTITZ, Carolina Elisa. **O direito à cultura na sociedade em rede:** políticas públicas do governo federal e sua efetivação no município de Santa Maria/RS. 3º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade, 2015, 15f.

VANNUCCHI, A. **Cultura brasileira:** o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 1999.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.





Mesa *XXIV*

**Financiamento e
leis de incentivo**

O REFLEXO DA INTERFACE TECNOLÓGICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NAS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS

Lucas Peixoto de Lima¹
Carlos Alberto Máximo Pimenta²

RESUMO: Este artigo estuda como as tecnologias digitais são utilizadas pelos principais órgãos nacionais de fomento à arte e a cultura e como as medidas impostas por editais municipais, estaduais e federais inferem no planejamento e estruturação de projetos de organizações e agentes culturais que fazem uso destas políticas públicas. Parte-se, então, da pergunta: de que forma a tecnologia utilizada nas políticas públicas reflete na obtenção de fomento dos agentes e organizações culturais? Objetiva-se verificar como as políticas públicas afetam a dinâmica, em nível econômico, estrutural e social destes agentes. A metodologia praticada foi a de buscar e analisar dados em fontes secundárias, como leis, registros históricos, documentos e afins, e obtenção de dados primários através de aproximação via conversação com agentes culturais chaves atuantes na microrregião de Itajubá/MG.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, fomento, agentes culturais, subdesenvolvimento.

INTRODUÇÃO

A tecnologia conectou-se intrinsecamente ao cotidiano não só do indivíduo social mas também a todos os meios e entornos de suas relações. Não restringindo-se à mera ferramenta, na qual delimita-se em executar funções e servir de instrumento, amplia-se sua definição enquanto vista como um ator, que influencia, é influenciada, transforma e é transformada, amplia (e também limita) as fronteiras das redes nas quais se faz presente. A cultura, pelo olhar antropocêntrico, por sua vez identifica-se como saberes e fazeres, signos e símbolos, tradições e costumes, perpassando práticas e códigos de sociedades e seus coletivos, no que toca à sua organização, dogmas e, também, o uso da tecnologia

1 Mestrando e bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade (PPG DTecS) da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI) - lucaspeixoto.cco@gmail.com

2 Professor no Instituto de Engenharia de Produção e Gestão – UNIFEI - carlospimenta@unifei.edu.br



de seu tempo. Tais conexões e intersecções entre a tecnologia e a cultura despertam a curiosidade e o interesse de diversos pesquisadores e estudiosos, como Pierre Lévy³, Jorge González⁴ e Manuel Castells⁵, que buscam entender como se dão estas relações, apreendendo as minúcias, entranhas, fronteiras e suas complexas implicações, dados os conceitos disformes e voláteis destes dois termos.

É com este foco que o artigo estuda como as tecnologias influenciam no âmbito da cultura, mais precisamente nas políticas públicas culturais e seu caráter de “políticas de balcão” via editais de fomento. Como será apresentado no capítulo a seguir, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), mais conhecido como Lei Rouanet, é o principal meio de financiamento e fomento das artes e das culturas no Brasil, mesmo apresentando características duvidosas quanto ao seu funcionamento e eficácia. Com isso, foi feita uma investigação local, na cidade de Itajubá/MG, acerca da implementação de editais similares e da utilização das leis federais voltadas para a cultura. Tal pesquisa foi feita através de consultas a documentos, leis e registros públicos, bem como através de entrevistas semi-estruturadas com agentes culturais da cidade.

Pretende-se responder a seguinte questão: como a interface tecnológica das políticas públicas reflete na obtenção de fomento dos agentes e organizações culturais? Esta pergunta principia ainda outras problemáticas que demandam atenção desta pesquisa: como e quais políticas públicas estes grupos fazem uso? A cultura organizacional destes grupos é afetada por estas políticas? De que maneira a tecnologia e a atuação destes grupos implica na geração de renda dos atores envolvidos? Ao fim da pesquisa espera-se obter um quadro que ilustre ao menos um caminho que guie para as respostas destas perguntas. São estas e outras questões que dão início ao tema e à pesquisa deste artigo, partindo do contexto social e econômico regional, ampliando-se para as questões políticas de nível nacional e então retornando à sua origem, na realidade local.

O artigo divide-se em quatro partes. A primeira faz a introdução do artigo. A segunda apresenta um breve histórico sobre o desenvolvimento das políticas públicas nacionais da cultura e seu imbricamento com a tecnologia. A terceira faz a contextualização do locus de pesquisa e como esta foi executada e, por fim, são feitas considerações finais.

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL E SUA RELAÇÃO COM A TECNOLOGIA

O Brasil é um país rico e plural culturalmente, com imensa diversidade cultural. De norte a sul observam-se as mais variadas manifestações artísticas que refletem os costumes da cor local, influenciados por suas origens europeias e africanas e ressignificados ao longo dos anos, povos e territórios. No início do século XX deu-se o primeiro passo

3 Ver Cibercultura (1999).

4 Ver Entre Cultura(s) y Cibercultur@(s) (2013).

5 Ver A sociedade em rede (1996).



rumo à uma identidade cultural genuinamente brasileira, com a realização da Semana da Arte da Moderna em 1922 (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2011).

Influentes artistas da época buscaram não só definir, mas investigar em toda a sua complexidade a representação artística e cultural do Brasil, das mais antigas e tradicionais matrizes do interior dos estados aos grandes centros urbanos e regiões metropolitanas. Como afirmam Almeida e Gutierrez (2011, p.148), “desde a quebra de paradigmas na cultura da semana da arte moderna de 1922 houve no Brasil, apesar das diferenças dos governos [...], a preocupação com a arte nacional”.

A cultura nacional, suas políticas, abrangência, acesso e tudo que a tangencia foram então alvos de intensas discussões e pesquisas. No entanto, ainda existe uma certa fragilidade teórica no campo, pois os trabalhos que buscam uma discussão mais conceitual não são numerosos (REIS, 2011, p.1).

É neste contexto que as Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) reforça os estudos e as reflexões acerca dos assuntos relacionados a cultura, através dos documentos da *Studies and documents on cultural policies*, publicados ao longo da década de 70. Como citadas por Reis (2011, p.2), nestes documentos define-se:

Política cultural é entendida como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. [...] “Política cultural” deve ser entendida como a soma dos usos conscientes e deliberada, de ação ou falta de ação na sociedade, visando atender a determinadas necessidades culturais por meio da utilização ótima de todos os recursos materiais e humanos disponíveis em uma sociedade em um momento determinado. (UNESCO, 1969, p. 10)

A crescente preocupação global com políticas culturais culminou com a inclusão do artigo 215 na Constituição Federal do Brasil de 1988: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Considerando o recorte da UNESCO e o trecho da Constituição, destacam-se dois vernáculos que exigem uma melhor compreensão: necessidades e direitos culturais. Reis afirma que necessidades culturais são “consideradas como aquilo que é culturalmente importante ou fundamental a um indivíduo ou grupo, analisadas sob o ponto de vista estatal” enquanto que Bonavides ilustra que direitos “cabem ao indivíduo e existem por si mesmo, independentemente de estarem sendo respeitados” (2011, p.15). Desvela-se assim que além de ser um direito conquistado ao longo das últimas décadas, o acesso à arte e cultura é de vital importância para o bem estar de uma sociedade. No Brasil, a



atuação do estado na cultura se dá pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC), proposto e organizado pelo governo Lula, em 2003.

O SNC é “uma articulação entre Estado e sociedade que pretende dar organicidade, racionalidade e estabilidade às políticas públicas da cultura” (BRASIL, 2011). Este sistema intenciona explorar profundamente a atuação cultural no país em todos as suas acepções, mapear a produção cultural, estabelecer metas e acompanhar a disseminação e aplicação de seus programas. Como parte integrante do SNC, em 2010, a Lei 12.343 instituiu o Plano Nacional de Cultura e criou também o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), um sistema integrado com a finalidade de acompanhar, avaliar e aprimorar a gestão da cultura e suas políticas públicas, por meio do compartilhamento de estratégias para gestão federal, estadual e municipal da cultura, possibilitando assim a padronização de indicadores culturais (BARROS et al., 2011).

Este é um grande avanço para área, pois, claramente, é possível perceber que sem um mapeamento e identificação das produções nacionais a cobrança de políticas públicas é dificultada, como citado pela pesquisadora de indicadores culturais Rosimeri Carvalho da Silva, na revista Observatório Itaú Cultural nº 4, de 2008:

Não há dúvidas de que as informações quantitativas sobre a cultura são importantes para diversas decisões, ações e avaliações que os diferentes grupos da sociedade tenham interesse em realizar. Como pesquisadora da área, já há algum tempo sentia falta de dados que permitissem análises mais sistemáticas do campo da cultura, o que é bastante difícil sem sistemas suficientemente desenvolvidos. Assim como a pesquisa, a construção de políticas culturais ganha com o desenvolvimento de estatísticas confiáveis e que proporcionem bases de avaliação das ações do Estado e dos governos. (Observatório Itaú Cultural, 2008, p. 45).

Ela ainda aponta em sua pesquisa que a centralização destas informações é importante tanto para os atores atuantes quanto para o público, uma vez que pode ser acessada e recuperada de forma mais rápida. Para que este sistema opere de forma adequada e precisa, deve partir de cada município o levantamento, a coleta e o armazenamento de dados referentes aos bens culturais, patrimônios culturais e instrumentos e equipamentos disponíveis. Esta ação não só contribui para o SNIIC como também é de extrema importância para se realizar um planejamento de atividades culturais voltadas para a sociedade civil (CNM, 2012). Esta coleta será feita pelas prefeituras e também por meio dos Pontos de Cultura, que já passam dos 14 mil pontos, atingindo a expectativa de se somar, até 2020, uma rede de 15 mil Pontos em funcionamento (BRASIL, 2012). Conforme descrito no Sistema Nacional de Cultura (BRASIL, 2011), a estruturação deste sistema ambiciona criar uma rede composta por sistemas de informação gerenciais de gestão, monitoramento e avaliação de programas, projetos e ações culturais.



Tais ações vem surtindo pouco efeito no cenário político-cultural do país. Segundo Rubim (2017, p.51) a ausência de políticas culturais efetivas e pontuais, o autoritarismo imposto pelo mercado via leis de incentivo e a instabilidade devido a descontinuidades administrativas são os principais fatores que impedem uma boa gestão nacional da cultura, impactando diretamente na criação, produção e consumo das artes em todas as esferas da sociedade. Com a quase extinção do MinC após o governo Lula/Dilma, o futuro do SNC é incerto. Grupos artísticos e fomentadores da arte e cultura alicerçam-se nas leis de incentivo federais, estaduais e municipais para manterem-se presentes e realizarem suas atividades.

Com isso a sociedade, em específico os agentes fazedores de arte e cultura, vem desenvolvendo novas maneiras de se organizarem fora da lógica privativística e da mão pesada do Estado, reunindo-se em coletivos, criando formas alternativas de financiamentos e de estruturas e práticas organizativas. Métodos de gestão coletiva e participação social vem sendo estudados uma vez que velhos hábitos não mais correspondem aos anseios e necessidades de uma área tão volátil, flexível e dinâmica como a cultura, moldando movimentos sociais que visam “o direito de conquistar (e gerir) direitos” (SCHERER-WARREN, 1993).

As manifestações artísticas e culturais, organizadas e produzidas pela sociedade, além da função de entreter o público ou criar oportunidades empresariais, possuem relevância e responsabilidade social. Por meio de peças de teatro, apresentações musicais, performances audiovisuais e diversas outras estéticas, um evento, oficina ou qualquer outra atividade cultural permite se tratar de forma lúdica assuntos variados, como homossexualidade e feminismo, por exemplo, que podem causar desconforto ao serem discutidos abertamente. Segundo Gohr et al. (2011), um evento cultural busca transmitir ideias, sensações e experiências únicas, criando em um espaço de tempo um contexto social paralelo ao cotidiano, potencializando as relações humanas de determinada população.

Ao tornar possível estes momentos essenciais ao bem estar social e humano, obtêm-se um espectro além do visível e presenciável, que ultrapassa as fronteiras de seu instante e lugar. Assim como Santos (2008) afirma que todo conhecimento é local e total, é possível extrapolar este conceito afirmando que toda experiência é local e total, assentindo pelo fato de que a cultura inserida em determinada sociedade afeta o indivíduo de sobremaneira como afetaria a um outro indivíduo dentro de seu contexto sócio-histórico. É de fundamental importância estabelecer e sustentar meios de fomentar e tornar possível que tais manifestações ocorram e sejam constantes.

A principal lei de incentivo no Brasil é o Programa Nacional de Apoio à Cultura, chamada de Lei Rouanet e instituída em 1991, que canaliza, através de incentivo fiscal, a captação de recursos destinados ao fomento, acesso e disseminação da cultura



(BRASIL, 1991). Segundo informações divulgadas pelo MinC (Cultura e Mercado, 2015), somente no ano de 2014, 3.273 projetos foram autorizados a captar recursos pela Lei, levantando um montante de R\$ 1.3 bilhões referentes a doações e patrocínios feitos por incentivadores que se beneficiaram de renúncia fiscal. Considerando-se que o orçamento destinado ao MinC, naquele ano, foi de R\$ 3.32 bilhões (Folha de São Paulo, 2015), a quantia movimentada pela Lei é expressiva e tão representativa quanto a do Governo Federal.

Mesmo que transpareça um sucesso econômico, a funcionalidade e aplicabilidade da Lei Rouanet já foram questionadas por diversos pesquisadores, pois trata-se de uma lei antiga que serve a políticas antigas e já provou-se inadequada ao atual cenário, uma vez que concentra-se largamente na região sudeste, fazendo uso de recursos públicos para sustentar o marketing de grandes corporações privadas (OLIVEIRA JUNIOR, 2011; BARROS, 2011; RUBIM et al., 2009; MACHADO, 2011).

De modo a inscrever-se e estar apto a financiamento via leis de incentivo, o proponente deve realizar sua inscrição exclusivamente através de uma ferramenta online, a exemplo da Lei Rouanet e dos Pontos de Cultura, que recebem projetos pelos Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic) e do Sistema de Gestão de Convênios e Contratos de Repasse do Governo Federal (Siconv), respectivamente. Estas imposições são problemáticas e exigem discussões, pois segundo estudos realizados por Neri (2012), quase um terço da população brasileira não possui acesso à internet (29,79%), a situação agrava-se mais ainda quando se trata do interior dos estados e nas regiões Norte e Nordeste, onde somente 10,98% da população possui acesso à internet. São números preocupantes e que nos fazem questionar sobre a real potencialidade do uso da tecnologia neste meio, ilustrado por Schwartz (2011): “O império do digital é avassalador e cria uma situação em que é absolutamente incerto e indeterminado se o resultado vai ser mais ou menos liberdade e diversidade”.

Além disso, os maiores usuários da internet conformam uma classe econômica favorecida, jovens e de alta escolaridade, características que indicam aproximação e maior familiaridade com o uso da rede mundial de computadores⁶. É diferente como esta relação de acesso à internet se dá em regiões mais ruralizadas, de baixo poder aquisitivo e baixa escolaridade, repercutindo de maneiras singulares quanto a democratização e acessibilidade dessas interfaces tecnológicas.

Necessário também levar-se em consideração que o modelo linear de inovação hegemonicamente aceito na sociedade é restritiva no âmbito da ciência e da tecnologia,

6 Relatado por Isaura Botelho e Juliana Piesco em Novas tecnologias e as mudanças que elas provocam no mundo social: o impacto das TIC nas práticas culturais dos indivíduos, publicado em Cultura e Tecnologias no Brasil: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação, em 2017, pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil.



uma vez que baseia-se numa visão determinista e instrumental desta. Com isso, não é possível afirmar que “uma maior sensibilidade seja incorporada no processo de concepção de tecnologias ante as possíveis consequências sociais e ambientais negativas, principalmente por estar voltado fortemente para a competitividade” (DAGNINO apud CARLETTO, 2011, p.29).

Machado (2011) e Rubim (2009) confirmam o agravante das grandes corporações privadas serem os principais fomentadores de arte e cultura por intermédio da Lei Rouanet, pois ao concentrarem seus financiamentos nas capitais da região sudeste (RUBIM, 2009) relega-se levemente o resto do território nacional à sua própria sorte, o que chega a ser um grande problema não só para o fomento mas também para a identificação e mapeamento da atuação cultural nestes locais, “uma vez que regiões do Brasil onde sabidamente há manifestações culturais riquíssimas não têm a expressão estatística correspondente, já que tais manifestações não ostentam resultados econômicos mensuráveis” (MACHADO, 2011). São consideradas também as premissas de Castells quando este afirma que:

“o que deve ser guardado para o entendimento da relação entre a tecnologia e a sociedade é que o papel do Estado, seja interrompendo, seja promovendo, seja liderando a inovação tecnológica, é um fator decisivo no processo geral, à medida que expressa e organiza as forças sociais dominantes em um espaço e uma época determinados” (CASTELLS, 2016, p.70).

Estas duas informações criam um interessante espectro que deve ser investigado. O uso questionável das leis de incentivo que aparentam beneficiar mais o setor privado do que as manifestações artísticas, somado ao pouco acesso que estas possuem em determinadas regiões criam uma visão distorcida e distante do real cenário cultural brasileiro. É assim que o seguinte artigo se propõe a pesquisar alguns aspectos relevantes sobre o tema, abordando questões com possibilidades de se desdobrarem em muitas outras, partindo da proposta fundamental: De que forma a tecnologia age sobre a gestão e a produção da cultura em diversas organizações e como estas utilizam-se de políticas públicas para atuarem e manterem-se ativas em suas comunidades, garantindo acesso à cultura e fazendo valer os direitos dos cidadãos brasileiros. Sem perder de vista o contexto local, participação do Estado e a presença da tecnologia, o artigo se guiará por estes princípios a fim de compreender uma parcela das práticas e dos costumes culturais da região de Itajubá/MG.



O USO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO INTERIOR DE MINAS GERAIS

A pesquisa é realizada na cidade de Itajubá e seus entornos, configurando 13 municípios. Ao longo de sua história a pluralidade cultural e artística da cidade sempre foi rica, com nomes na música que influenciaram gerações e deixaram o seu legado, a exemplo de Frutuoso Viana, Dércio Marques e os atuais Ivan Vilela, Grupo Telhado e cantos corais.

Em tempos recentes, surgiram diversos institutos, escolas, coletivos, agentes, gestores e produtores culturais que atuam como vetores de saberes e fazeres locais, trabalhando na fruição, fomento e democratização da cultura. Muitos destes grupos são enviesados pela lógica capitalista e oferecem seus serviços visando a sua manutenibilidade e o lucro, outros são viabilizados graças a patrocínios privados, investimento público ou de editais de fomento. De qualquer maneira, a ação destes grupos muitas vezes são as únicas formas de acesso à arte e a manifestações culturais que as populações periféricas e rurais possuem.

A organização de eventos, oficinas, escolas e afins não dependem somente da equipe organizadora e sua produção. É necessário uma rede de profissionais que oferecem seus serviços específicos para que determinado projeto aconteça, como artistas, oficinairos, fornecedores, professores etc, cuja função possa abordar transmissão de práticas e conhecimentos para o público. Essa atividade não só possibilita obtenção de renda para o agente vetor mas também para o público, que ao fazer uma oficina possa vir também a aprender uma nova prática e uma oportunidade de geração de renda.

Portanto, são estudados grupos, coletivos e institutos que atuam na região de Itajubá como agentes fomentadores da cultura e a rede nas quais estão inseridos, possibilitando movimentos e oportunidade de geração de renda e fruição de saberes e fazeres. Esta escolha foi feita pensando na conjuntura do projeto Observatório de Desenvolvimento e Cultura no Sul de Minas Gerais, inscrito no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Desenvolvimento, dentro do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade da Universidade Federal de Itajubá, cujas intencionalidades convergem com o tema deste artigo.

Entende-se que o termo agente cultural se refere a indivíduos, grupos, organizações ou instituições que estejam ligadas a saberes e fazeres culturais, atuantes no cenário político, econômico, social ou artístico que permeiam a cultura. Estes agentes podem tanto pertencer ao poder público, como secretarias e secretários de cultura, podem pertencer ao poder privado, como empresas, consultores e prestadores de serviços, ao terceiro setor, como organizações não-governamentais e, por fim, à sociedade civil, como produtores independentes.



Itajubá localiza-se na porção sul do estado de Minas Gerais, equidistante de três das principais capitais do país, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Situa-se em um local estratégico e é referência para as pequenas cidades ao seu redor. A pesquisa foi realizada ao longo de 2017 e tem continuidade em 2018, identificando, através de entrevistas semi-estruturadas, como se dão as relações tecnológicas, de políticas culturais e organizacionais destes agentes, além de como a geração de renda se enquadra em seus saberes e fazeres. Ao longo desta observação de campo, os resultados são confrontados com o referencial teórico, verificando conformidade com a literatura, se estas ações convergem ou divergem da proposta do Sistema Nacional de Cultura e as consequências positivas e negativas que este rumo traz não só à organização, mas a todo o contexto social, econômico e político no qual esta está inserida.

Uma vez que o MinC determinou que a participação de editais e preenchimento de formulários se dão unicamente online e o acesso à internet no Brasil é extremamente reduzido nas regiões interioranas, pretende-se analisar como esta limitação tecnológica interfere neste procedimento. Para tanto foi preciso identificar quais são estas organizações e agentes culturais atuantes na microrregião de Itajubá e como, ou se, estes interagem com os editais de fomento à cultura. Esta identificação partiu de fontes secundárias, como secretarias municipais de cultura, institutos, escolas e bases de dado semelhantes. Com isso, o segundo passo foi ir a campo dialogar com os agentes encontrados para que outros possam ser descobertos, através destes fornecedores chaves de informação.

Conforme previsto na Lei Rouanet, a formulação e o envio de projetos exige uma série de informações sobre a importância social do projeto, tais como sustentabilidade, democratização, acessibilidade, justificativa, objetivos e resultados esperados, bem como especificações técnicas e financeiras, como destino da verba, cronograma, materiais utilizados e equipe. Cada um destes detalhes reflete diretamente no planejamento, gestão e rumos que os agentes culturais devem tomar, sempre adequando-se às inconstâncias das políticas culturais. Estes tópicos foram pautados nas conversas com os agentes que fazem uso de editais de fomento, buscando compreender se tais valores pressupostos pelo edital influenciam nos saberes e fazeres das organizações e como isso se reflete com o público e os artistas envolvidos.

Entendendo que a economia da cultura possui valores expressivos, pretendeu-se verificar se agentes culturais e artistas em situação de subalternidade são capazes de manter o seu sustento através de seus trabalhos artístico-culturais. Uma vez mapeados e identificados os agentes culturais e artistas que se encontram distantes de estruturas já consolidadas, as conversas convergiram para o sentido econômico, buscando descobrir o quanto estes agentes retiram de seus saberes e fazeres o seu sustento, se estes buscam fontes de rendas alternativas, se as políticas públicas da cultura convergem para os seus interesses e necessidades.



Até o momento foram feitas viagens a algumas cidades da região, com efeito de iniciar uma aproximação para futuro aprofundamento da pesquisa. São elas: Itajubá, Piranguinho, Maria da Fé, Cristina, Piranguçu, Delfim Moreira, Marmelópolis, Virgínia e Dom Viçoso. Em cada uma destas cidades foram feitas conversas com os secretários de cultura, ou o cargo que mais se aproxima das ações culturais em suas prefeituras. Apesar das diferentes estruturas, orçamentos e complexidade de cada uma das organizações municipais, dois fatores foram comuns a todas: a busca de patrimonialização dos bens materiais e imateriais dos municípios, com a finalidade de se aumentar o montante destinado à cultura com o ICMS Patrimônio Cultural, criado no estado através da Lei nº 12.040/95, conhecida como Lei Robin Hood; e a forte presença do Circuito Turístico Caminhos do Sul de Minas, uma instância de governança do turismo regional que presta serviços de consultoria e, de certa forma, auxilia todas as prefeituras a desenvolverem suas planos municipais de cultura e agirem efetivamente no setor. Além disso, o Circuito atua sobre uma agenda comunitária, conciliando eventos e atividades culturais nas cidades de modo a formar um roteiro turístico que beneficie tanto as cidades quanto os turistas.

Esta primeira aproximação com as prefeituras serviu de porta de entrada para que novos contatos sejam feitos e a pesquisa possa ser efetuada de maneira mais abrangente e profunda ao longo do ano de 2018. A partir deste contato inicial pretende-se realizar entrevistas mais detalhadas com os agentes responsáveis pelo poder público e, partindo de um mapeamento dos agentes culturais, artistas e artesãos dos municípios, identificar como cada um destes enxerga o plano municipal de cultura de sua cidade, interage com as leis de fomento e beneficia-se de seu saber e fazer cultural para a geração de renda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário político da cultura nacional encontra-se desestabilizado e desorganizado estruturalmente. Sem uma centralidade do Ministério da Cultura os estados e municípios alicerçam-se no SNC e desenvolvem suas próprias políticas e executam ações culturais e artísticas de maneira quase independente, o que pode ser observado também dentro das universidades públicas. Deste modo fica cada vez mais difícil para artistas realizarem seu trabalho de forma sistematizada e contínua. Corre-se o risco, inclusive, de artistas e grupos renderem-se ao mercado globalizado e perderem suas expressões únicas e particulares de uma cultura tão diversa como a do Brasil.

Respondendo parcialmente às perguntas apresentadas na introdução do artigo, observa-se, até o momento da pesquisa, que a instância de poder público municipais das cidades visitadas são as principais utilizadoras das leis federais e estaduais voltadas para a cultura. Alguns projetos advindos da iniciativa civil ou institucionalizada pela Universidade Federal de Itajubá, como o Festival Integrado de Cultura e Arte e o



Natal no Campus, já foram executados via financiamento da Lei Rouanet, no entanto descontinuados dado o caráter temporário e pontual destes tipos de ações.

O ICMS Patrimônio Cultural, lei estadual, tem sido uma importante fonte de arrecadação para a pasta da cultura dos municípios, que buscam consultorias externas de profissionais para realizarem o tombamento de seus patrimônios e obterem o benefício.

Pretende-se, ainda, obter um mapeamento e identificação de agentes culturais e artistas e artesãos atuantes na microrregião de Itajubá que estejam em situação de subalternidade, fora das lógicas convencionais de estruturação, independentes, e a totalidade das tecnologias e políticas públicas utilizadas por estes para que possam efetuar suas ações e obter geração de renda a partir de seus saberes e fazeres culturais.

De forma a conjugar algum tipo de retorno à sociedade e aos agentes participantes, esta pesquisa poderá servir de subsídio aos movimentos culturais, organizações e artistas envolvidos e tocados pelas políticas públicas de suas localidades e que lutam por transformações e reformas tão necessárias na área cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marco A. B.; GUTIERREZ, Gustavo L. *Análise do desenvolvimento das práticas urbanas de lazer relacionadas a produção cultural no período nacional-desenvolvimentista à globalização*. Rev. bras. Educ. Fís. Esporte, São Paulo, v.25, n.1, p.137-52, jan./mar. 2011.

BARROS, José M. A sociedade civil e a educação na proteção e promoção da diversidade cultural. In: BARROS, José M.; KAUARK, Giuliana (org.). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação*. São Paulo: Itaú Cultural; Observatório da Diversidade Cultural, Editora PUCMinas, 2011.

BRASIL. *As metas do Plano Nacional de Cultural*. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

_____. *Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

_____. *Lei nº 8.313*, de 23 de dezembro de 1991.



_____. Ministério da Cultura. *Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC*. Brasília: MinC. 2011.

CARLETTO, Márcia R. *Avaliação de impacto tecnológico: reflexões, fundamentos e práticas*. 1ª ed. Curitiba: Ed. URFPR, 2011.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 17ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

Confederação Nacional de Municípios – CNM. *Cultura: A organização do Sistema Municipal*. Brasília: CNM. 2012.

Cultura e Mercado. *MinC divulga números da Lei Rouanet em 2014*. Disponível em <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/minc-divulga-numeros-da-lei-rouanet-em-2014/>>. Acessado em 03/10/2016.

Folha de São Paulo. *Com crise, setores da cultura se preparam para até 30% de cortes*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1607658-com-crise-setores-da-cultura-se-preparam-para-ate-30-de-cortes.shtml>>. Acessado em 03/10/2015.

GOHR, Claudia F; SANTOS, Luciano C.; SCHWINGEL, Angela W. *Gestão de projetos de eventos culturais: um estudo em uma universidade pública federal*. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados. 2011.

MACHADO, Jurema. A diversidade cultural e o enfrentamento da desigualdade. In: BARROS, José M.; KAUARK, Giuliana (orgs.). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação*. São Paulo: Itaú Cultural; Observatório da Diversidade Cultural, Editora PUCMinas, 2011.

NERI, Marcelo C. *Mapa da Inclusão Digital*. Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, José. Fomento e financiamento: compartilhar responsabilidades para cidades melhores. In: BARROS, José M.; OLIVEIRA JUNIOR, José. (orgs.). *Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural. 2011.

REIS, Paula F. *Estados e Políticas Culturais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. 2011.



Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural. 2008.

RUBIM, Antonio A. C. *Agentes culturais: delimitações e contextos de atuação*. Salvador: RUBIM-UFBA, 2017.

RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre; COSTA Leonardo. *Mapeamento da formação e qualificação em organização cultural no Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. 2009.

SANTOS, Boaventura de S. *Um discurso sobre as ciências*. 5. Ed. São Paulo: Cortez. 2008.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Redes de Movimentos Sociais*. Edições Loyola, São Paulo, Brasil. 1993.

SCHWARTZ, Gilson. Diversidade cultural versus determinismo tecnológico no Brasil. In: BARROS, José M.; KAUARK, Giuliana (orgs.). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação*. São Paulo: Itaú Cultural; Observatório da Diversidade Cultural, Editora PUCMinas, 2011.

UNESCO. *Cultural policy: a preliminary study*. UNESCO: Paris, 1969.



LEI ROUANET: UM OLHAR INSTITUCIONAL

Cinthia Monayra Barbosa de Matos¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é propor uma tentativa de explicação do questionamento central que sustenta esse texto: por que a Lei Rouanet, que apesar de reconhecido seus problemas não teve mudanças mais profundas em suas estruturas? Nota-se que a falta de transformação mais aguda está causando efeitos perversos à área de políticas públicas culturais tornando-se um dos seus principais desafios. Assim, o estudo busca fazer uma análise institucional da Lei Rouanet, baseado em levantamentos teóricos das ações e contexto da política e de vertentes neoinstitucionalistas que conduziram essa apreciação, enfatizando os processos que influenciam na tomada de decisões. Desta forma, a observação das instituições, de seu perfil, das escolhas e estratégias para atender atores e interesses é de grande relevância para entender essa dinâmica.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Lei Rouanet, neoinstitucionalismo.

1- INTRODUÇÃO

Esse *paper* tem como finalidade traçar uma rota crítica que possa estabelecer uma tentativa de explicação do por que uma política pública cultural, que apesar de reconhecido seus problemas, como por exemplo, a insuficiência de redistribuição dos recursos culturais com cerca de 80% destinados à região Sudeste, causando problemas distributivos que geram desigualdades e longe de atingir suas finalidades não teve mudanças mais profundas em suas estruturas?

Assim, para tratar desse assunto o trabalho buscará fazer uma análise institucional da Lei Rouanet. Por ser uma política pública a utilização de modelos de análises que levem em conta fatores para o melhor entendimento das tomadas de decisões públicas, do processo de escolhas, e do papel das instituições nesse contexto são de grande importância. Estudos como o de Coelho (1997), no setor de saúde e Cardodo e Jaccoud (2005) no de assistência social, tiveram trajetórias parecidas e permeiam o debate

1 Graduada em Gestão de Políticas Públicas pela UFRN. Mestranda em Estudos Urbanos e Regionais – PPUER pela UFRN. cinthiasmg@hotmail.com



neoinstitucionalista, enfatizando a relevância desse olhar. Dessa forma, a luz para que se possa fazer este estudo está alocada sobre as perspectivas neoinstitucionalistas. Elas conduzirão essa apreciação, na observação das instituições, de seu perfil, das mudanças nas regras como diretrizes para estabelecer critérios de maneira estratégica para atender atores e interesses, como por exemplo, o do investimento público do Estado na política cultural da Lei de incentivos fiscais Rouanet sem uma contrapartida efetiva da iniciativa privada.

Para oferecer a possibilidade do estudo acontecer, foram utilizadas ferramentas metodológicas, no qual principalmente levantamentos bibliográficos de artigos, dissertações e livros, além de sites que tinham discussões e experiências no tocante as reflexões e foco do trabalho. Também algumas vivências práticas no setor cultural que permitiram tirar aspectos válidos.

Nesse sentido, o texto foi organizado em quatro sessões, a primeira busca traçar o cenário de políticas culturais do Brasil trazendo um pouco de seu histórico, apontando sua escassez. O segundo está relacionado a uma parte mais conceitual de teorias neoinstitucionalistas. O terceiro refere-se mais especificamente a Lei Rouanet e seu processo de desenvolvimento. E por fim, as considerações finais que trazem alguns apontamentos sobre esse processo.

2- BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

As políticas públicas culturais no Brasil são marcadas por processos de descontinuidades, centralizações, autoritarismos e desafios. Apesar de muitos organismos internacionais as reconhecerem como importantes para o exercício da cidadania e do desenvolvimento humano como a UNESCO, esse setor não era prioritário. Só apenas no governo Vargas é que essa pauta começa a ser desenvolvida. De acordo com Calabre:

A elaboração do que se pode chamar de políticas culturais governamentais, no Brasil, teve início durante o primeiro governo Vargas. Foi o tempo da construção de instituições voltadas para setores onde o Estado ainda não atuava. O maior exemplo é o do campo da preservação do patrimônio material com a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (CALABRE, 2005, p. 2-3).

Todavia, as ações para essa área ainda continuavam paulatinas e contava com algumas intervenções pontuais, destacando-se a elaboração do Plano de Ação Cultural (PAC), o plano marcou o início de uma série de ações do Estado no campo da cultura. E a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de



Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) respectivamente (CALABRE, 2005).

No entanto, as políticas culturais brasileiras têm como referências as leis de incentivo a cultura e a principal e primeira delas se deu origem no governo Sarney, Lei 7.505, de 02 de Junho de 1986 que ficou conhecida como Lei Sarney.

No governo do presidente Sarney, o novo Ministro da Cultura enfrentou sérios problema financeiros e administrativos e na tentativa de criar novas fontes de recurso criou a Lei Sarney com o propósito de atrair financiamentos privados para o fomento da cultura, mediante isenção fiscal as empresas investidoras (DINIZ, 2009. p. 22)

Para Silva (2007), a escassez de recursos públicos levou a que se recorresse a fontes de benefícios fiscais, além dos recursos orçamentários e de impostos, que até então não tinham sido usados em suas potencialidades. A competição com outros setores por orçamentos federais também influenciou o domínio das leis de incentivo. Porém, essa medida causou vários questionamentos, sobretudo, se o Estado estava deixando na mão da iniciativa privado o poder de decisão nessa área.

Dando continuidade, um novo marco surgia, a Constituição Federal de 1988, estabeleceu novos arranjos institucionais ao reconhecer através do artigo 215 a cultura como direito. “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Mesmo com esse reconhecimento, não houve mudanças significativas instantâneas e ainda era notado o pouco foco nessa vertente. Cabe frisar, que no governo Collor foi promulgada a Lei de incentivos fiscais Rouanet (adaptação da Lei Sarney) Lei 8.313, de 23 de Dezembro de 1991, atualizada pelo Decreto Lei nº1. 494, de Maio de 1995, após ser extinta no mesmo governo a Lei Sarney. A partir desse momento essa política veio a ser tornar a principal política cultural brasileira como é até hoje. Só no Governo Lula é que o Ministério da Cultura (MinC) se volta para outros paradigmas da cultura tentando chegar mais perto do que preconiza a Constituição no artigo 215, por meio da democratização da cultura e tendo como principal política o Programa Cultura Viva (PVC) que mais tarde no ano de 2014 veio a ser tornar Lei Cultura Viva.

Um dos principais objetivos do então ministro Gilberto Gil e posteriormente Juca Ferreira era o reconhecimento e ampliação das políticas públicas promovidas pelo Estado para uma gama maior de atores. Não apenas deixando a decisão de quem pode se beneficiar com cultura para o mercado que segundo eles aumentavam as distâncias sociais pelo seu grau de concentração.



É preciso ter humildade, portanto. Mas, ao mesmo tempo, o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado - que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte (GIL, discurso de posse, 2003).

Nesse sentido houve alguns debates para a reforma da Lei de incentivos fiscais Rouanet. A partir das gestões Gil e Juca, foram criados movimentos para que Lei Rouanet pudesse ser alterada, destacando-se instrumentos como a série Diálogos Culturais. Com base nas informações disponibilizadas pelo Ministério da Cultura:

A série Diálogos Culturais conta com uma apresentação do ministro da Cultura, Juca Ferreira, que traz um balanço das ações do MinC nos últimos seis anos, mostra as distorções provocadas pelo atual modelo determinado pela Lei Rouanet e as linhas gerais da proposta para dinamizar e democratizar o acesso ao financiamento da Cultura.[...] A legislação - atualmente baseada nos mecanismos Mecenato e Fundo Nacional de Cultura - necessita de ajustes que considerem a diversidade da cultura brasileira, levem a uma melhor distribuição regional dos recursos e ampliem o apoio a atividades que promovam a inclusão sociocultural da população (MINC², 2017).

Foi sugerida a reforma da Lei, entretanto, ela ainda não aconteceu de forma ampla. O que leva a pergunta do por que essa reforma não aconteceu? E talvez a resposta esteja voltada para uma análise institucional que possa averiguar aspectos das arenas decisórias e perspectivas desse processo. Desta forma, as discussões sobre as instituições permeiam esse debate devendo ser apresentada com mais propriedade.

3- ARSENAIS ANALÍTICOS: UMA PASSAGEM POR TEORIAS NEOINSTITUCIONALISTAS

A agenda de estudos da ciência política está se voltando para as pesquisas sobre as instituições e suas formas de influenciar as decisões. Sob os preceitos de que “as instituições importam” a comunidade científica se mobilizou para tentar entender e

2 Informações conforme < http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/blog-da-reforma-da-lei-rouanet> Acesso em 12 de Novembro de 2017.



explicar seus efeitos (ARRETCHE, 2007). De fato, apesar de ser uma discussão válida, ela é densa, cheia de controvérsias e ambiguidades que nos levariam a um lugar perigoso se esse debate seguisse tal caminho. O importante a ser ressaltado é a explicação que algumas dessas vertentes podem proporcionar e nesse caso uma passagem rápida e direta deve ser suficiente para compreender algumas concepções de como as decisões sobre a Lei Rouanet podem está atreladas as instituições e suas formas de organização.

Condizente com esse debate, as instituições estão no centro das discussões sobre como afetam os resultados através de regras, incentivos, constrangimentos, expectativas, estruturas, filtros entre outros. Nesse cenário, não existe apenas uma explicação válida, ou uma corrente que se destaque absolutamente. É um universo conflituoso, mas para guiar esse olhar, as lentes analíticas do neoinstitucionalismo histórico se mostraram mais interessantes nessa circunstância. Assim de modo geral, em consonância com Hall e Taylor:

Os adeptos do institucionalismo histórico também vinculam-se estreitamente a uma concepção particular do desenvolvimento histórico. Tornaram-se ardentes defensores de uma causalidade social dependente da trajetória percorrida, path dependent, ao rejeitarem o postulado tradicional de que as mesmas forças ativas produzem em todo lugar os mesmos resultados em favor de uma concepção segundo a qual essas forças são modificadas pelas propriedades de cada contexto local, propriedades essas herdadas do passado (HALL; TAYLOR, 2003, p. 200).

Isso remete a visões nas quais a trajetória histórica é responsável por moldar as forças e os conjuntos de regras. As instituições então teriam concepções conforme suas rotas e contextos de acordo com as propriedades auferidas no passado. Este viés está apoiado fundamentalmente em como decisões tomadas no passado tem implicações nas escolhas ou decisões futuras, ou seja, como em um dado momento em que existem mudanças institucionais profundas, “situações críticas”, podem gerar a condução do desenvolvimento por um novo trajeto (HALL; TAYLOR, 2003). Em outras palavras, isso significaria os efeitos de uma decisão no passado sobre as escolhas disponíveis hoje. Sendo mais viável ajustar e fazer algumas alterações incrementais de que adotar uma nova rota. Uma categoria analítica que pode ser entendida como legado histórico, no qual vai se reforçando através de incentivos e constrangimentos para continuar acontecendo.

Em termos gerais, outra vertente analítica no interior do neoinstitucionalismo também chama atenção, essa diz respeito às escolhas racionais, que diferentemente da escola do neoinstitucionalismo histórico que coloca papéis centrais as forças históricas impessoais, está direcionada as características comportamentais e a decisões com direções em ações coletivas e também considera o indivíduo como unidade de análise (HALL; TAYLOR, 2003).



Essas considerações tentam oferecer luz aos questionamentos a serem analisados, reforçando que as decisões passam por filtros e arenas e dependendo da forma como eles são conduzidos podem impactar de maneira direta ou indireta na condução de uma política pública e nesse caso, numa política cultural específica podendo influenciar nas escolhas futuras disponíveis e tentativas de reformas. Ademais, o *paper* tenta mostrar de forma mais clara e integrada como isso poderia ser útil para explicar a permanência da Lei.

4- LEI ROUANET: POR QUE NÃO UMA REFORMA ESTRUTURAL?

Para entrar nessa discussão é importante tentar entender o trajeto da política cultural de incentivos fiscais Rouanet, e como ela foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Como mencionado a Lei Rouanet é uma adequação da Lei Sarney, que se baseia na renúncia fiscal de empresas para o financiamento de projetos do setor cultural.

Seu principal objetivo é estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico e promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional. No entanto, há indagações se esses objetivos são realmente cumpridos. Em um cenário em que a política cultural é escassa como no caso brasileiro, iniciativas como essa trazem certo avanço. A pergunta que fica, porém é: qual tipo de avanço e para quem ele realmente trará os maiores benefícios? Para o mercado ou para a população? (MATOS, 2015)

Contextualizando esse processo, a Lei Rouanet foi implementada no governo Collor e passou pelos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, no caso do último, onde houve com maior intensidade a dinamização da aplicação da Lei, e apesar de seus objetivos praticamente permanecerem o mesmo, as regras foram se moldando nessas arenas, e nesse processo incorporando interesses de atores (BELEM; DONADONE, 2013). Não é difícil notar que tais governos tinham perfis parecidos e uma linguagem voltada para a maior autonomia do mercado, a cultura era vista como um meio de desenvolvimento econômico – a cartilha lançada no governo FHC, com o título, a cultura é um bom negócio, é um sinal disso - se esquecendo, ou deixando apagado, seu viés transformador e social e desta forma, ampliando a capacidade de intervenção da iniciativa privada no proveito dos projetos.

Para Belem e Donadone:

O aspecto normativo do Estado, sob a forma de leis de incentivo à Cultura, é um componente central para o crescimento do “mercado de patrocínios culturais”. A maneira como a Lei Rouanet foi reformulada tornou o Estado intermediário no processo de criação de um mercado privado de patrocínios culturais, feito com dinheiro público, através de impostos não recolhidos (BELEM; DONADONE, 2013, p. 56).



Fica claro que o caráter adotado pelos executivos dos governos tivera papel importante, pois nas arenas decisórias foram determinadas as medidas provisórias e decretos que ao longo desse período acentuou a forma desigual desses mecanismos. Fazendo o Estado arcar com o lado oneroso e menos favorecido (BELEM; DONADONE, 2013). Essa execução da política de forma desigual é apontada, sobretudo, pois os projetos podem contar com cerca de 100% de renúncia fiscal- critério estabelecido no governo FHC- sem a necessidade de contrapartida o investimento seria ainda mais viável para o setor privado se favorecer dessa forma de recurso público.

Ou seja, a agenda da política cultural brasileira foi direcionada a esses tipos de prioridades e assim foi se constituindo atores e preferências que se beneficiavam com essas decisões. Um exemplo disso, é que nesse formato de renúncia fiscal, esse mecanismo se torna muito atrativo para as empresas, pois os riscos são quase nulos, já que não é preciso que os projetos apoiados tenham sucesso para o abatimento fiscal. Além disso, existe a exposição da marca, chamando atenção das grandes empresas como uma forma de marketing. Nessa situação, é válido apresentar as organizações que mais patrocinam a Lei Rouanet no ano de 2016.



Fonte: SalicNET³. Elaboração Própria.

Uma consequência desse processo é que esses projetos tendem a ter grande apelo comercial, já que essas grandes corporações também se favorecem com a visibilidade causada através dos seguimentos culturais incentivados, acarretando em seu processo de escolhas interesses que caminham nesse sentido. Uma ilustração disso pode ser percebida na tabela 1 com as 10 empresas que mais receberam recursos no ano de 2016 mediante Lei Rouanet.

3 Gráfico elaborado com base nos dados colhidos no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNET) conforme: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>> Acesso em 14 de Novembro de 2017.



TABELA 1 Maiores Captadores de Dinheiro em 2016

Proponente	UF	Área Cultural	Segmento	Captado R\$
Instituto Tomie Ohtake	SP	Artes visuais	Exposição de Artes Visuais	R\$ 19.306.238,20
Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Fundação OSESP	SP	Música	Música Erudita	R\$ 14.292.742,62
Aventura Entretenimento Ltda.	RJ	Artes cênicas	Teatro	R\$ 14.046.738,02
Instituto Itaú Cultural	SP	Artes visuais	Projeto educativo de artes visuais	R\$ 14.000.000,00
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP	SP	Artes visuais	Exposição de Artes Visuais	R\$ 12.619.976,11
Fundação Roberto Marinho	RJ	Patrimônio cultural	Preservação de Acervos Museológicos	R\$ 12.350.000,00
Instituto Cultural Inhotim	MG	Humanidades	Livros ou obras de referência - valor Humanístico	R\$ 10.837.359,13
Fundação Bienal de São Paulo	SP	Artes visuais	Exposição de Artes Visuais	R\$ 10.578.888,00
Nós 3 Produções Ltda	RJ	Artes cênicas	Teatro	R\$ 10.487.230,00
Instituto de Desenvolvimento e Gestão – IDG	PE	Patrimônio cultural	Preservação de Acervos Museológicos	R\$ 10.463.302,75

Fonte: SalicNET⁴. Elaboração Própria.

Com essa perspectiva o MinC desenha uma tentativa de reforma da Lei Rouanet, sendo mais forte com a regência do Ministro Juca. Seu principal argumento era a constatação de que 3% dos captadores ficavam com 50% do volume de verba. E apenas 20% dos projetos aprovados pelo ministério para captação de recursos eram produzidos. Outro dado interessante foi de que durante todo o tempo de vigência da Lei, a iniciativa privada só participou com 10% do capital investido, os restantes 90% sendo cobertos por dinheiro público (MinC⁵, 2017). Isso constata uma forma de concentração severa na forma de incentivo dessa política cultural e um problema para que Estado consiga desempenhar seu papel de garantir a todos o acesso às políticas culturais. Para Calabre (2005) no tocante a Lei Rouanet:

Durante a gestão do Ministro Francisco Weffort (1995-2002) o governo federal diminuiu o nível dos investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural.

4 Tabela elaborada com base nos dados colhidos no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNET) conforme: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>> Acesso em 14 de Novembro de 2017.

5 Informação conforme <http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/a-nova-lei-rouanet> Acesso em 12 de Novembro de 2017.



Os recursos oriundos da renúncia fiscal prevista pela Lei são públicos, são parte do imposto de renda devido pelas empresas ao governo. A Lei permite que o setor privado que decida individualmente onde esses recursos serão investidos. [...] O que ocorre com mais frequência é a concessão do patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial, ou seja, os que permitam que a empresa patrocinadora os utilize como *marketing* cultural. O resultado desse processo é que passa a caber à iniciativa privada a decisão sobre uma grande parcela da produção cultural do país. A decisão é privada, mas o dinheiro que financia os projetos é, na verdade, público (CALABRE, 2005, p. 8-9).

Atualmente essa Lei ainda é reflexo desse processo, pois não houveram mudanças profundas em suas estruturas. Existem algumas alterações pontuais, no entanto o projeto de lei que substitui a Rouanet pelo Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura) não foi implementado. Esse projeto é uma tentativa de reformar a Rouanet, da gestão Juca Ferreira que de modo geral permite mais autonomia ao Estado na escolha dos projetos. Fruto de um processo que iniciou no governo Lula e no ano de 2009 teve maior ênfase em traçar diretrizes para corrigir distorções da Lei anterior. Em 2010 foi apresentada e conta com a seguinte descrição:

O Procultura moderniza e aumenta a distribuição dos recursos de incentivo à cultura, fortalecendo as áreas do Norte e do Nordeste. [...] O projeto estabelece competências para a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, criada pela Lei Rouanet (8.313/91), como propor critérios para uso do Procultura e dar parecer sobre aprovação ou não de projetos culturais. O órgão paritário é formado por representantes da sociedade civil, como artistas, especialistas e empresários, e por representantes do governo, como o ministro da Cultura. Os membros da sociedade civil terão mandatos de dois anos com uma recondução (BRASIL⁶, 2017).

Esse projeto de lei teria como principal mudança à tentativa de estabelecer mecanismos para atender as regiões menos desfavorecidas e também gerar novas formas de avaliação de projetos. O Procultura projeto de Lei n. 6.722/2010 passou em 2014 pela câmara dos deputados e até então está em revisão pelo Senado sob a relatoria do senador Roberto Rocha (PSB-MA). Com base no texto de Oliveira e Fernandes (2016) sobre o financiamento estatal à cultura no Brasil, o projeto de lei se encontra em tramitação, no entanto, mesmo sem sua aprovação sua redação original já foi mexida. Com pontos de vetos e modificações em seu texto sua proposta inicial já vem se distanciando.

6 Informações conforme <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/465064-PROCULTURA-PRETENDE-MODERNIZAR-DISTRIBUICAO-DE-RECURSOS-DA-LEI-ROUANET.html>> Acesso em 13 de Novembro de 2017.



Sendo assim, a Lei Rouanet ainda continua sendo altamente restrita cabendo à iniciativa privada a escolha do destino desses recursos. Poucos se beneficiam dessa política como evidenciado pelos dados acima, onde os planos do mercado parecem ser colocados em primeiro lugar, escolhidos em sua maioria projetos de grupos já consolidados para a veiculação do “marketing cultural”. Oliveira e Fernandes também destacam essa questão:

Pode-se perceber que a escolha dos projetos a serem financiados atende primordialmente a critérios mercadológicos, onde os interesses econômicos dos mecenas quase sempre prevalecem sobre os interesses sociais, de forma que projetos facilmente consumidos pelo público, e que pouco necessitariam de apoio estatal, acabam recebendo este financiamento, aumentando ainda mais seu faturamento, em detrimento de outros projetos não menos importantes socialmente, mas com menos apelo de mercado, que acabam de outro norte, sem qualquer apoio financeiro, e desta forma, inviabilizados (OLIVEIRA; FERNANDES, 2016, p. 107).

Seu alto grau de concentração também chama atenção, pois como uma política pública consegue atender suas finalidades de promoção e acesso cultural no país sendo que cerca de 80% fica em apenas uma região das cinco que abraçam o Brasil. É pertinente nesse sentido apresentar a captação do recurso da Lei Rouanet por ano e região, em um contexto mais recente correspondente aos anos de 2009 a 2016 conforme a tabela 2.

TABELA 2 - Captação de recursos por ano e região da Lei Rouanet								
	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Centro Oeste	3,69%	2,79%	2,90%	2,24%	1,59%	1,69%	2,41%	1,63%
Nordeste	6,65%	6,10%	5,23%	4,40%	4,19%	5,29%	4,62%	4,45%
Norte	0,57%	2,31%	0,64%	0,72%	0,54%	0,74%	0,65%	0,59%
Sudeste	78,67%	77,39%	79,80%	80,80%	80,25%	79,20%	79,24%	80,48%
Sul	10,42%	11,41%	11,43%	11,85%	13,43%	13,08%	13,08%	12,85%

Fonte: SalicNET⁷. Elaboração Própria.

Vale salientar, que questões como a proporcionalidade na distribuição dos recursos tem que ser levadas em conta. A região Sudeste segundo a SalicNET destina mais recursos a Lei, porém se esta política não consegue de forma equilibrada destinar as ações será difícil promover o desenvolvimento cultural e estará contribuindo para a distribuição desigual e os problemas advindos dela. Outra questão a ser colocada é que apesar dos 80% designados ao Sudeste isso não significa que contemple a região como

7 Tabela elaborada com base nos dados colhidos no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SalicNET) conforme: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>> Acesso em 07 de Novembro de 2017.



um todo, pelo contrário, como apontado, existe grande condensação de recursos em poucas empresas nesse recorte regional, novamente esse cenário apresenta-se como de pouco acesso.

Enfatiza-se que a maioria do recurso do Ministério é proveniente de leis de incentivo a cultura, tornando esse quadro ainda mais centralizado “Outro ponto é colocar na pauta de discussão a questão do financiamento a cultura, restrita ainda a leis de incentivos fiscais” (DINIZ, 2009, p.37). Para Dorneles:

As leis necessitam ser revistas, e elas não podem ser o único mecanismo de investimento público na área da cultura, como muito tem acontecido. Ao se vincular produção cultural ao *marketing empresarial*, faz-se dela somente uma expressão do mercado. A cultura torna-se um instrumento de propaganda, cria uma especialidade profissional, a de vendedor de projetos, e promove a sustentabilidade de grandes espetáculos, contribuindo, junto com o processo de cultura de massa, no impacto opressivo sobre outras manifestações artísticas e expressivas, que buscam o seu reconhecimento no campo da identidade cultural. Ou seja, as leis de iniciativas privadas (DORNELES, 2011, p.95).

Esses argumentos ressaltam a necessidade de mudanças, contudo percebe-se que a Lei Rouanet caminha em estrada opostas as alterações sugeridas, se blindando e se esquivando através de estratégias de pressão e influência de atores para a tomada de decisão das instituições que estão envolvidas nesses regimes.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que surgiu como motivo dessa breve investigação surge novamente: porque então com todas as críticas e evidências de que a Lei Rouanet não consegue cumprir seus objetivos ela não foi reformada de forma ampla e estrutural? Cabe salientar que já foram sugeridas reformas desse tipo, no governo Lula como frisado:

O governo Lula (2003-2010) e o ministro da Cultura Gilberto Gil se defrontam, em 2003, com esta concepção de política cultural extremamente centrada na lógica das leis de incentivo e de uma tradição de poucos recursos orçamentários destinados para a esfera cultural. A intenção de modificar os mecanismos de incentivo à cultura no Brasil, em especial a Lei Rouanet, já estava manifesta no programa de governo Lula, em 2002 (BELEM; DONADONE, 2013, p.57).

Porém, ainda que com a constituição de 1988, e a abertura de um novo paradigma institucional, o setor tinha herdado um cenário autoritário, centralizador o que implicou no andamento e escolhas para essa linha. Nessa conjuntura, mesmo com um governo que



pensou em mudar tal processo, se deparou com uma lógica sólida moldada por decisões e construções do passado que foram se agregando a panoramas um tanto irreversíveis. Ainda que com o poder da agenda, era preciso uma série de concessões e decisões afirmativas sobre a reforma ou mudança dessa política cultural, e isso não aconteceu ainda, já que envolveu e envolve muitos interesses e atores, destacando-se as empresas que querem o “marketing” e seguimentos do setor cultural já reconhecido – teatro, dança, música, etc. – deixando de lado os setores em seu sentido cultural mais antropológico, ou seja, uma variedade bem maior de manifestações culturais, sobretudo, populares.

De forma mais direta e relacionada estreitamente com as teorias neoinstitucionalistas citadas, pode-se deduzir que a escolha pela implementação da Lei Rouanet foi racional, de fato naquela época, naquele momento fazia todo o sentido esse tipo de decisão “Em um momento de escassez de recursos estatais, a lógica das leis de incentivo à Cultura torna-se componente vital para o financiamento da Cultura no Brasil” (BELEM; DONADONE, 2013, p. 52). Um “momento crítico”, uma escolha que, com o tempo, foi se estabelecendo estratégias e mecanismos, criando incentivos e constrangimentos para seu funcionamento e fazendo com que a alteração da lógica dessa política fosse impraticável.

Percebe-se por tanto, que os efeitos que essas instituições estão causando sobre essa política de promoção cultural é acentuar e contribuir para as sérias disparidades regionais e sociais que marcam o Brasil. Mesmo o acesso à cultura sendo reconhecida como fundamental em muitos aspectos do desenvolvimento humano, como pela UNESCO e a própria Constituição Federal de 1988, a Lei Rouanet segue acontecendo através de incentivos, mesmo não sendo descentralizada o suficiente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRETCHE, M. **A agenda institucional**. Rev. bras. Ci. Soc., Jun 2007, vol.22, no.64, p.147-151.

BELÉM, M. P.; DONADONE, J. C. **A lei Rouanet e a construção do ‘mercado de patrocínios culturais’**. Norus, Universidade Federal de Pelotas. 2013, v. 1., n. 1 jan./jun.. Disponível em: <[file:///C:/Users/fernando/Downloads/2761-4692-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/fernando/Downloads/2761-4692-2-PB%20(1).pdf)> Acesso em 05 de Novembro de 2017.



BRASIL. *Constituição* (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil, 1988**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

_____. Câmara dos Deputados. Procultura pretende modernizar distribuição de recursos da Lei Rouanet. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/465064-PROCULTURA-PRETENDE-MODERNIZAR-DISTRIBUICAO-DE-RECURSOS-DA-LEI-ROUANET.html> > Acesso em 12 de Novembro de 2017.

CALABRE, L. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: Lia Calabre. (Org.). **Políticas Culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, v. , p. 09-20.

CARDOSO Jr, J.C.; JACCOUD, L. Políticas Sociais no Brasil: organização, abrangência e tensões da ação estatal. In: JACCOUD, L. (Org.). **Questão Social e Políticas Sociais no Brasil Contemporâneo**. Brasília: IPEA, 2005, p. 181-260.

COELHO, Vera S.P. **Interesses e instituições na política de saúde**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 12, n. 34, jun. de 1997, p.119-132.

DINIZ, L.M.R. **Análise das Dimensões da Sustentabilidade do Ponto de Cultura em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado). Recife: UFPE. 2009,109f.

DORNELES, P. S. Identidades Inventivas – **Territorialidades nas redes dos Pontos de Cultura na Região Sul**. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia. Porto Alegre: UFRGS. 2011, 317f.

GIL, G. **Discurso proferido na posse de Ministro da Cultura**. Brasília, 02 de Janeiro de 2003. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/discursos/> > Acesso em 05 de Novembro de 2017.

HALL, P. A.; TAYLOR, R. C. R.. As três versões do neo-institucionalismo. *Lua Nova* [online]. 2003, n.58, p.193-223. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n58/a10n58.pdf>> Acesso em 04, de Novembro de 2017.

MATOS, C. M. B. **Pontos de cultura como agente de incentivo ao protagonismo juvenil: um estudo exploratório no ponto de cultura tear de São Miguel do Gostoso/RN**. Monografia (graduação). Natal: UFRN. 2015, 60f.



MINISTÉRIO DA CULTURA. **A Nova Lei Rouanet**. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/a-nova-lei-rouanet Acesso em 12 de Novembro de 2017.

_____. **Blog da Reforma da Lei Rouanet**. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/blog-da-reforma-da-lei-rouanet Acesso em 12 de Novembro de 2017.

_____. **Lei Rouanet**. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/lei-rouanet-578538/10895 Acesso em 05 de Novembro de 2017.

_____. **Marcos Legais**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/marcos-legais> Acesso em 07 de Novembro de 2017.

_____. **Procultura**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/procultura> Acesso em 12 de Novembro de 2017.

OLIVEIRA. R. N. M.; FERNANDES. F. C. **O Financiamento Estatal á Cultura no Brasil: A Lei Rouanet, Suas Mazelas e as Propostas do Projeto de Lei 6.722/10**. Revista Direito e Liberdade – RDL – ESMARN – 2016, v. 18, n. 2, maio/ago. p. 85-112.

SILVA, F. A. B. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. 01. ed. Brasília-DF: Ministério da Cultura, 2007 (Coleção cadernos de Políticas Culturais, v. 3).

_____. **Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise**. Brasília-DF: Ministério da Cultura, 2007 (Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 2).

SISTEMA DE APOIO ÀS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA (SALIC). **Comparativos**. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#> Acesso em 05 de Novembro de 2017.

UNESCO. **Cultural policy: a preliminary study**. UNESCO: Paris, 1969.



PERCEPÇÕES DO SETOR DE CAPTAÇÃO DE RECURSOS POR MEIO DO USO DE POLÍTICAS CULTURAIS FEDERAIS INCENTIVADAS.

Carolina Marques Henriques Ficheira¹

RESUMO: Este artigo pretende remontar o campo das políticas culturais incentivadas, por meio de uma pesquisa bibliográfica, desde a criação do Ministério da Cultura, a construção de mecanismos diretos de incentivo à cultura e a consecução do desmantelamento de diferentes políticas públicas, em diversos momentos históricos, sob o olhar da institucionalização do campo da captação de recursos incentivada e possíveis entraves decorrentes desta medida.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, incentivo fiscal, Leis de incentivo.

DA FORMAÇÃO DO MINC AOS DIAS DE HOJE

Partimos do ano de 1985, quando o presidente José Sarney instaurou o Ministério da Cultura (MinC) e o separou do Ministério da Educação, sendo que aquele sofreu diversas disputas políticas (CALABRE, 2003, p. 15).

Como alguns previam, as verbas ficaram majoritariamente com a Educação. Como relata BOTELHO (2000), MALERONKA (2017) e Lia Calabre (2003, p. 15), o Ministério veio acompanhado de uma série de problemas, tais como: perda de autonomia, superposição de poderes, ausência de linhas de atuação política, disputa de cargos e clientelismo.

A década de 1980 foi marcada por retração dos investimentos públicos na área cultural, ainda que o Fórum Nacional dos secretários tivesse como questão fundamental ser um “instrumento permanente de mobilização de recursos e de vontades para um programa nacional” (MALERONKA apud PERON, 2017. p. 39-40). Na tentativa de buscar novas fontes de recursos para as atividades culturais, em 2 de julho de 1986, o Presidente Sarney promulgou a Lei nº 7.505, de incentivo à cultura, durante a gestão

1 Doutoranda do Programa em Ciência da Literatura- UFRJ, linha de pesquisa: Programa Avançado em Cultura Contemporânea; professora ESPM –RIO, laboratório em Economia Criativa. Parecerista e jurada de diferentes fomentos de incentivo à cultura. carolinaficheira@gmail.com



do Ministro Celso Furtado. Mas Furtado (2012, p.62) entendia e afirmava que a Lei não supriria defasagens sociais e por consequência culturais.

A ninguém escapa a defasagem que existe em nosso país entre indicadores econômicos e sociais, reflexo de tendência estrutural de nossa economia, que combina investimentos intensivos em capital com forte crescimento demográfico, excluindo grandes massas de população dos benefícios do desenvolvimento. Ora, uma tendência estrutural de caráter antissocial requer, para ser modificada, uma deliberada ação política.

A Lei Sarney também funcionava a partir do mecanismo de renúncia fiscal, no qual a sociedade estaria à frente do processo. Em um Brasil, recém saído da Ditadura parecia sedutor esta proposta de lei.

Impunha-se, portanto, a criação de mecanismos que possibilitassem ao cidadão o exercício de iniciativas no campo da produção cultural, transferindo-se para a sociedade civil funções que dificilmente pode o Estado executar a contento. (FURTADO, 2012, p.88).

No entanto esta foi objeto de inúmeras críticas durante seu período de vigência, tendo em vista que houve uma forte expansão e alta competitividade, levando a uma concentração dos mais fortes dos mercados culturais (MALERONKA, 2017, p. 58). Nas análises feitas pelo autor, os resultados da captação, por exemplo, nunca foram divulgados ou analisados com vigor. Estima-se a ordem de 450 milhões de dólares, mas pondera-se que não se conheça a distribuição desses recursos, segundo sua origem ou destino. Ainda se afirma que poderia se utilizar qualquer nota fiscal para abatimento fiscal, independentemente ou não de referir-se à despesa com um projeto cultural. Acrescido disto, a escolha dos projetos poderia se feita sem acesso a democratização de acesso, contrariando os artigos 215 e 216 da Constituição Federal, exemplo disso são citados livros luxuosos de arte dado aos conselheiros de uma empresa. Segundo DURAND; GOUVEIA; BERMAN (1997, p.40 *apud* MALERONKA, 2017), como eram fatos privados, a receita federal não tinha acesso à captação de recursos incentivada.

Como se nota, desde esse momento, o incentivo fiscal federal sofre pela falta de profissionalização do setor, especialmente no que concerne a negociação da captação de recursos. Segundo Maleronka (2017, p. 100 - 101) “Ela teria servido de álibi para desvios que invadiram o território da sonegação”, prejudicando todo um setor.

Desta forma, no final do governo Sarney, o MinC estava tão fragilizado com os sucessivos ministros e poucas condições financeiras para gerir a pasta que antes mesmo de Collor assumir a Presidência da República, já havia um terreno favorável à sua extinção (MALERONKA, 2017).



Acrescido disto, a vinda de novos ares do neoliberalismo em todas as pastas dos diferentes setores contribuíram para a sua extinção bem como a própria a lei, sendo eliminada em 1990, no início do governo Collor. Todo o processo foi feito de maneira abrupta, interrompendo vários projetos e trabalhos que vinham sendo realizados por mais de uma década. Num ato antidemocrático, também passa a extinguir diferentes órgãos, inclusive o próprio Ministério, sendo criada a Secretaria de Cultura. O desmantelamento culmina com a criação de uma Secretaria de Cultura, que teve como primeiro Secretário Ipojuca Pontes, o qual passou o cargo para Sérgio Paulo Rouanet em 1991, que possuía entrada no setor cultural (MALERONKA, 2017, p. 117).

Collor se viu isolado pelos diversos setores produtivos do país, e por isso lança o plano Collor II em uma tentativa de se aproximar das diferentes esferas. E foi desta forma que o governo Collor promulgou a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, pelo secretário Rouanet, instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), inspirada na Lei Mendonça, lançada no ano anterior que possuía dispositivos para o controle de gastos e fraude (MALERONAK, 2017). Rouanet se preocupava com os processos culturais que derivariam deste financiamento indireto, como evidencia a lei nº 8.313/91 em seu artigo 1º, o fundamento de sua constituição poria como finalidade primária a captação e canalização de recursos para o setor de modo a:

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;
- VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;
- VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX - priorizar o produto cultural originário do País.

A lei nº 8.313/91 instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) que está dividido em três pilares: Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), o



qual nunca foi implementado; o Fundo Nacional da Cultura (FNC), baseado em editais públicos que são lançados, periodicamente, pelo Ministério da Cultura, com regras próprias e limites orçamentários e o mais popular de todos: o Incentivo Fiscal². Este se baseia primordialmente pelo abatimento fiscal do imposto de renda de pessoas físicas, as quais deverão estar enquadradas na execução de declaração completa e também no abatimento fiscal de imposto de renda de pessoas jurídicas, cuja categoria contábil é o lucro real. Desta forma, parte do imposto poderá ser alocado em projetos artístico-culturais.

No entanto, os dados evidenciados em sistema informam que o incentivo fiscal, presente na lei nº 8.313/91 evidenciou algumas desproporções na alocação de recursos e de segmentos artístico-culturais, não priorizando o acesso irrestrito a todos para a fruição artística, como informa o inciso I deste mesmo artigo. Foi necessária a formalização do decreto nº 5.761/06 para tornar obrigatórias ações de democratização de acesso.

Para chegarmos à atual situação instaurada no país, precisamos lembrar que nos anos 90 o país passou por um processo de mudanças político-econômicas. O Brasil adaptou-se ao jogo do livre mercado, empresas estatais foram privatizadas e os investimentos foram abertos ao mercado e às organizações estrangeiras. Foi um momento de desobrigação do Estado no campo cultural, sob a alegação de que a cultura poderia competir em regime das leis de mercado como qualquer outro segmento.

2 O abatimento pode chegar até 4% de limite do imposto de renda (IR) para investimento no caso de pessoa jurídica baseada no lucro real ou 6% de limite do IR para investimento no caso de pessoa física. Será explicado mais adiante com mais detalhes.



As mudanças na ordem da produção cultural aconteceram com a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura³, que existe até os dias de hoje. Esse momento de transição foi marcado pela elaboração de políticas públicas culturais, com base em mecanismos de renúncia fiscal (procedimento em que o patrocinador – pessoa física ou jurídica – reverte parte do imposto, que seria destinado à União, para produtos culturais), permitindo que empresas (públicas ou privadas) se tornassem “patrocinadoras”⁴ da produção cultural brasileira.

Esta lei foi baseada nas críticas à Lei Sarney que já havia sido extinta por diversos motivos relatados neste artigo, mas também foi inspirada nas soluções criadas pela Lei Mendonça, de São Paulo.

Para Lia Calabre (2003), não houve medidas diretas de incentivo por parte do Estado no que se refere à produção cultural, pode-se verificar que esse também foi um período em que a iniciativa privada encontrou um campo interessante e próspero a ser explorado, tendendo a concentrar o uso das verbas incentivadas no sudeste, onde se encontram potenciais empresas patrocinadoras. Dentre tantos desdobramentos no campo,

3 Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet). Hoje, o maior mecanismo no Brasil para se conseguir realizar um projeto cultural é a Lei Federal de Incentivo à Cultura (lei 8318/91) que permite abatimento fiscal de apenas 30% do orçamento (o que requer dos patrocinadores um aporte adicional de 70% em recursos próprios) em caso de projetos enquadrados no artigo 26. Em outras palavras, o projeto Festival Rock in Rio (2013), por exemplo, foi enquadrado neste artigo, com um orçamento hipotético de R\$ 100 mil, dos quais R\$ 30 mil foram provenientes do imposto de renda que o Patrocinador devia à Receita Federal, a outra parte restante (R\$ 70 mil) o patrocinador tentdo utilizado recursos próprios. Este artigo é composto por mais três tipos de percentuais (para pessoa física e jurídica) que poderão ser vistos na própria lei. Já projetos enquadrados no artigo 18, possuem a quantia inteiramente revertida em renúncia fiscal, pois nesse caso a Lei Rouanet permite que 100% do orçamento seja abatido fiscalmente. Ou seja, o projeto Bienal do Livro foi enquadrado no artigo 18, com um orçamento hipotético de R\$ 200 mil, essa quantia foi totalmente custeada pelo imposto de renda que a empresa devia à Receita Federal. Dentro deste orçamento, previamente aprovado pelo MinC, há o item orçamentário *remuneração da captação de recursos*, no qual o profissional responsável poderá receber até 10% do valor total do projeto, respeitando o limite de R\$ 100 mil, estabelecidos pela Instrução Normativa n° 1, de 201, artigo 24. O abatimento pode chegar até 4% de limite do imposto de renda (IR) para investimento no caso de pessoa jurídica baseada no lucro real ou 6% de limite do IR para investimento no caso de pessoa física. Para facilitar o entendimento, consultamos a plataforma do Ministério da Cultura que disponibiliza os dados de seus investidores, uma vez que são recursos públicos. Exemplo: a senhora Maria Regina Amaral Pinho de Almeida destinou à cultura, em 2014, R\$744.689,97. Pressupondo que esse valor é 6% do valor do imposto de renda a ser pago à Receita Federal, podemos afirmar que esta senhora paga, pelo menos, de imposto de renda R\$1.241.49,50. Seguindo este mesmo raciocínio, podemos pensar nas pessoas jurídicas tributadas no lucro real, as quais podem debitar até 4% do imposto de renda que devem à Receita Federal.

4 Optamos por indicar patrocinadores com aspas, pois, o valor repassado pelas empresas para os filmes provém de renúncia fiscal e não do caixa (ou orçamento de marketing) das empresas. Dessa forma, elas se beneficiam duplamente, pois investem em marketing e divulgação de suas “marcas” nos produtos criados, utilizando um valor que em tese não “pertence” à empresa, mas ao Estado.



também surgiu o “ofício”⁵ do captador de recursos a partir do uso da Lei, o qual se valia (e ainda se vale) de conexões pessoais e profissionais para o fechamento de contratos.

Como percebemos no percurso da Política Cultural, nenhum dispositivo legal foi elaborado a fim de exigir a formação do profissional captador de recursos ou mesmo a regulação para o desempenho desta profissão, tendo duas capitais, Rio de Janeiro e São Paulo, como espaço singular de disputa territorial para a captação financeira. Tudo foi feito para acelerar o processo da aprovação dentro do Ministério da Cultura, para que os processos de captação ocorressem mais rápido.

Por esta razão, é necessário observar acerca do processo da captação de recursos incentivada diante da política cultural brasileira, no que concerne à falta de uma conduta ética, regulamentação e à inexistência de uma formação, pois, até o momento, “para existir em sociedade, em especial no império do marketing e da competição, precisamos criar a cena, estar disponíveis diante de um olhar que nos torna como objeto, nos oferecer como espetáculo, cumprindo os protocolos de sua geometria e de seu desempenho” (XAVIER, 2003, p. 11). Sob a perspectiva do autor, a captação de recursos tem se tornado objeto “de valor” para a execução de uma obra ou evento literário.

Dessa forma, o campo cultural sofre um processo ambivalente entre a regulação do Estado e as determinações do mercado frente ao uso do dinheiro público, fruto de uma política neoliberal (BARBERO, 2009, p. 155) dos anos 90. Neste caso, o papel do Estado está direcionado a ser parceiro da cultura, fornecendo subsídios e suporte, sem interferir diretamente sobre os conteúdos (ORTIZ RAMOS; BUENO, 2001, p. 10) produzidos.

O campo de estudo possui poucos pesquisadores que se dedicam ao tema, geralmente perpassado por outros assuntos de interesse: políticas públicas (ROSA, 2012; RUBIM e BARBALHO, 2007; CALABRE, 2003; MELEIRO, 2007; MARSON, 2009; BAHIA, 2012), ou até mesmo a formação superior do produtor cultural (WEYNE, 2014). A captação de recursos incentivados trata-se de uma área em formação que precisa ser amplamente debatida, necessitando de novos paradigmas para a evolução do campo cultural, por isso se torna necessário olhar para a evolução da política cultural brasileira.

Vivemos uma lei de incentivo que promove a exclusão e a concentração cultural no Brasil⁶. Esta afirmação, entoada pelo MinC, retrata a consolidação dos 27 anos de uso da Lei 8318/1991, trazendo algumas percepções sobre o seu uso, constatando o quadro de exclusão cultural no período de vigência da Lei.

5 Utilizamos a palavra ofício entre aspas, devido à frágil legislação que temos sobre o assunto, pois nada determina que esse profissional de fato o seja, não necessitando de nenhuma formação prévia.

6 Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/01/projeto-15-28jan10-web.pdf>. Acessado em 18 de maio de 2016



Para ilustrar, segue a figura⁷ dos dez maiores captadores no ano de 2016, em valores absolutos pela Lei Rouanet, que estão sob o controle da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC):

Figura 1: Dez maiores captadores de 2016

CNPJ/CPF	Proponente	Captado R\$
1 00.984.768/0001-47	Instituto Tomie Ohtake	19.306.238,20
2 10.543.638/0001-22	Aventura Entretenimento Ltda.	14.046.738,02
3 57.119.000/0001-22	Instituto Itaú Cultural	14.000.000,00
4 07.495.643/0001-00	Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	13.833.742,62
5 60.664.745/0001-87	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	12.619.976,11
6 29.527.413/0001-00	Fundação Roberto Marinho	12.350.000,00
7 05.422.243/0001-31	Instituto Cultural Inhotim	10.837.359,13
8 60.991.585/0001-80	Fundação Bienal de São Paulo	10.578.888,00
9 04.755.944/0001-20	Nós 3 Produções Ltda	10.487.230,00
10 04.393.475/0004-99	INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO - IDG	10.463.302,75

Fonte: Site do MinC

Podemos notar que as organizações em análise estão focadas, preferencialmente, no setor de artes visuais e todos os proponentes estão localizados no sudeste, utilizando-se, prioritariamente, da arrecadação de imposto de renda devido.

Vale informar que Rouanet não previu este tipo de concentração, mas foi e é também a constatação da valorização dos grupos mais fortes na busca por projetos que tivessem maior apelo midiático e assim atendessem as organizações patrocinadoras e também sem se preocupar com possíveis exigências de intermediadores das produções culturais (ROUANET, RODA VIVA, 1991).

Após o impeachment do presidente Collor, em 1992, o vice-presidente assumiu o cargo. A partir de então, Itamar Franco recria o Ministério da Cultura e nomeia Antônio Houaiss como ministro. Por pressão do setor audiovisual, a Lei do Audiovisual também é criada em 1993, trazendo diferentes mecanismos de incentivo para o setor.

Maleronka (2017, p.140) aponta que Bresser-Pereira, em entrevista, tece também duras críticas a Lei do Audiovisual, salientando que se trata de um “super incentivo”.

7 Disponível em <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>. Acessado em 18 de maio de 2018.



Com essa dedução, os cineastas não precisam gastar absolutamente nada e ainda sobra um pouco, o que possibilita que existam filmes produzidos sem ser distribuídos, por que já estão pagos pelo exagero do incentivo.

No depoimento de Luiz Carlos Barreto colhido por Maleronka (2017, p. 153) no ano de 2010 para o projeto Produção Cultural no Brasil⁸, a influência deste foi decisiva para a consecução de Luiz Roberto Nascimento como Ministro da Cultura que agilizará a construção da Lei do audiovisual e também seria um nome importante na negociação junto a Receita Federal para a aceitabilidade da renúncia fiscal, dedicada somente, ao audiovisual, na busca por novos patrocínios.

Em 1994, algumas das instituições extintas no governo Collor foram recriadas pelo presidente Itamar Franco.

Sob o ponto de vista do uso das leis, os mecanismos da Lei Rouanet foram aperfeiçoados ao longo do governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso, com a promulgação de algumas regulamentações que permitiram maior agilidade em sua aplicação.

Foram criadas regulamentações que permitiram uma maior agilidade na aplicação da lei e, somente na Lei Rouanet, foram mais de 80 tipos de regulamentações (CALABRE, 2003, p. 17), dentre portarias, instruções normativas, leis e decretos-leis.

Durante a gestão do Ministro Francisco Weffort (1995-2002), o governo federal diminuiu o nível dos investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural, tendo em vista que a decisão sobre o uso da lei é repassada para as mãos do mercado, novamente o setor da captação de recursos se torna apêndice de uma estrutura ratificada pelo Estado.

Não foi somente nas dificuldades de democratização de acesso que esta Política Pública recebe críticas, também não houve qualquer marco legal que exigisse a formação do profissional de captação de recursos. A única informação que consta na Instrução Normativa 5/2017 do Incentivo Fiscal da Lei Rouanet é que apenas o captador pudesse receber de 10% a 15% do projeto/a quantia de R\$ 100.000,00 a R\$ 150.000,00, desde que fosse respeitado o valor mínimo⁹ de aprovação, por intermediar o processo entre patrocinadores e proponentes.

Ao mesmo tempo, os instrumentos legais criados foram feitos apenas para acelerar o processo de aprovação do projeto cultural dentro do Ministério da Cultura para que o processo de captação ocorresse mais velozmente.

8 http://www.cultura.gov.br/noticias-rr-nordeste/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/projeto-producao-cultural-no-brasil-sera-lancado-no-recife-392667/10961. Acessado em 17 de fevereiro de 2018.

9 Instrução Normativa de 5 de 2017.



Nesta resumida trajetória do Ministério que possui a Lei Rouanet como um dos pilares de política para o setor, pode-se perceber que processos normativos criados pelo Estado sempre estiveram voltados para a operação da Lei, a fim de que um processo, que era extremamente moroso no passado, pudesse ser mais ágil. E isso de fato foi alcançado. O que se nota nestes 27 anos de lei é a ausência de um debate público acerca do papel desempenhado por estes profissionais, no uso de sua remuneração por parte dos recursos públicos incentivados. O que está em disputa neste cenário é uma possível precarização nas relações de trabalho, condução incipiente de projetos culturais, informalidade e a não formação dedicada ao campo cultural, evidenciados em diversas pesquisas (GADELHA, 2015). Uma medida de política pública que contribuiu positivamente foi a formalização de parte do campo cultural, através da incorporação do profissional de produção cultural na faixa de arrecadação de micro empreendedor individual¹⁰, totalizando R\$ 60 mil anuais.

Já nos anos 2000, sob o olhar atento do Ministro Gilberto Gil, o Programa Cultura Viva¹¹ viabilizou a descentralização dos recursos, em certa medida compensatória pela condução da Lei Rouanet, estimulando a diversidade da produção cultural no território nacional. No entanto, esta teve sua política enfraquecida ao longo desta última década.

Na mesma época dessa política pública, foi instituído Plano Nacional de Cultura e teve como sucesso a promulgação deste como lei em 2010, que possui como competência “conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais (...) o Plano foi criado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Seu objetivo é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil¹².”

Esta lei pode contribuir para a perenidade dos esforços desenvolvidos na década passada. Para que haja o monitoramento, o MinC conta, principalmente, com a participação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e do sistema nacional de informações e indicadores culturais (SNIIC), por meio do Mapa da cultura. Os dados sobre o uso da cultura são abertos e permite a participação da sociedade em todo o país.

10 Disponível em: <<http://www.portaldoempreendedor.gov.br/microempreendedor-individual>>. Acessado em 13 setembro de 2017.

11 Programa viabilizado com parte dos recursos disponibilizados pelo Fundo Nacional de Cultura e visa o fortalecimento das manifestações culturais oriundas de diversas comunidades do País, bem como o fortalecimento da economia da cultura e a diminuição das desigualdades sociais. (SALGADO, PEDRA, CALDAS, 2010, p. 92)

12 <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/> Acessado em 17 de fevereiro de 2018



Como se nota, houve uma política de implementação para todo o país de forma descentralizada, fruto das fraturas de mercado geradas ao longo dessas duas décadas e meia com os recursos incentivados, como ferramenta reparadora das atrocidades causadas entre as diferentes áreas culturais e entre as diferentes regiões do país.

Entretanto, atualmente, evidencia-se que o país está envolto a desmantelamentos de políticas públicas desenvolvidas ao longo dos anos 2000, não somente no campo cultural. O Estado atravessa uma intensa crise política publicizada desde a Operação Lava-Jato¹³. Paralelamente a isso, o Congresso Nacional votou o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em agosto de 2016, por improbidade administrativa e o vice-presidente – ainda presidente interino à época – Michel Temer, logo em maio de 2016, ao assumir o comando do país, no qual permanece até os dias de hoje, decidiu extinguir o Ministério da Cultura, sob a justificativa de contingência administrativa, levando, mais uma vez, à quebra do ciclo de Políticas Culturais para o setor. Após rebuliços midiáticos e ocupações dos espaços da cultura pertencentes ao MinC, como o edifício Capanema no Rio de Janeiro, o MinC foi reincorporado como pasta, mas tendo diversas políticas públicas descontinuadas pelos seus sucessores, em um período de menos de um ano após sua reincorporação enquanto Pasta.

Ainda assim, a política pública que ganhou perenidade no escopo nacional, atingindo as diferentes áreas da cultura até os dias de hoje, foi a Lei Rouanet, mesmo que saibamos que esta mesma não atinge todas as camadas da produção cultural existente neste país.

Como se percebe no percurso das leis, nenhum dispositivo legal foi elaborado a fim de exigir a formação profissional ou a regulamentação do setor da captação de recursos. Medidas foram tomadas a fim de acelerar o processo de aprovação dentro do MinC para que assim o processo de captação ocorresse mais rapidamente.

Nesta resumida trajetória das iniciativas do Estado, podemos perceber que processos normativos criados pelo governo sempre estiveram voltados para a operação das leis, a fim de que o processo burocrático para aprovação do projeto, que era extremamente moroso no passado, pudesse ser mais ágil, o que, de fato, foi alcançado. Hoje, para se conseguir a autorização do Ministério da Cultura para captar recursos, pode-se levar, em média, três meses¹⁴.

Vale lembrar que Segundo Maleronka (2017, p. 161), os recursos oriundos do financiamento indireto não são contingenciados em momentos de crise, reafirmando sua importância em país que passa por diversos ciclos políticos, podendo influenciar na

13 Para maiores explicações acesse: <http://arte.folha.uol.com.br/poder/operacao-lava-jato/>. Acessado em 18 de maio de 2016.

14 Consultar www.cultura.gov.br



decisão da produção cultural brasileira, como se nota nesse momento de crise política e ética que país tem atravessado.

Por isso também, nesses 27 anos do uso da lei, não houve intervenção alguma que exigisse dos profissionais algum tipo de formação para desempenhar a função de captador de recursos, o que levou à precarização nas relações de trabalho e a má condução de projetos culturais. Por isso, os captadores de recursos, após receberem os seus 10%, 12,5% ou 15% previstos em instrumento normativo podem não acompanhar o desenvolvimento do projeto cultural até a sua finalização. Daí a necessidade de produtores culturais executarem esta função, além da gestão do projeto.

Além dos dispositivos legais estabelecidos, não há nenhum outro dispositivo que regule a execução deste ofício. Por uma ausência legal e profissional, alguns produtores têm preferido trabalhar como “seus próprios” captadores, a fim de não terem técnicos sem vínculos com o projeto cultural idealizado.

Esse panorama leva a um processo de concentração dos recursos incentivados no Sudeste, ao conseqüente acirramento das desigualdades sociais e culturais, já evidenciado por Celso Furtado nos anos 80, sem que haja uma efetiva formação da área de captação de recursos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre o processo da captação de recursos incentivada frente à política cultural brasileira, no que concerne à conduta ética, regulamentação e a inexistência de uma formação consistente em um objeto que poucos estudiosos se dedicaram a pesquisar. Por este motivo, torna-se fundamental aprofundar o estudo sobre o campo. Acrescido a isso, o panorama do setor mostra a concentração dos recursos no Sudeste, em função de uma política de Estado neoliberal que deixou a cargo do mercado (geralmente departamentos de comunicação e marketing) a decisão de alocar recursos públicos e o tipo de projeto patrocinado, influenciando tendências estéticas a médio e longo prazo no país.

Esta situação se agrava quando se nota uma legislação frágil, neste caso, uma instrução normativa, para tratar da rentabilidade do captador de recursos acerca de um projeto, devido à falta de regulamentação da própria profissão, acrescidos de problemas éticos que se tornaram visíveis na área.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações Processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Itáu Cultural, 2012.

BARBALHO, Alexandre e RUBIM, Antonio Albino Canelas. e (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BARBERO, Jesus. Desafios Políticos da Diversidade *Revista Observatório Itáu Cultural*, n. 8. abr./jul., São Paulo: Itáu Cultural, 2009, p. 153-159.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. São Paulo: ateliê Editorial, 2007.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

CALABRE, Lia. (Org.) *Políticas Culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2003.

CALABRE, Lia e LOPES, Herculano (Org.) *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2005.

_____. *Políticas culturais um campo de estudo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2008.

DURAN, José Carlos; GOUVEIA, Maria Alice; BERMAN, Graça. Patrocínio empresarial e incentivos fiscais à cultura no Brasil: Análise de uma experiência recente. *Revista de Administração de Empresas*, v.37, n.4, p.38-44. São Paulo, out.-dez. 1997. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/37956/36706>>. Acessado em 17 fevereiro de 2018.

FURTADO, Celso. In: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. (Org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Lei 8313/91 - Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)



MALERONKA, Fábio. *O primeiro fim do MinC* / Fabio Maleronka Ferron ; orientadora, Cynthia Harumy Watanabe Corrêa. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de PósGraduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, Vol. I, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Mercado – Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*. São Paulo: Escrituras, Vol. III, 2009.

_____. *Cinema e Economia política – Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*. São Paulo: Escrituras, Vol. II, 2009.

MELO NETO, Francisco Paulo de. *Marketing de Patrocínio*. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

MINISTÉRIO DA CULTURA, Instrução Normativa 5 de 2017.

ORTIZ RAMOS, José Mário; BUENO, Maria Lucia. *Cultura audiovisual e arte contemporânea*. Pers- pec. v. 15, n. 3, p. 10-17, 2001.

Portaria Interministerial Nº 1.442, de 10 de agosto de 2006

Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura: 2014 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro : IBGE, 2015

Revista Observatório Itaú Cultural, n. 17. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

ROUANET, Sérgio Paulo. Entrevista. *Programa Roda Viva*. TV Cultura, 30 de agosto de 1991.

SALGADO, Gabriel Melo; PEDRA, Layno Sampaio; CALDAS, Rebecados Santos. *As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. (Org). *Políticas culturais no governo Lula* / Antonio Albino Canelas Rubim (Org.). - Salvador :Edufba, 2010.



WEYNE, Rachel Gadelha. *O campo da produção cultural no Ceará: conformações, configurações e paradoxos*. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual do Ceará. Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade. Fortaleza, 2014. Área de concentração: Políticas Públicas e Sociedade. Orientação: Prof. Dr Alexandre Almeida Barbalho.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac &Naify, 2003.



LEI ROUANET NO GOVERNO TEMER: DESREGULAMENTAÇÃO E PRIVATIZAÇÃO DO INVESTIMENTO PÚBLICO EM CULTURA?

Alexandre Hees de Negreiros¹
Gustavo Guenzburger²

RESUMO: O presente trabalho discute pontos das recentes Instruções Normativas lançadas durante o governo Temer, com foco em possíveis impactos que elas podem causar na produção cultural e na análise das prestações de contas de projetos da Lei Rouanet. A hipótese trabalhada é a da vigência de uma política de desregulamentação que, sob o objetivo aparente de desburocratizar e tornar atraente a Rouanet, favorece grandes captadores e minimiza o problema do passivo de cerca de vinte mil de prestações de contas à espera de aprovação. Como metodologia, busca-se identificar tal política de desregulamentação no texto das INs, contextualizando-a frente a outros problemas históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Rouanet, legislação cultural, desregulamentação, incentivo fiscal.

CONTEXTO RECENTE DA ROUANET

A partir de 2016, a Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet (BRASIL, 1991), virou assunto de polícia, de política, e de ética - principalmente depois que a operação “Boca Livre” da Polícia Federal prendeu uma quadrilha que desviava recursos da cultura para crimes como lavagem de dinheiro e enriquecimento ilícito. Por causa da grande repercussão midiática destes casos em que foi burlada, a Lei Rouanet, que já

1 Mestre em musicologia, bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ e graduando em Direito pela UFF. Professor do SENAC. Parecerista da Lei Rouanet. Membro da CAP da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e do Grupo Permanente para o Aperfeiçoamento da Gestão Coletiva de Direitos Autorais (GPAGC, MinC). Árbitro e Mediador em Direitos Autorais. Ex-professor da UFRJ, da UFF e do CBM.

2 Pesquisador e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, com bolsa Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ. Em 2014, estudou as políticas culturais francesas em estágio-sanduiche na Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III) como parte de sua pesquisa de doutorado na UERJ, sobre as relações entre a estética e a socioeconomia do teatro carioca. Artista e ativista atuante em movimentos como Reage, Artista!, MATER e Movimentos pela Cultura.



era alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Câmara dos Deputados³, passou a ocupar um lugar central em certo imaginário pós-*impeachment* como símbolo de desperdício estatal do governo anterior. Com isso, abriu-se as portas para a criminalização pelo senso comum de toda e qualquer atividade cultural no País. Mesmo tendo em mente que aqueles crimes pontuais que provocaram o escândalo e turbinaram a CPI não representam o grosso dos projetos que utilizam os incentivos fiscais⁴, é preciso recuperar o histórico anterior de críticas a este mecanismo, se quisermos compreender a complexidade e a inevitabilidade de sua crise atual. As principais contradições apontadas por gestores e agentes culturais até 2016 são resumidas pelo próprio ex-Ministro Juca Ferreira. Remetem-nos a brechas ao crime e mais ao caráter concentrador do mecanismo e à relação ambígua que estabelece entre o público e o privado:

Sou bastante crítico à Lei Rouanet e formei minha opinião com base nos dados do IBGE e do IPEA. A lei criou uma ilusão de que haveria uma parceria público-privada financiando a cultura. Não é verdade. O ministério tem em torno de 300 funcionários para analisar projetos (que disputam o direito de captar recursos junto a empresas que pretendam investir em cultura via renúncia fiscal). Há uma quantidade astronômica de propostas todos os anos, e muitas recebem aval para captar o benefício. Só que apenas 20% conseguem, e isso fica concentrado em dois estados. Oitenta por cento do total renunciado vai para (os estados de) Rio e São Paulo. Sessenta por cento, para duas cidades (as capitais), e são sempre os mesmos (proponentes) que recebem: os que dão retorno de imagem às empresas. Não é culpa da empresa. Se criamos um mecanismo para isso, ele pode ser usado. Mas não é parceria público-privada. É outra coisa. [...] Esse dinheiro corresponde a 80% do que o governo federal tem para financiar atividades culturais no Brasil. Levando em consideração o que eu falei, me diga: é possível desenvolver política pública assim? [...] é a privatização de recursos públicos para construir imagens de empresas, algumas delas altamente lucrativas. (FERREIRA, 2015).

Este viés crítico fez com que, a partir de 2006, os Ministérios do PT apostassem todas as suas fichas no projeto de uma nova legislação cultural, que propunha um novo Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – o Procultura. Apesar dos anos de debates e elaboração, o projeto de Lei nº 6.722, que começou a tramitar no congresso em 2010, nunca chegou ao Plenário, por conta de diversos motivos políticos e de interesses corporativos que não cabem nesse trabalho. Se até 2016 o governo lutou em vão por uma

3 <https://goo.gl/kYtD8T>. Acesso em 16/02/2018.

4 A família Bellini, por exemplo, não é uma produtora cultural típica, mas uma quadrilha formada justamente para enriquecer nas brechas deixadas pela lei e pela fraca fiscalização de seu uso. Foi desbaratada em junho de 2016 pela operação “Boca Livre”, da Polícia Federal. Ver: <https://goo.gl/ybuFxH>



nova Lei, fez um esforço bem menor no que diz respeito a melhorias na regulamentação e no funcionamento da Lei como ela era até então, decerto convencido da ineficácia de tais alterações. De 2002 a 2016, os melhoramentos se resumiram ao aprimoramento e informatização do cadastramento de projetos e no desenvolvimento do sistema Salicweb⁵. Pouca ou nenhuma normatização se produziu no sentido de minimizar problemas como a concentração regional ou o favorecimento aos grandes produtores.⁶

Esse número reduzido de modificações na regulamentação da Rouanet nas últimas duas décadas contrasta com a recente enxurrada de Instruções Normativas (INs) lançadas desde o início do Governo Temer, em alegado esforço de renovação e modernização da Lei. Mas como veremos adiante, a análise mais acurada dessas normas mostra que seus objetivos variaram de um Ministro para o outro, no período pós-*impeachment*. Em um primeiro momento, era preciso dar uma resposta ao clamor moralizante da sociedade escandalizada com os desvios na cultura, que eram alardeados pela mídia como forma de legitimar a sua mobilização em prol da troca de governo. Os escândalos da Rouanet eram assim amplificados pelo clima primeiro da Operação Lava-Jato e depois dos grampos palacianos da era Temer. Ao mesmo tempo, em plena crise orçamentária instalada pelo esforço de reversão do Estado aos primados neoliberais, a lei de incentivo fiscal apareceu para o Ministério Roberto Freire como única fonte “blindada” aos cortes de recursos para a cultura. Daí a tentativa disciplinadora e organizadora da IN nº11/2016, que de certa forma permaneceu nas INs nº 1 e 2/2017.

Já o Ministério Sérgio Sá Leitão, ao também abraçar a causa da Lei Rouanet e de sua modernização, parece estar menos preocupado com as questões éticas ou com as suas contradições, como a da concentração de recursos. Pelo contrário, veremos que muitas das normas contidas na IN nº 5/2017 trabalham no sentido de desregulamentar o incentivo fiscal à cultura e facilitar a vida dos grandes captadores e produtores.

Não é à toa que o lançamento em 30 de novembro passado da IN nº4/2017, substituída integralmente pela nº 5 menos de um mês depois, aconteceu justamente para uma plateia de integrantes do Fórum Brasileiro de Direitos Culturais. O FBDC agrega institutos, captadores, produtores e empresas patrocinadoras constantes nas listas dos que mais movimentam recursos via Lei Rouanet⁷. A leitura atenta da reportagem de O Globo sobre este evento revela o quanto a modernização da Rouanet feita pelo atual Ministro avança na acomodação de um discurso neoliberal ao clientelismo da preferência

5 Salicweb (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura, via Web) “é um sistema unificado, utilizado para apresentação de propostas e acompanhamento de projetos culturais. Todas as fases de tramitação, da admissibilidade à prestação de contas, estão registradas e automatizadas no sistema.”

6 Ver diversas normatizações em: <https://goo.gl/wn63n9> . Acesso em 15/02/2018.

7 Ver <<http://www.fbdc.com.br/quem-somos/>>. Acesso em 15/02/2018. Depois comparar com: <<http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em 15/02/2018.



pelos grandes. A prioridade, declaradamente, passou a ser aumentar a captação, mesmo que seja facilitando para quem já capta muito. A vontade de agradar o topo da cadeia e o viés ideológico que justifica essa estratégia está explícita na fala do ministro Leitão: “Tem uma (*regra*) que me deixa absolutamente indignado, que é a determinação de limitação à receita de empreendimentos culturais. Isso é uma regra de país comunista, gente.” (PRADO, 2017)

As novas regras foram apresentadas com o argumento da “desburocratização” e da “simplificação”, para serem aplaudidas por representantes justamente daquilo que o especialista em imagem corporativa e projetos culturais YacovSarcovas chama de “cadeia de intermediação”. Sarkovas, talvez o mais balizado e ferrenho crítico da legislação de incentivos fiscais à cultura no Brasil, considera que este sistema exige “uma série de captadores, gente especializada em formulação de projetos e corretagem, o que dá margem a processos de corrupção.” (SARKOVAS, 2006)

Veremos adiante, na análise das novas INs, que a tal margem de corrupção está certamente ignorada ou subestimada pela atual política que busca o aumento da captação a qualquer custo. No entanto, este risco já poderia ser inferido no agravamento de um problema histórico no gerenciamento da Lei Rouanet: pouco a pouco agigantava-se a fila de projetos aguardando a análise de suas prestações de contas ou o julgamento de recursos contra a sua reprovação⁸, e o Ministério mostrava-se progressivamente incapaz de, seguindo os parâmetros e princípios necessários aos processos administrativos da Administração Pública Federal, reduzi-la com o seu próprio esforço.

A falta de estrutura e a consequente incapacidade operacional para efetuar a análise dos relatórios dos cerca de 3,5 mil projetos que conseguem captação anualmente é um problema que se acumulou e se agravou durante os 26 anos de vigência da Lei. Produto de uma histórica posição de inferioridade relativa dentre as funções do Estado, a carência estrutural do Ministério da Cultura tem origens que não cabe aqui debater, mas que lhe impõem o 3º menor orçamento (com apenas 0,04% das despesas efetivadas em 2015 e 2016), os servidores de menor remuneração da Esplanada⁹, causando enormes taxas de evasão¹⁰, e uma vulnerabilidade que já o condenou à extinção temporária em dois episódios, sendo o último no atual governo¹¹. Neste período, o aumento gradual no número de projetos incentivados superou em muito o aumento de investimento na força de trabalho necessária para seu acompanhamento e fiscalização. O ex-secretário de Fomento e Incentivo à Cultura Henilton Menezes dá notícia de que em 2014, por

8 Segundo a mesma reportagem (PRADO, 2017), essa fila chega hoje a cerca de vinte mil projetos.

9 <https://goo.gl/VFJANC> Acesso em 16/02/2018

10 <https://goo.gl/WSS5o3> Acesso em 16/02/2018

11 https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/11/politica/1462998470_097192.html. Acesso em 16/02/2018.



exemplo, dos 3.311 projetos com captação, 1.718 apresentaram prestação de contas, das quais apenas 438 tiveram análises concluídas pelo Ministério. Destas, 282 foram aprovadas e 156 reprovadas pelos técnicos do Ministério. (MENEZES, 2016)

O TCU E A PRESTAÇÃO DE CONTAS DA ROUANET

A questão do passivo de análises de prestações de conta tem sido alvo de algumas tentativas de solução que não prosperaram. A IN nº 1 do MinC, de 5/10/2010, propôs um sistema de análises por amostragem (§ 2º do art. 74) que foi considerado inadequado e revogado pela IN nº3, de 30/12 do mesmo ano. Em 2011, a partir da divulgação do relatório de uma auditoria que o Tribunal de Contas da União (TCU) realizou no mecanismo de renúncia fiscal da área cultural (BRASIL, TCU, 2011)¹², esse problema saiu do âmbito interno do MinC para virar uma questão jurídica para todo o Governo, vazando também através dos jornais para o grande público. Alguns dos resultados desta ação do TCU foram um plano de ação conjunto e a publicação da Portaria Interministerial MP/MinC nº 192, de 10/05/2012, que autorizava o Ministério da Cultura a selecionar e contratar temporariamente 114 profissionais para uma força-tarefa com o objetivo de eliminar o passivo. No entanto, um estudo preliminar por parte desses profissionais contratados chegou à conclusão de que, pelas regras em vigor, cerca de 90% dos projetos teriam prestação de contas reprovadas. (MENEZES, 2016)

No afã de zerar a pilha de projetos antigos, a Portaria nº 86 de 26 de agosto de 2014 estabeleceu procedimentos “simplificados” para a análise das prestações de conta apresentadas até 2011. Mas ao final da ação da força-tarefa, a pilha voltou a crescer e as análises continuaram à espera de melhorias tecnológicas, materiais e de pessoal. O Relatório Sistêmico de Fiscalização da Função Cultura do TCU (2014) já dava conta de que, embora algumas das exigências de 2011 tivessem sido integralmente cumpridas, a informatização que possibilitaria o acompanhamento on-line e transparente da execução financeira dos projetos estava por ser concluída, como permanece até hoje.

Uma última e malograda tentativa de eliminar o passivo de análises ainda seria tentada no segundo Ministério Juca Ferreira. Em 5 de maio de 2016, portanto às vésperas da votação no senado que tiraria Dilma Rousseff da Presidência, a Portaria MinC 58 expandiu a ideia dos procedimentos simplificados de análise também para projetos posteriores a 2011, e acrescentou um dispositivo mais ousado: a partir de então, projetos com captação de até 600 mil reais poderiam ser dispensados de análise financeira, caso a análise de objeto comprovasse que o mesmo havia sido cumprido. Pouco mais de um mês depois de extinto e recriado o Ministério, o Ministro Marcelo Calero fez uma consulta ao TCU quanto à validade constitucional desta inovação no processo de análises que, se legitimada, excluiria cerca de 89% dos projetos da necessidade de análise de execução

12 Disponível em: <www.tcu.gov.br/Consultas/Juris/Docs/judoc/Acord/.../AC_1385_19_11_P.doc>



financeira. Por óbvio, o TCU rejeitou o expediente, argumentando que “a mera execução física do objeto ou de parte dele, por si só, não tem o condão de comprovar o adequado emprego dos recursos federais envolvidos.” (BRASIL, TCU, 2016b)¹³

Apesar de esta decisão do TCU caracterizar claramente os incentivos fiscais como verba pública, e por isso sujeitar os processos de análise dos projetos sob este estímulo às regras da administração pública, veremos a seguir como as mais recentes INs do atual Ministério buscaram desvincular uma coisa da outra. A questão-problema das pilhas de prestações de contas continuava a evidenciar, portanto, uma ambiguidade intrínseca – e perigosa – ao sistema de mecenato da Lei Rouanet: a da utilização de critérios privados para o gerenciamento de verbas públicas.

É por tudo isso que, a partir de agora, o presente trabalho busca analisar alguns pontos das últimas INs lançadas durante o governo Temer, com foco em possíveis impactos que elas podem causar na análise das prestações de contas de projetos da Lei Rouanet. A hipótese trabalhada aqui é a da vigência de uma política neoliberal de desregulamentação da Rouanet que, ao seguir o discurso de “desestatização” e “desburocratização”, em tese modernizando e dinamizando o sistema, tenta de fato, e entre outras coisas, minimizar o problema do passivo de milhares de prestações de contas que aguardam durante anos pela análise do Ministério, a rigor “fechando os olhos” para usos inadequados às regras vigentes para a gestão da verba pública. Uma vez que não houve como oferecer músculos à estrutura disponível para as análises, tampouco convencer o TCU de que um limite mínimo ou um sistema por amostragem seria aplicável, tenta-se, desta vez, desclassificar os processos de análise dos projetos e de sua execução de sua qualidade ôntica de beneficiários de verbas orçamentárias públicas.

AS INSTRUÇÕES NORMATIVAS DE TEMER

O complexo processo de submissão e análise de propostas de projetos culturais, de sua execução e, notadamente, da avaliação de sua efetividade, teve aprimorados os seus parâmetros constitucionais com a Emenda de nº 71, de 2012, que acrescentou o art. 216-A para instituir o Sistema Nacional de Cultura, e legais, a partir da Lei nº 12.343, que instituiu o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, resultado da política inclusiva do governo anterior.

13 Disponível em: <https://goo.gl/6rGgyA>. Acesso em 16/02/2018.



Já sob a vigência do Decreto 5.761 de 2006¹⁴, surgem diversas INs¹⁵ para esmiuçar os procedimentos previstos pelo regramento superior. Em março de 2017, a IN nº1, buscou criar um novo marco normativo, e foi ligeiramente modificada pela IN nº 2, de junho, e restou totalmente substituída pela IN nº 4, de 30/11/2017, já sob o comando do atual ministro Sérgio Sá Leitão que, dias depois, novamente a substituiu pela IN de nº 5, de 26/12/2017. Regra geral, é o estudo das mudanças trazidas por estes dois últimos documentos – a IN nº4, *grosso modo* mantidas pela IN nº5 – frente ao que dispunha a IN nº1, de 2017, que dá suporte a este breve esforço. Nos últimos dias do ano, nos debruçamos sobre as novas INs para identificar os pontos que afastariam o sistema dos princípios do processo administrativo público federal, assim como da responsabilidade pelo estímulo à criação artística que vise transformações, novos significados ou a manutenção de tradições culturais enraizadas, sintetizadas, consagradas e vividas através de incontáveis formas de arte, enviesando-as sob um pretensamente hegemônico estímulo ao desenvolvimento econômico.

SUPRESSÃO DE PRINCÍPIOS DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA

Prenúncio de outras preocupações, tivemos no §1º do art. 1º a nova – e menor – relação de princípios aos quais se pretendeu submetida a IN nº5 (doravante, a nova IN), substituindo os da Lei 9.784, de 1999, por um rol limitado a cinco: da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, eficiência e transparência, o que só se justificaria pela intenção de afastar os da finalidade, da motivação, da razoabilidade, da ampla defesa, da proporcionalidade, do contraditório, da segurança jurídica e do interesse público. Tal substituição, obviamente fora do rol de vantagens do Portal da Lei Rouanet¹⁶, desafia os princípios da legalidade e da hierarquia das normas, e inevitavelmente nos leva a procurar razões pelas quais os procedimentos por ela regulados, executados por servidores com verbas públicas, em prol dos Administrados e para os fins da Administração, teriam deixado de equivaler a processos administrativos, e em paralelo, as razões pelas quais desinteressaria a aplicação dos princípios preteridos.

Norma original, na IN nº 1/2017, REVOGADA: Art. 2º Os procedimentos regulados nesta Instrução Normativa devem

14 Em substituição aos Decretos nº 455, de 26 de fevereiro de 1992, nº 1.234, de 31 de agosto de 1994, nº 1.442, de 4 de abril de 1995, e nº 1.494, de 17 de Maio de 1995.

15 Em 2010, a IN nº1, de 05/10, alterada pela de nº 3, de 30 de dezembro do mesmo ano, dá os primeiros passos e é substituída pela IN nº 1 de 09/02/2012, alterada duas vezes pelas INs nº 2 e 3, respectivamente em 26/04 e em 31/10 do mesmo ano. Em seguida, surge a mais longeva IN nº1 de 24 de junho de 2013, assinada pela Ministra Marta Suplicy, que revogou para substituir a IN nº1 de 09/02/2012. Esta IN recebeu uma pequena alteração pela IN nº1 de 15/04/2014, outra pela IN nº3 de 29/12/2014, uma terceira pela IN nº2, de 11/05/2015, e por fim a quarta e última alteração pela IN nº 11, de 29/09/2016, de cunho essencialmente processual, já sob o atual governo Temer, antes de ser totalmente revogada pela IN nº1 de 20/03/2017, sob o Ministro Roberto Freire.

16 <http://rouanet.cultura.gov.br>. Acesso em 16/02/2018.



observar os princípios e atender às finalidades da Lei nº 9.784, de 29 de janeiro de 1999, e da Lei nº 8.313, de 1991.

Norma remetida, em vigor: Lei 9.684/99 - Art. 2º A Administração Pública obedecerá, dentre outros, aos princípios da legalidade, finalidade, motivação, razoabilidade, proporcionalidade, moralidade, ampla defesa, contraditório, segurança jurídica, interesse público e eficiência.

Norma alterada, EM VIGOR NA IN nº 5: Art. 1º, §1º Rege-se-á pelos princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, eficiência e transparência, estando os proponentes dos projetos sujeitos à Constituição Federal e às demais leis brasileiras.

DESESTÍMULO AOS PRINCÍPIOS DA TRANSPARÊNCIA E DO INTERESSE PÚBLICO

Depois, identificamos a revogação do §4º do art. 2º da IN nº 1 pela ausência de regra que a substituísse na busca por semelhante objetivo, do mesmo modo ignorada na relação de vantagens da nova normativa. No texto desprezado, podíamos ler que:

IN nº 1 / 2017, Art. 2º, §4º - Após o envio da proposta, tornar-se públicas as informações dos projetos quanto à composição da planilha orçamentária, objeto e objetivos, ficha técnica, definição de produtos, logística, Plano de Distribuição e demais elementos do escopo.

A norma que determinava a exposição de imediato do administrador para submetê-lo ao inescapável controle dos fiscais de contas, era por outro lado vital para negociações diáfanas quanto às remunerações e, depois, ao acompanhamento da execução pela própria equipe, criando força virtuosa de controle interno. Afinal, o princípio da eficiência deve ser também um determinante da aprovação da proposta cultural: pela formulação, por pareceres exaurientes, pela justa avaliação do mérito e pela concessão do patrocínio. Afinal, não traz eficiência nem deve ser objetivo do gestor capturar diferenças sobre custos através da flexibilidade intrínseca à subjetividade do setor, alterando, depois de aprovado o projeto, valores de atividades criativas – em especial as ligadas às “atividade fim” – em torno das quais os projetos se estruturam. A colaboração própria da propositura com aquelas não pode se confundir, ainda que complexo o projeto, e será inadequada nela qualquer pretensão de superioridade que suplante a do criador, em especial se os recursos são de um aporte público e não próprios, quando lhes justificaria o prêmio adicional do lucro.



DESCUIDADO COM A VERBA PÚBLICA ENTREGUE A PROPONENTE INICIANTE

A demonstração de experiência prévia é determinante para a entrega em confiança de bens ou serviços a desconhecidos caso, no futuro, haja a pretensão de vê-los restituídos, sob qualquer forma ou espécie. Cuidados variam na medida do montante e da sensibilidade do que se entrega, frequentemente aferida pelo condomínio de proprietários, como são as verbas públicas. Por outro lado, é preocupação do MinC fomentar a produção, difusão e circulação de bens culturais (BRASIL, 1988, Art. 216-A, §1º, III), assim como conduzir a formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões (BRASIL, 1988, Art. 215, §3º, III).

A nova IN suprimiu o detalhamento da demonstração de experiência; o limite máximo para iniciantes; a necessidade de que a experiência demonstrada fosse especificamente na área da proposta; e a exigência de uma demonstração de capacidade técnica. Se a primeira mudança soa positiva, pela flexibilidade em demonstrar tarimba, a entrega de recursos públicos a proponentes inexperientes torna-se temerária quando perde as balizas, quando dilata o conceito de “experiência” validando-a em qualquer área, e quando faz prescindir a demonstração de capacidade técnica. Abre-se brecha preocupante ao restringir o controle à prestação de contas, pois não se evitará a ausência temporária dos montantes que assim se arriscam. Não obstante, a verba disponível é limitada e inferior ao desejo do legislador constituinte derivado, que vê descumprida a “ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura” prevista no Art. 216-A, §1º, XII da Constituição (BRASIL, 1988). Além da acomodação de produtores ineptos, o setor deverá agora também precaver-se dos aventureiros, sem falar nos oportunistas, que não terão sequer um obstáculo que modere a sua ganância.

COMBINAÇÃO PERNICIOSA DOS REAJUSTES NOS PERCENTUAIS MÁXIMOS DE REMUNERAÇÃO

Neste aspecto, ignora-se o quadro crônico e axiomático descrito acima pelo ex-Ministro Juca Ferreira. A concentração de renda e riqueza na seara cultural aprofunda e fixa os já enormes problemas tão bem expostos por Stiglitz (2012), Piketty (2014), em especial aplicados ao Brasil, um dos 10 piores – entre 158 – índices de GINI do planeta¹⁷. Entre eles, a criação de falhas de mercado (ausência de produtos ou serviços), pelo baixo volume de crédito privado sob altas taxas de juros, em mercado de alta rentabilidade que contrate poucos fornecedores ultra especializados, além da elevação desmedida do volume de poupança privada, por remunerações exageradas, com baixo

17 Ocupando a 10ª pior posição num conjunto de 158 países, segundo estimativa do Banco Mundial disponível em <https://www.indexmundi.com/facts/indicators/SI.POV.GINI/rankings>. Acesso em 16/02/2018.



incentivo ao investimento privado pela elevada oferta de recursos públicos aos poucos capazes de romper a dependência do aporte estatal. No caso da cultura, essa concentração de recursos se reverte em redução na oferta e de diversidade de estilos e linguagens, dada a penetração dos valores e padrões massificados, como os que nos impõem as corporações transnacionais, cujo enfrentamento sequer podemos afirmar que seja o propósito da medida.

Assim, a sextuplicação do montante máximo por projeto, de 10 (dez) milhões de reais para 60 (sessenta) pelo art. 4º, I, “c” da nova IN cria incentivos a oportunistas, especialmente com o “reforço” da já observada redução no controle na habilitação e aprovação. Não será demais lembrar da CPI da Lei Rouanet (CÂMARA, 2017) que investigou usos distorcidos já aviltantes sob o menor patamar da IN revogada. No requerimento de sua instalação, cita-se o Ministro Augusto S. Cavalcanti do TCU frente ao aporte de 6,7 milhões ao festival *Rock in Rio* de 2011:

... em uma área como a Cultura, na qual os recursos disponíveis são mais escassos, o apoio a um festival lucrativo como o *Rock in Rio* indica uma inversão de prioridades, com um possível **desvirtuamento do sentido da lei** de incentivo à cultura [grifo nosso]. (BRASIL, TCU, 2016b)

Ao mesmo tempo, os valores máximos de custo *per capita* se transformaram em valores nominais no art. 4º, II e no art. 20, I “d” e “e” da nova IN, e não mais em correspondência ao Vale Cultura, aparentemente confundindo, e assim reduzindo as virtudes deste instituto a um mero reflexo de sua identidade com programas conduzidos por adversários políticos, inibindo o potencial de disseminação dos produtos culturais a um grande número de consumidores. Ainda, o propósito de democratizar o acesso a bens culturais, insculpido no art. 215, §3º, IV da Constituição, resta prejudicado ao se autorizar a comercialização de ingressos e produtos a custos de distribuição unitário maiores que 50% de um salário mínimo. Não se trata de inibir a prosperidade, mas de alinhá-la ao propósito público subjacente à verba de que se vale para prosperar.

Também, o reajuste para maior do montante máximo capaz de remunerar a função do captador, no art. 8º, caput e §1º da nova IN, em sentido contrário de leis análogas como a do Estado do Rio de Janeiro¹⁸, mostra-se perversamente alinhado a tese que insiste na sobrevalorização da atividade gerencial, com efeitos que contribuem com o desequilíbrio alocativo de consequências negativas até para os beneficiários diretos. Na cultura, isto se traduz em desincentivo à extensão de temporadas, à estabilidade de elencos, e a setores

18 “6.2.5, X - serviço de captação de recursos, limitado a 5% (cinco por cento) do valor total do projeto e a R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais)” (RIO DE JANEIRO, 2017), uma já belíssima remuneração. http://www.cultura.rj.gov.br/leidoincentivo/edital_2017.php. Acesso em 16/02/2018.



que deixam de receber recursos pelo exagero na remuneração de uma única função, viabilizando uma espécie de “estatização da lógica de mercado”, que assume como tácitas as comissões a quem “traz negócios”, extrapolando um conceito corporativo pós-moderno que pretende transformar todos em vendedores. Há ainda obstáculos lógicos ao excesso, pois o custo de prospecção hoje repousa em ampla infraestrutura de comunicação, em essência derivada de investimento público, sob tecnologia disseminada e barata, quiçá gratuita. Os novos tetos, que a nova IN deslocou para R\$ 150.000,00 (RJ e SP), R\$ 168.750,00 (SUL, MG e ES) e 177.500,00 (NO, NE, CO) são maiores do que o financiamento de montagens teatrais inteiras, ou produções literárias ou audiovisuais de pequeno porte. Ainda, deixam de fazer sentido quando o projeto é continuado, renovando-se a cada ano ao custo de alguns telefonemas. Incompreensível não vê-la comparada aos superfaturamentos. A crença de que “só nesta proporção se incentivará o desempenho satisfatório” se esvai nos dados que mostram projetos sem captação como sendo a maioria, e não há notícias de “garantias de captação”. Com frequência, é do captador a maior remuneração individual, superior a protagonistas ou autores.

A remuneração ao proponente, que o art. 11 da nova norma fez saltar de 20% para 50%, sob o frágil argumento de que atuações em família são comuns no ramo cultural, parece suplantar o interesse público criando regra geral desproporcional. Virgílio Silva (2002) nos ensina a identificarmos uma regra razoável, e a IN em questão falha nos três itens do seu “teste”. Primeiro, não demonstra que os custos do proponente são insuficientes à sua fatia, ou que tal insuficiência é a regra geral. Depois, deveria ter considerado, dentre outras, as razões pelas quais foi criado o CulturaPrev¹⁹ ou a Casa dos Artistas, e vincular o proponente ao absoluto rigor na contratação de artistas, respeitando o art. 966 do Código Civil e as Portarias do MTE nº 3347/86 e nº 158/2015, que criam os instrumentos da nota contratual. Por fim, a regra aponta o oposto do que se infere que faria especialistas como Henilton Menezes, ex-Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura do MinC entre 2010-3, à pg. 89 do Relatório Final da CPI da Lei Rouanet (2017), quando exulta rigor aos limites aos proponentes, embora argumente noutro propósito. Já nos quatro itens do “teste da proporcionalidade”, o primeiro nos indica ausência de motivo aparente que justifique a legitimidade de tão desigual remuneração. No 2º item, da adequação (razoabilidade), já constatamos acima. No 3º a medida também falha, pois há alternativas que projetem resultados análogos menos onerosos, cujo objeto de escrutínio não é este documento. No 4º, mostra-se também desastrosa, ao não apaziguar divergências entre os interesses de proponentes, classe artística e público. Ao contrário, o quadro que aprofundou já motivou denúncias de artistas contra notórios proponentes dos projetos em que atuaram, como a que resultou nas ações civil e penal movidas pelo

19 <https://www.petros.com.br/PortalPetros/faces/Planprev/pvc/pinst/Culturaprev>. Acesso em 16/02/2018.



Ministério Público Federal na 3ª Vara Federal e na 3ª Vara Federal Criminal da Justiça Federal do RJ²⁰. Se o argumento para o aumento da fatia do proponente é o da produção cultural familiar, então a regra percentual deveria estar submetida a limites sob valores nominais, que evitariam o disparate de uma mesma empresa cultural de dois sócios poder receber 50% da verba pública de projetos cuja captação regularmente alcança os milhões de reais. Lembrando ainda que a nova IN amplia para 30% do custo o limite a ser destinado à divulgação – ignorando que o agenciamento de publicidade, amiúde feito pelo próprio proponente, lhe designa outros 6% do total – somando-os aos 15% permitidos à administração, entregar 50% ao proponente, que não necessariamente é artista, implica dispor de apenas 5% à atividade fim, que cabe à autoria, interpretações, equipe técnica, ao esforço de criação. À arte.

OUTRAS QUESTÕES

Primeiro, não há cabimento em confundir o fomento com intermediação financeira, o que parece ocorrer com a eliminação da regra do art. 33, I da IN nº 1, que impedia que as receitas superassem os recursos públicos alocados, pelo desvirtuamento do papel do MinC mas, sobretudo, pela incompetência deste nesse outro sistema, o financeiro. Pelo mesmo motivo, deixa saudade o impedimento de que produtos secundários tenham custos superiores ao principal, suprimido na regra do inciso III do art. 33 da IN afastada. Ainda, as permissões trazidas pelo art. 44 da nova IN (“o que não é vantagem indevida”) parecem não compreender que verbas do incentivo não se confundem com verbas de marketing e, dentre outros problemas, violam a concorrência criando ao patrocinador posição mais favorável no mercado.

De difícil compreensão, por requerer ausência do mais básico sentido de coletividade ou compaixão por quem a estimula ou determina, foi a subtração das normas voltadas ao atendimento dos portadores de necessidades especiais (art. 46-52 da IN nº 1, de 2007), que implementavam medidas de acessibilidade. Por outro lado, surpreende a subtração da vedação expressa a cultos religiosos, que decerto causará problemas (ou “oportunidades”), assim como a da aplicação do imprescindível princípio da não concentração (no art. 91, caput, *ab fine*, da IN nº 1/2017), uma obrigação constitucional.

Por fim, o direito ao recurso foi suprimido em inúmeros dispositivos da nova IN, o que viola frontalmente ao menos dois direitos fundamentais da Carta Constitucional nacional: os incisos LV e XXXIV do seu art. 5º, que dizem:

LV – aos litigantes, em processo judicial **ou administrativo**, e aos acusados em geral são assegurados o contraditório e ampla defesa, com os meios **e recursos a ela inerentes**;

XXXIV – são a todos assegurados, independentemente do pagamento de taxas:

20 Respectivamente, autos nº 0163825-58.2017.4.02.5101 e 0165725-76.2017.4.02.5101



a) **o direito de petição aos Poderes Públicos em defesa de direitos ou contra ilegalidade ou abuso de poder;**

EFEITOS NAS PRESTAÇÕES DE CONTAS

Além de facilitar a já citada concentração de recursos nas mãos de poucos proponentes, o atual deslocamento de parâmetros sob o pretexto da atração ao capital abre um túnel no sistema de prestações de contas, inafastável do trato com a coisa pública, sob o qual escorrerão recursos escassos por natureza. Para compreender isso basta procurarmos a conexão entre os parâmetros trazidos pela nova IN aos novos patamares de adequação àqueles projetos que, já realizados, ou foram incapazes de atender aos requisitos vigentes à época de sua prestação de contas, ou ainda não foram avaliados. Os parâmetros deslocados atendem às duas hipóteses e ainda passam o atestado de ineficácia do sistema de prestação de contas. O severo tratamento dispensado ao MinC pelo TCU, relacionado ao passivo de produtores declarados inadimplentes porém incapazes de ressarcir os cofres pelas regras vigentes até a nova IN, parece ter estimulado ainda a criação das “medidas compensatórias” (em especial, as do Art. 54, §2º) que representarão saídas legais ao descumprimento das obrigações restantes impostas pelas regras, e que substituíram as sanções antes previstas para o leque de impropriedades gerenciais com recursos públicos.

A ausência de critérios claros e proporcionais, associada a uma inédita autonomia do poder decisório auxiliam ainda o MinC a aprovar outras medidas alternativas que compensem sanções contra descumprimento de medidas de acessibilidade, do plano de distribuição ou de democratização do acesso. O incentivo ao descumprimento é amplo. Uma avaliação minuciosa poderia mensurar o quanto o erário deixará de ter restituído em nome dessa eficiência “à fórceps”, trazida pela aproximação dos projetos culturais a critérios pouco ligados aos padrões da administração pública. Em paralelo, a tão comum reprovação, em função do proponente não justificar despesas, ganha, no aumento exagerado do percentual a ele alocável, uma margem que representa salvo conduto que, esperamos sob interesse público, não seja casuístico. Se produtores demais mostram-se incapazes de se adequar a parâmetros públicos, por outro lado poderiahaverum cenário para fomentar novas gerações menos ávidas e mais preocupados com o espírito inarredável ao projeto cultural: o de valorizar o artista e sua arte; garantir a sua adequada contratação, sem “atalhos” que lhes privem do apoio previdenciário; o rigor no respeito aos valores aprovados no projeto; o profundo respeito aos direitos autorais; além da consciência de que, ao contrário do que mostra pensar o atual ministro, o papel do fomento à cultura não é nem pode ser minimamente semelhante ao dos bancos de desenvolvimento, mas tão somente o da viabilização da função cultural do Estado.

CONCLUSÃO



Ao seguir pressupostos neoliberais de “desburocratização” e “desestatização” para “simplificar” o uso da Lei Rouanet, os sucessivos ministros do Governo Temer vêm ignorando o histórico de críticas a este mecanismo de apoio cultural. Apesar da parcela do discurso que acena – às avessas – para a justificação da saga cultural pressionada por critérios exclusivamente econômicos, que o ilude com as artimanhas financeiras encravadas em sua máscara de previsibilidade, importante seria uma compreensão ampla do corolário do enriquecimento virtuoso, pela sedimentação de crenças e valores que, de tão sólidos, grassem únicos não pela ingerência fugaz de agentes patrocinadores, mas por síntese multifacetada, imprevisível e incontrolável, que o seu real papel como incentivador permitirá, e que tende a retornos consistentes e sustentáveis por longo prazo. O critério negocial pode ser bem-vindo, mas não deve ser o único, muito menos cego, sob pena de captura de produtores que, de tão grandes, desvirtuem o sistema, inviabilizando-o, assim como não pode custar o relaxamento de critérios do controle público, quando todos perdem.

A remuneração do criador, sensor das oportunidades discursivas às quais as mercadológicas se curvam, resta esquecida sob uma distribuição do custo total que parece reduzir sua criação à mera organização de fatores de produção. Prioriza-se a estrutura sobre a qual se opera em desmedida coleção de riquezas que, via de regra, parece querer ampliar o brilho do espetáculo por toneladas de holofotes e rendas, com assessores do assistente do auxiliar que encobrem a essência sensível do artífice. E tão pouco é reservado para o seu mínimo, e pouco se projeta para o seu futuro: até na arte, será a máquina o que se quer fazer prevalecer?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: Informação e documentação: Referências: Elaboração*. Rio de Janeiro, 2002. 24p.

_____. *NBR 10520: Informação e documentação - Citações em documentos - Apresentação*. Rio de Janeiro, 2002. 7p.

BRASIL. *Constituição Federal da República Federativa do Brasil*. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, consolidado até a Emenda Constitucional nº 96/2017. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 760 KB ; ePUB.



_____. Decreto 5.761, de 27 de abril de 2006. Regulamenta a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 28 de abril de 2006, Seção I, p. 1.

_____. Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 24 de dezembro de 1991, Seção I, p. 30261.

_____. Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 3 de dezembro de 2010, Seção I, p. 1.

_____. Lei 12.761, de 27 de dezembro de 2012. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; cria o vale-cultura; altera as Leis nºs 8.212, de 24 de julho de 1991, e 7.713, de 22 de dezembro de 1988, e a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943; e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 27 de dezembro de 2012, Seção 1, Edição Extra. p.1

_____. Ministério da Cultura. *Instrução Normativa nº 1*, de 20 de março de 2017. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais, relativos ao mecanismo Incentivo a projetos culturais do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC.

_____. Ministério da Cultura. *Instrução Normativa nº 2*, de 27 de junho de 2017. Altera a Instrução Normativa no 1, de 20 de março de 2017, do Ministério da Cultura. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 29 de junho de 2017, Seção I, p. 10.

_____. Ministério da Cultura. *Instrução Normativa nº 4*, de 30 de novembro de 2017. Estabelece ... PRONAC. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 1º de dezembro de 2017, Seção I, p. 46.



_____. Ministério da Cultura. Instrução Normativa nº 5, de 26 de dezembro de 2017. Estabelece... PRONAC. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, de 27 de dezembro de 2017, Seção I, p. 20.

_____. Tribunal de Contas da União (TCU). *Acórdãos N° 1385/2011, 191/2016 e 1950/2016* – Plenário. Processos no TC: 018.011/2010-1, 034.369/2011-2 e 018.713/2016-5. Relatores: Ministros André Luís de Carvalho, Augusto S. Cavalcanti e Marcos Bemquerer Costa. Brasília, 25/05/11, 03/02/16 e 27/07/16.

_____. Tribunal de Contas da União (TCU). *Relatório Sistêmico de Fiscalização – Função Cultura*. Brasília: TCU, Coordenação Geral de Controle Externo da Área Social e da Região Nordeste, 2014. 76p.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Relatório Final da Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a apurar as irregularidades nas concessões de benefícios fiscais decorrentes da aplicação da Lei nº 8.313*. Relator: Deputado Domingos Sávio. Brasília, 2017. 379p.

FERREIRA, J. Juca Ferreira abre fogo contra Lei Rouanet. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06/02/2015. Entrevista concedida a Fátima Sá e Cristina Tardáguila. Disponível em: <https://goo.gl/jXneyS> Acesso em 06/02/2018.

MENEZES, Henilton. *A Lei Rouanet muito além dos (f)atos*. São Paulo: FonsSapientiae, 2016

PIKETTY, Thomas. *Capital in the Twenty-first Century*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014. Epub.

PRADO, C. Ministro da Cultura diz que Lei Rouanet tinha regras de ‘país comunista’. *O Globo*. Rio de Janeiro. 30/11/2017. Disponível em: <https://goo.gl/jEBAut> Acesso em 06/02/2018.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Cultura. *Editais de Apresentação de Projetos Culturais para a Lei de Incentivo*. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, de 23 de janeiro de 2017. Nº 15, Parte I. p. 26

SARKOVAS, Y. YacoffSarkovas fala sobre leis de incentivo à cultura, Entrevista concedida a Edson Wander. *Revista Carta Maior*, São Paulo, Seção: Mídia, 28 de abril de 2006. Disponível em: <https://goo.gl/VnsLsN> Acesso em: 10/02/2018.



SILVA, Virgílio Afonso da. O proporcional e o razoável. *Revista dos Tribunais* n° 798 (2002): 23-50.

STIGLITZ, Joseph E. *The Price of Inequality*: how today's divided society endangers our future. New York: W. W. Norton, 2012. Epub.





Mesa XXV

**Políticas culturais:
direito à cidade III**

CULTURA COMO ATO POLÍTICO: JOVENS DO SUBÚRBIO FERROVIÁRIO DE SALVADOR E A DEMANDA POR POLÍTICAS CULTURAIS

Bruna Santos Calasans¹

RESUMO: O presente trabalho tem como proposta apontar aspectos que viabilizem a compreensão do lugar e o sentido da cultura na sociedade, considerando esse o primeiro passo para entender as dinâmicas culturais e então agir em prol de mudanças sociais e do desenvolvimento local, por meio de políticas culturais. A partir daí, é importante pensar até que ponto os jovens das periferias estão inseridos no circuito cultural local e perceber em que medida tal articulação da cultura como ato político potencializa a construção de um processo de resistência simbólica, contribui com a formação cidadã e com o fortalecimento de identidades juvenis, na medida em que se apropriam de espaços públicos de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Desenvolvimento, Juventudes, Políticas Culturais, Subúrbio Ferroviário de Salvador.

INTRODUÇÃO

Razões eu tenho de montão/ Para abrir meu coração/Sei que não será em vão/Lutar pela liberdade de expressão /É hora de agir, É hora de lutar /Terei que reagir, terei que atacar/ Basta de gritar em vão /Chegou a hora da ação/ Lutarei com persistência /Guiado pela minha consciência /É hora de agir, É hora de lutar.

Protesto Suburbano

Compreender o lugar e os sentidos da cultura é essencial para entender as dinâmicas culturais na sociedade. Conceituar cultura é uma tarefa complexa já que é possível seguir por diferentes direções. Antes de qualquer reflexão que possa ser feita é importante recorrer a autores que trabalham com o termo no plural – culturas – e enquanto “práticas

1 Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, na linha de Cultura e Desenvolvimento, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Rita Aragão. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: rpcalazans@gmail.com.

significativas” que produzem sentidos em determinadas realidades. Perceber o lugar da cultura na sociedade para em seguida tratar da sua dinâmica no contexto das periferias.

Raymond Williams (1992) chama atenção para essa dificuldade e complexidade na definição do termo cultura e aponta que o conceito nos sentidos modernos surgiu na Revolução Industrial, sendo Herder o primeiro a usar o termo no plural, *culturas*.

A Sociologia da Cultura do século XX mantém as posições idealista e materialista, mas Williams destaca uma nova forma de convergência, caracterizada pela “[...] sua insistência em que a “prática cultural” e a “produção cultural” (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constitutiva, mas são elementos importantes em sua constituição.” (WILLIAMS, 1992, p. 12). A convergência contemporânea, portanto “[...] encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (Ibid, p. 13).

Vale ainda compreender a cultura no “[...] terreno das práticas, representações, linguagem e costumes concretos de qualquer sociedade histórica específica. Também inclui as formas contraditórias “do senso comum” que se enraízam e ajudam a moldar a vida popular.” (HALL, 2003, p. 332).

Para complementar essas formulações sobre o termo, é importante revisitar ainda o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin (2006), que a partir de uma leitura da Odisséia mostra que a especificidade da cultura estaria concentrada na sua capacidade de estabelecer um contato com o outro e proceder a uma troca, portanto um processo de retroalimentação. Chamando também atenção para a necessidade de preservar e transmitir a memória. “Podemos deduzir então uma característica essencial, a partir dessa leitura da Odisséia, do que seria uma definição plural da cultura humana: a saber, a capacidade de entrar em relação com o outro sob suas diversas formas.” (GAGNEBIN, 2006, p. 21)

A cultura aqui será vista através da sua função social, como um ato político, processo criativo e de expressão que contribui de maneira fundamental com o desenvolvimento local e fortalecimento de identidades, com atenção para as juvenis oriundas das periferias. Cultura que deve ser produzida e acessada por todos.

O presente artigo representa o esforço de iniciar uma reflexão sobre a dinâmica cultural do Subúrbio Ferroviário de Salvador (SFS) atrelada ao protagonismo juvenil, buscando ponderar a importância da inserção dos jovens nesse circuito, através de políticas culturais voltadas para a juventude, já que essa articulação potencializa a construção de um processo de resistência simbólica, contribui com a formação cidadã e com o fortalecimento de identidades juvenis.



PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO DA CULTURA: DIREITOS E POLÍTICAS CULTURAIS PARA QUEM?

Raymond Williams faz uma leitura da cultura como uma resposta, para além do industrialismo, às novas transformações políticas, sociais e econômicas.

O desenvolvimento da cultura é talvez mais surpreendente de todos. Poderia dizer, em rigor, que as questões hoje concentradas nos significados desta palavra são questões diretamente postas pelas grandes mudanças históricas que, a seu modo, estão representadas nas mudanças na indústria, democracia e classe, e as quais são uma resposta intimamente relacionada às modificações sofridas pela arte. O desenvolvimento da palavra cultura é o registro de uma série de importantes reações permanentes a estas mudanças em nossa vida social, econômica e política e pode ser, em si mesmo, como um tipo especial de mapa por cujo intermédio é possível explorar a natureza das ditas mudanças.” (WILLIAMS, 2001, p. 15-16).

Stuart Hall recorre à formulação de Williams trazendo a ideia de cultura atrelada “[...] à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2003, p. 135). E acrescenta: “Essa definição recorre a ênfase primitiva sobre as “ideias”, mas submete-a a todo um trabalho de reformulação.” (Ibid, p. 135)

Cabe ressaltar a importância de revisitar o pensamento de Williams para discutir sobre a produção e reprodução da cultura, por suas ideias se oporem às elitistas, com um uso mais democrático e com atenção para a organização desigual da sociedade. O autor ajuda a pensar a realidade e as possíveis transformações por meio da cultura, portanto “cultura como experiência ordinária” e que envolve um modo de luta.

Quando se faz um recorte para os equipamentos de cultura fica nítida como a concentração do circuito cultural se detém aos grandes centros das cidades. É preciso pensar em termos de capacitação, produção, distribuição e acesso. Pensar na possibilidade de um grande público acessar a produção cultural que muitas vezes é restrita a uma minoria quantitativa. Assim como a efetivação dos direitos culturais e a consolidação de políticas públicas de cultura para as periferias, de modo que se amplie a atuação e a articulação dos jovens nos seus territórios.

Costuma-se pensar na democratização da cultura muito pela ótica do acesso, sem dúvidas é de extrema importância, sobretudo quando se trata da realidade de espaços afastados que sofrem com a efetivação de políticas públicas. Por outro lado, para além do acesso aos bens culturais é preciso pautar os mecanismos que contemplem essa



juventude periférica, mirar com atenção para a produção que está sendo protagonizada por ela e viabilizá-la.

Na maioria das vezes, quando se pensa em periferia e cultura o assunto é “levar cultura” para a periferia. Mas quem disse que ela precisa de cultura? Não se pensa na sua capacidade de organização e produção. O Subúrbio Ferroviário de Salvador, por exemplo, tem se destacado nos últimos anos na produção cultural e mobilização social, ao se articular enquanto sociedade civil em busca de melhorias e transformações no cenário social e cultural, promovendo a visibilidade de manifestações e de grupos artístico-culturais.

O Centro Cultural Plataforma (CCP), localizado no bairro de Plataforma, e o Espaço de Cultura Alagados, no bairro do Uruguai, compõem um dos poucos equipamentos públicos de cultura afastados do centro da cidade, indo de contra a assimetria. Ambos são de grande representatividade local, já que fornecem elementos de afirmação de identidade e possibilitam o acesso a um espaço onde os jovens podem passar de simples espectadores passivos, a espectadores ativos e protagonistas. Espaços como esses contribuem ainda com a busca por reconhecimento, visibilidade, sociabilidade e autoestima.

Os espaços de cultura nesse âmbito representam uma alternativa e um esforço de se pautar a descentralização e democratização cultural, em contraposição a limitação da grande parte dos equipamentos que ainda exclui uma parcela da população. Uma realidade que perpassa por várias questões (concentração nos centros das cidades, mobilidade urbana, preço de acesso, políticas públicas, etc.). Mas o que fica evidente com isso tudo é que sem dúvidas as classes dominantes têm um acesso mais facilitado e privilegiado à produção e ao consumo cultural.

O capital cultural simbólico é distribuído e acessado de forma desigual na sociedade, a começar pela educação. Como aponta Bourdieu (2005), a constituição do capital cultural não contempla toda a sociedade de modo semelhante e isso está diretamente relacionado com o acesso aos bens culturais.

Williams retoma o conceito de hegemonia de Gramsci, ao falar do poder das classes dominantes sobre o “proletariado”, e também pontua a importância do acesso universal à cultura e da democratização. Uma cultura que seja participativa e partilhada, “cultura em comum”, e que promova o desenvolvimento sociopolítico.

Uma cultura comum não é, em nenhum nível, uma cultura igual. Mas, pressupõe, sempre, a igualdade do ser, sem a qual a experiência comum não pode ser valorizada. Uma cultura comum não pode opor restrições absolutas ao acesso a qualquer das suas atividades: este é o sentido real do princípio de igualdade de oportunidades. (WILLIAMS, 1969, p. 326).



Essa ampla compreensão do termo cultura, se distanciando de valores e hierarquias (ou classificações – cultura “superior” x “inferior”), tão pouco fazendo associação entre determinadas manifestações e classes merece espaço na reflexão proposta aqui. Já que caminha muito mais pela via da interação nesse “sistema de significações” que compõe a cultura. Além de pautar a necessidade dos bens culturais serem livremente acessados por todos, sem privilégios destinados a uma parte da população.

JUVENTUDE OU JUVENTUDES? – JOVENS DA PERIFERIA ASSUMINDO O PAPEL DE ATORES SOCIAIS E PROTAGONIZANDO NARRATIVAS

Nos deram uma condição marginal,/ Mas chega!/ Ser oprimido não tem poesia como você pensa/ [...] Pensaram que a gente iria assistir calado na defensiva/ [...] Pensaram que eu tava sozinho, mas não, to bem coberto/ [...] Recitado nos poemas periféricos, com bastante sentimentos/ Utilizo como chave boas ações, bons argumentos.

Opanijé

O período da juventude compreende a faixa etária dos 15 aos 29 anos, essa parcela – de acordo com os dados apresentados pelo IBGE em 2010 – correspondiam a 27% da população total (51,340 milhões). Para Regina Novaes essa é uma fase de preparação, marcada por ambivalências.

Na sociedade moderna, embora haja variação dos limites de idade, a juventude é compreendida como um tempo de construção de identidades e de definição de projetos de futuro. Por isto mesmo, de maneira geral, a juventude é a fase da vida mais marcada por ambivalências. Ser jovem é viver uma contraditória convivência entre a subordinação à família e à sociedade e ao mesmo tempo, grandes expectativas de emancipação. (NOVAES, 2007, p. 1).

“Na perspectiva antropológica, é necessário levar em conta que as representações sobre a juventude, a posição social dos jovens e o tratamento que lhes é dado pela sociedade ganham contornos particulares em contextos históricos, sociais e culturais distintos” (DAYRELL, 2004, p.3). Dayrell chama atenção para a necessidade de pensar a juventude na sua diversidade, portanto no plural “juventudes”, já que é preciso considerar as suas dimensões (biológica, universal, histórica e cultural). Portanto, o problema não está na juventude em geral, mas sim nos jovens da periferia, juventude marginalizada pela sociedade e vista como um problema social.

É preciso pensar na condição do jovem da periferia. O que é ser jovem da (na) periferia? Qual a sua relação com o território (centro x periferia) e com a cultura?



Essa juventude específica virou sinônimo de instabilidade e problema na sociedade. Além disso, a sua forma de se relacionar com a cidade não é a mesma que a de outros jovens. Muitas vezes ficam durante grande parte da juventude, ou toda, restritos às margens dos centros das cidades, sem nem mesmo ter acesso ao outro lado. E o pior, muitas vezes sem acesso total aos direitos básicos de cidadania.

Nesse contexto “[...] o mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais, no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil.” (DAYRELL, 2004, p.5).

Ao tratar do Centro Cultural Plataforma², por exemplo, a juventude está ativamente envolvida com a preservação dos valores históricos, com as lutas e mobilizações. Tem toda uma memória coletiva que atravessa anos e que está atrelada ao presente, com o protagonismo ativo de jovens da comunidade que travaram lutas desde o fechamento até a reabertura³ do espaço, reconhecendo a importância e a representatividade para o local.

É um processo contínuo e dinâmico de lutas coletivas, que também se dá no campo ideológico, em busca de mudanças positivas. O qual pode ser compreendido nas definições de Toro e Werneck (1996) como mobilização social.

Mobilizar é convocar vontades para atuar na busca de um propósito comum, sob uma interpretação e um sentido também compartilhados. [...] Toda mobilização é mobilização para alguma coisa, para alcançar um objetivo pré-definido, um propósito comum, por isso é um ato de razão. Pressupõe uma convicção coletiva da relevância, um sentido de público, daquilo que convém a todos. (TORO; WERNECK, 1996, p. 5).

A cultura nesse sentido, atrelada à mobilização social, move indivíduos e interesses em comuns, de modo consciente e crítico. Por isso é importante destacar o papel dos jovens como “intelectuais orgânicos”, a partir de uma releitura de Gramsci (1982) para o contexto dos jovens do Subúrbio Ferroviário de Salvador, por exemplo, considerando que todas as camadas têm seus intelectuais.

Segundo Gramsci (1982) apesar de todos os homens serem intelectuais, nem todos desempenham essa função na sociedade, dentro da parcela atuante, aqueles que

2 O Centro Cultural Plataforma (CCP) pertence à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia - SECULT. O espaço, que aparentemente parece pequeno, é bem dividido internamente, possui uma sala principal com capacidade para 206 lugares (203 assentos na plateia e 03 para portadores de necessidades especiais), três salas de ensaio, três camarins, sanitários, foyer, um espaço externo e salas utilizadas para a coordenação, funcionários e para os grupos culturais.

3 As lutas pela reabertura do espaço começam com a transferência deste para o Estado, seguida do fechamento do Cine Teatro, em meados de 1980. Após mais de 20 anos, com a pressão dos grupos culturais e da comunidade – com caminhadas frequentes que saiam da localidade do Alto do Luso (entrada do bairro de Plataforma) em direção à Praça São Brás –, houve a reforma do Cine Teatro, reaberto em 2007 como Centro Cultural Plataforma (CCP).



recebem a denominação de “orgânicos” correspondem aos que surgem no grupo social de origem e atuam em prol do mesmo.

Essa releitura com adaptações do pensamento *gramsciano* tem como base a forte atuação política e função cultural dos jovens aqui tratados, com uma ressignificação do papel de intelectual diante das mudanças e do desenvolvimento sociocultural. A função orgânica estaria então relacionada com a ocupação de espaços sociais, neste caso os equipamentos públicos de cultura nas periferias, tornando-os organismos vivos e dinâmicos, em movimento constante em prol do desenvolvimento local.

Intelectuais no sentido de se tornarem sujeitos engajados, preocupados com a organização e difusão da cultura, além de motivados pelas transformações do território em que vivem, encontrando na cultura um potencial. Indivíduos que assumem uma postura atuante nas questões políticas, sociais e culturais, além de combativa no que diz respeito às diversas formas de violência e problemas sociais aos quais estão expostos diariamente.

A perspectiva de Gramsci, a partir dessa adequação, ajuda a compreender a posição de tais jovens e sua atuação enquanto intelectuais. Vale ressaltar que a figura desse intelectual nem sempre está atrelada ao acesso à academia, mas o seu saber, suas práticas e atuação protagonizando lutas frente às injustiças sociais, estigmas e estereótipos, possuem caráter político, consciente e crítico, merecem valorização e justificam o reconhecimento enquanto tal. Esse jovem participa ativamente, organiza mobilizações coletivas e contribui com o fortalecimento da cultura produzida localmente e das identidades juvenis.

Jovens que assumem o papel de atores sociais em busca de reconhecimento e empoderamento de si e dos outros, os “iguais”, já que nem todos têm o mesmo acesso às práticas culturais e consciência do papel social no território de origem. Desse modo, “[...] vários grupos e comunidades encontrarão na arte e cultura e nas suas manifestações o instrumento ideal para conscientizar não somente seus pares, os Mesmos, como também o mundo exterior, onde vivem os outros de si”. (FREITAS, 2009, p.15).

Cultura como práticas sociais vividas e experimentadas, que está:

[...] perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas. [...] A cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas – “dentro de identidades e correspondências inesperadas”, assim como em “descontinuidades de tipos inesperados” – dentro ou subjacente a todas as demais práticas sociais. (HALL, 2003, p. 136).

A cultura deve, portanto, ser produzida por todos e para todos, bem como as políticas públicas de cultura devem ter a participação da sociedade civil contribuindo



com a busca por democratização, difusão e consumo. A partir dessa necessidade, o Fórum de Arte e Cultura do Subúrbio Ferroviário de Salvador cumpre o papel de organização cultural pelo viés do direito, da democratização e participação. O coletivo é formado por membros da comunidade, sobretudo que compõem grupos artístico-culturais em torno da construção de uma gestão participativa para o CCP, com atuação importantíssima no processo de reabertura do espaço e no cenário cultural da região.

Jovens de diversos grupos e movimentos artístico-culturais participam ativamente com a gestão do espaço e na busca por melhorias no campo cultural para toda a região do SFS, articulação que acaba refletindo em resultados positivos que vão para além da área da cultura.

É fato que a sociedade civil tem que se organizar e protagonizar lutas, mas vale ressaltar que as mobilizações precisam da presença do Estado para a efetivação de políticas culturais que contribuam com a descentralização do acesso às práticas/produções culturais e com a dinamização dos equipamentos de cultura dando, especialmente, oportunidade para que os jovens se capacitem e atuem.

A partir de então, a sociedade se fortalece e se empodera para protagonizar a cena cultural local e não simplesmente ter acesso a uma produção cultural que vem de fora. A ideia não é só viabilizar o consumo, mas principalmente a produção de narrativas próprias que reflitam em representatividade para as identidades locais e em aumento da autoestima desses jovens.

Quando é posta a necessidade de colocar a juventude em participação direta com a produção cultural do SFS, pensa-se na construção de espaços (físicos e simbólicos) onde possam tecer suas próprias narrativas, fortalecendo suas identidades e ganhando autonomia. Cultura como forma de resistência que cumpre a função de “[...] transformar realidades sociais e contribuir para o desenvolvimento humano em todos os seus aspectos. Algo que identifica o indivíduo em seu espaço, lugar, época, tornando-o capaz de sociabilizar e formar espírito crítico.” (BRANT, 2009, p. 17)

Tal atuação se dá por meio da construção e reconstrução de narrativas e formas de expressão, que partem de dentro, sobre dentro, para dentro e fora da periferia, porque a cultura produzida lá também precisa estar nos eixos de desenvolvimento das cidades. Uma necessidade de romper muros, atravessar fronteiras, que representa a mudança de olhar para a cidade, para os territórios, e de construir novos sentidos do que é ser jovem e a sua função no processo de resistência simbólica e luta, através do campo da cultura.

Esses elementos contribuem com a formação das suas identidades enquanto jovens suburbanos e com a adoção de uma postura mais atuante, combativa e contra-hegemônica. Entretanto, não se deve desconsiderar que apesar dessas possibilidades de atuação dos jovens enquanto sujeitos sociais protagonistas,



[...] não podemos esquecer que, no Brasil, a modernização cultural que influencia tanto a vida desses jovens não é acompanhada de uma modernização social. Assim, se a cultura se apresenta como espaço mais aberto é porque os outros espaços sociais estão fechados para eles. Portanto, não podemos cair numa postura ingênua de supervalorização do mundo da cultura como apanágio para todos os problemas e desafios enfrentados pelos jovens pobres. No contexto em que vivem qualquer instituição, por si só – seja a escola, o trabalho ou aquelas ligadas à cultura –, pouco pode fazer se não estiver acompanhada de uma rede de sustentação mais ampla, com políticas públicas que garantam espaços e tempos para que os jovens possam se colocar de fato como sujeitos e cidadãos, com direito a viver plenamente a juventude. (DAYRELL, 2003, p. 51).

Portanto, a cultura não consiste na solução para todos os problemas sociais nem deve ser vista como tal, mas sim como um instrumento que deve ser somado a um conjunto de práticas e políticas públicas a fim de contribuir com efetivas mudanças sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não baixe a guarda, a luta não acabou.
Criolo

A atuação desses jovens da periferia vem como potencial, através das práticas culturais e narrativas autóctones, para a produção de significados, fortalecimento de identidades individuais e coletivas.

Os problemas sociais correspondem a inflexões culturais tornando difícil não incluí-los no campo de discussão. A cultura tem um lugar fundamental em realidades periféricas e basta olhar para o cenário do Subúrbio Ferroviário de Salvador para perceber como as práticas culturais associadas com as mobilizações e organizações coletivas têm sido desenvolvidas num contexto de resistência simbólica e em prol de mudanças efetivas no território. Iniciativas protagonizadas em sua maioria por jovens e que carregam um histórico de lutas que acompanha o surgimento dos poucos espaços de cultura fora dos centros.

A partir de novas formas de estética e expressão, esses atores sociais constroem e reconstróem suas próprias narrativas e novas formas de produzir o circuito cultural local, sobretudo através da apropriação dos espaços públicos de cultura. Além de estarem ativamente na cena cultural – seja pela música, teatro, arte, audiovisual, cinema, fotografia, poesia e/ou dança – esses jovens passam a abrir os horizontes de visão de



mundo, percebendo a importância de exigirem seus direitos, de participarem ativamente no âmbito político e se organizarem coletivamente.

As reflexões iniciadas aqui abrem espaço para novas, ao invés de esgotar os questionamentos. É importante observar e investigar num segundo momento em que sentido o Estado têm se colocado para reconhecer os direitos culturais desses jovens das periferias, planejar ações políticas, construir e efetivar políticas públicas de cultura que promovam e fomentem a produção cultural e a organização da cultura nesses territórios que compõem as margens dos centros das cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. Reprodução Cultural e Reprodução Social – O Papel do sistema de ensino na reprodução da estrutura de distribuição do capital cultural. In: A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. – 6. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2005 – (Coleção estudos; 20/ dirigida por J. Guinsburg)

BRANT, Leonardo. O poder da cultura. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2009. p. 13 a 42.

DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos culturais e sociabilidade. Faculdade de Educação da UFMG/ Observatório da Juventude da UFMG, 2004.

_____. O jovem como sujeito social. Rev. Bras. Educ. [online]. 2003, n.24, pp.40-52. ISSN 1413-2478. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782003000300004>

FREITAS, Ricardo Oliveira (org.). Mídia alter{n}ativa: estratégias e desafios para a comunicação hegemônica. Ilhéus, BA: Editus, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisséia. In: Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: Dois Paradigmas. In: Da Diáspora. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.



_____. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: Da Diáspora. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

NOVAES, Regina. Juventude e sociedade: jogos de espelhos – Sentimentos, percepções e demandas por direitos e políticas públicas. Disponível em: <<http://portalyah.com/facj/files/2011/09/Juventude-e-Sociedade-Regina-Novaes.pdf>>. Acesso em 17 ago. de 2017.

TORO, José Bernardo; WERNECK, Nisia Maria Duarte Furquim. Mobilização Social: Um modo de construir a democracia e a participação. UNICEF – Brasil, 1996.

WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: _____. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Cultura y Sociedad – 1780 – 1950. De Coleridge a Orwell. 1ª Ed. Buenos Aires: Nueva Vision, 2001.

_____. Cultura e sociedade. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octany Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.



VOZES REPRIMIDAS TRANSFORMADAS EM CENA: UMA EXPERIÊNCIA DO PROTAGONISMO JUVENIL ATRAVÉS DA ARTE

Jéssica da Silva Botossi¹

RESUMO: Este artigo visa abordar os caminhos que jovens, de áreas periféricas da cidade de São Paulo, encontraram para dialogar com parte da sociedade, a partir de temas complexos do cotidiano que geram indignação, revolta e desejo de transformação. A partir disto, a pergunta norteadora do artigo é “Como jovens residentes em áreas periféricas da cidade de São Paulo podem falar e ser escutados pela sociedade?”. Para este estudo foi realizado a metodologia de pesquisa bibliográfica e de grupo focal, realizada com oito jovens residentes na zona leste do município, que formaram o grupo “Sociedade Anônima”. Após análise das entrevistas, foi possível concluir que as manifestações artísticas podem ser transformadas em palco para um diálogo entre artistas e público sobre temas polêmicos e reflexões que podem gerar mudança naquela comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: protagonismo juvenil, arte, jovens periféricos.

INTRODUÇÃO

O termo protagonismo juvenil vem sendo abordado cada vez mais nas políticas públicas, com a intenção de oferecer aos jovens à oportunidade de serem atores de transformação social. Os jovens podem ser sujeitos potentes para serem atores sociais, que dialogam e provocam uma determinada comunidade, principalmente a que habitam. Entretanto, o espaço que os jovens têm para serem de fato atores sociais, ainda é restrito, pois muitas vezes os jovens de áreas periféricas são invisíveis perante a sociedade.

Ser jovem, residente de uma área periférica, artista e com desejo de ser um ator social. É isto que move este estudo. Como estes jovens conseguem deixar de serem invisíveis e se tornarem protagonistas de uma transformação social?

Assim, para compreender melhor as possibilidades de protagonismo juvenil, o artigo irá permear uma investigação do panorama de conceitos acerca deste tema, e compreender quais pesquisas vem abordando a questão do protagonismo juvenil.

1 Mestranda em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP) jessica.botossi@usp.br



Quando pensamos em jovens, podemos encontrar diversas realidades e formas de atuar, de acordo com o período a ser estudado, a região que habita e a classe econômica na qual este jovem se enquadra. Por isto, outra delimitação desta pesquisa será a juventude que se encontra em uma situação vulnerável, termo que de acordo com Busso (2001) está associado à noção de risco de sofrer dano diante de situações ou mudanças externas ou internas: quando situações como precariedade de serviços prestados pelo Estado, não atendem os cidadãos e geram fragilidades e, ou de modo mais subjetivo, quando o indivíduo não consegue com suas estratégias e recursos, pensar em outras possibilidades de vida que transcendam as condições atuais. A partir, disto, a vulnerabilidade será um dos conceitos que serão abordados na fundamentação teórica que irá balizar o recorte de pesquisa.

Outro fator que foi determinante para o desenvolvimento da pesquisa, foi observar a quantidade de pesquisas sobre a relação da arte com o protagonismo juvenil e políticas públicas culturais. Sendo assim, o terceiro elemento que irá compor a fundamentação teórica será a relação que a arte pode ter com a formação integral dos jovens como possíveis atores sociais.

Mesmo restringindo a pesquisa para jovens em situações consideradas vulneráveis da cidade de São Paulo, foi necessário fazer um zoom, ainda maior, para que houvesse a possibilidade de investigar mais profundamente as questões que estavam sendo levantadas na pesquisa. A partir desta necessidade, percebeu-se que a metodologia de grupo focal seria uma boa estratégia para realizar o estudo. Morgan (1997) define grupos focais como uma técnica de pesquisa que coleta dados por meio das interações grupais ao se discutir um tópico especial sugerido pelo pesquisador. Para a formação deste grupo focal, foi feito o convite para um grupo que possuía as três principais características que fundamentam o estudo: jovens, de áreas vulneráveis, que tem uma experiência artística.

O grupo Sociedade Anônima surgiu da união de jovens da Zona Leste (ZL) de São Paulo, que se conheceram no Programa Fábricas de Cultura², e após alguns anos de estudo resolveram criar um grupo independente. No ano de 2017 foram contemplados pelo VAI³, e desde então realizam um espetáculo que circula pelos centros culturais da ZL.

Na metodologia iremos encontrar, portanto, os conceitos e estratégias para realização da pesquisa bibliográfica, documental e do grupo focal. Além disto, haverá

2 O Programa Fábricas de Cultura teve sua primeira sede em 2011 no Bairro Jardim Robru, na Zona Leste de São Paulo, com atividades de iniciação artística, eventos no teatro e espaço de ensaio para grupos locais da comunidade.

3 O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais.



a descrição do roteiro que norteou a mediação da pesquisa com o grupo “Sociedade Anônima”.

Já a análise do grupo focal será destinada aos destaques que podemos ter do encontro, pontuando tanto aspectos relevantes para responder a questão que norteia a pesquisa, mas também informações complementares que não estavam no roteiro e que auxiliam na compreensão do protagonismo juvenil que eles proporcionam. Por fim, teremos a conclusão do artigo, identificando as respostas conquistadas através desta pesquisa e quais outros caminhos de estudo podemos seguir.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica desta pesquisa foi idealizada pensando a partir da compreensão de juventude. Acreditamos que este termo é o fio condutor de todos os outros conceitos basilares deste estudo. Com isto, quando a revisão bibliográfica sobre vulnerabilidade, protagonismo, políticas públicas e arte foi realizada, o filtro perante às inúmeras pesquisas foi feito a partir da relação com a juventude. É possível notar que os estudos sobre juventude são realizados pelas diversas áreas, principalmente nas áreas macros de biológicas e humanas.

João Freire Filho (2006) sobre a ideia de Juventude, fala que “adolescência” e “juventude” são conceitos complexos e historicamente instáveis, definidos e representados dentro de diferentes formações discursivas que circulam, colidem e articulam-se em um determinado tempo e espaço. As definições mais clássicas que podemos encontrar na literatura é da juventude como fase de transição da infância para a vida adulta (Ribeiro, 2004); por especificidades fisiológicas e psicológicas (Coimbra e Nascimento, 2003); pelas atividades às quais se dedicam os jovens, como educação e trabalho (Costa, 2000); por características e atitudes, tais como criatividade e rebeldia (Novaes, 2006); como período de exposição a condições de agravo à saúde – drogas, gravidez precoce, violência (Berquó, 1999) e, finalmente, por um duplo papel social: o de “motor” de mudanças na sociedade e o de desagregação de valores e estruturas tradicionais (Cardoso e Sampaio, 1995; Abramo, 1997).

Dentre as possibilidades que podem ser aprofundadas nas concepções de juventude o que mais interessa neste artigo é de enxergar o jovem como um “motor”, ou seja, um papel social, que pode gerar mudanças na sociedade.

Além dos diversos conceitos que podemos encontrar de juventude, outro debate que podemos analisar sobre o tema é de generalizar ou não a juventude como um grupo homogêneo, a partir apenas da limitação de uma faixa etária. A Organização Ibero-Americana da Juventude e a Organização Internacional da Juventude, seguindo a Unesco, definem juventude como o ciclo etário de 15 a 24 anos. Entretanto, utilizar apenas este requisito, nos faz pensar que existe um paradigma da juventude. De acordo com Castro



e Abramovay (2002) definir juventude implica muito mais do que cortes cronológicos; implica vivências e oportunidades em uma série de relações sociais, como trabalho, educação, comunicações, participação, consumo, gênero, raça etc. Na realidade, essa transversalidade traduz que não há apenas um grupo de indivíduos em um mesmo ciclo de vida, ou seja, uma só juventude.

Esta análise de Castro e Abramovay nos faz refletir sobre qual juventude podemos pesquisar, a partir do momento em que é levado em consideração que não há só uma juventude. Neste aspecto, este artigo se propõe a investigar uma juventude que reside em uma área considerada vulnerável da cidade de São Paulo.

A partir disto, é relevante entendermos o que podemos considerar como área vulnerável. Vignoli (2001) compreende vulnerabilidade como a falta de acesso às estruturas de oportunidade oferecidas pelo mercado, estado ou sociedade, apontando a carência de um conjunto de atributos necessários para o aproveitamento efetivo da estrutura de oportunidades existentes.

A Fundação Seade⁴, que é referência em pesquisa sobre vulnerabilidade utiliza como parte de sua compreensão sobre tema, a definição do estudioso Yasbek (2001) que afirma que a vulnerabilidade é um somatório de situações de precariedade, para além das precárias condições socioeconômicas (como indicadores de renda e escolaridade ruins) [...]. São considerados como elementos relevantes no entendimento da privação social aspectos como a composição demográfica das famílias aí residentes, a exposição a situações de risco variadas (como altas incidências de certos agravos à saúde, gravidez precoce, exposição à morte violenta, etc.), precárias condições gerais de vida e outros indicadores.

Ao analisar na prática e na literatura, é notável que as condições de formação, desenvolvimento e sobrevivência de um sujeito que mora em uma área vulnerável é muito mais precária em relação aos que vivem em regiões com uma infraestrutura e oportunidades melhores. E isto destoa principalmente a partir da juventude, quando os jovens se encontram em uma fase de transição da infância para a vida adulta e estão em um momento de busca de oportunidades que serão determinantes para o seu futuro.

A partir desta realidade, do jovem em situação vulnerável, podemos destacar a importância de políticas públicas voltadas a esta camada social. É quando os jovens são vistos como um problema, que os olhos da sociedade são voltados a eles. Os jovens ora são vistos como problemas ou como setores que precisam ser objeto de atenção. Manter a paz social ou preservar a juventude? Controlar a ameaça que os segmentos juvenis oferecem ou considerá-los como seres em formação ameaçados pela sociedade e seus problemas? (Lagree, 1999).

4 A Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados, mais conhecida como Fundação Seade, é um órgão da Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Regional do Governo do estado de São Paulo.



No Brasil, a criação do Estatuto da Criança e Adolescente (ECA – lei federal nº 8.069), promulgado em 13 de julho de 1990 é um marco para debater os direitos que as juventudes têm, visto que é quando a criança e o adolescente deixam de ser “menores” e passaram a ser sujeitos de direitos.

Como o intuito deste artigo não é debater sobre as políticas públicas para a juventude, não iremos nos aprofundar sobre a cronologia de programas que foram idealizados com o objetivo de atender este segmento, e sim buscar entender a ideia central de protagonismo juvenil, que rege se não todos, a maioria das políticas públicas para jovens.

De acordo com Machado (1990) a palavra protagonista deriva do termo francês *protagoniste*, que, por sua vez, deriva do grego *prōtagōnistēs*, e que significa aquele que “combate na primeira fila; que ocupa o primeiro lugar; personagem principal”. Entretanto se pensarmos na concepção grega, Houaiss e Villar (2001) aponta que o termo grego *agōnizomai* significa “concorrer em jogos públicos, lutar, disputar o prêmio; combater” e deriva de *agōn*, ônos ou “assembléia, reunião, assembléia para os jogos públicos; jogo, concurso, luta, combate; ação militar, batalha; luta judiciária, processo”. O vocábulo *agōnia* refere-se à “luta nos jogos públicos; luta em geral”.

Sendo assim, ao pensarmos etimologicamente, permanece a ideia de espaço público – e, portanto, de política –, porém de um espaço público transformado em cenário, em que não existe luta (*agōnia*) e em que os lutadores são substituídos pelos atores sociais (SOUZA 2006, p.9). Através desta definição, a relação entre as políticas públicas e o espaço para o protagonismo juvenil se tornam mais compreensíveis.

Ainda sobre a conceitualização de Souza, o jovem protagonista é invariavelmente lembrado como o “ator principal” no cenário público, posição de destaque que supõe algum tipo de ação política. Contudo, uma ação política despida da luta e transformada em atuação social. Neste aspecto, este artigo buscou delinear a ideia de juventude, que se encontra em situação vulnerável, que acaba sendo beneficiária (ou não) de políticas públicas que buscam este protagonismo juvenil.

As políticas públicas que visam desenvolver o protagonismo juvenil, muitas vezes utilizam a arte como instrumento para atingir este objetivo. De acordo com Castro (2001) e outros autores, a arte ocupa uma posição destacada como meio privilegiado de expressão e criação pelos jovens, como também, importante ferramenta para o trabalho com a cidadania. É notável a presença da arte, casa vez mais, nos projetos sociais financiados pelo governo e empresas privadas, idealizando a inclusão social e o ser cidadão através das diversas linguagens artísticas.

A partir desde desenho de conceitos basilares, iremos abordar as questões metodológicas, para que a seja possível encontrar uma resposta para a pergunta disparadora da pesquisa.



METODOLOGIA

Quando a pergunta disparadora da pesquisa foi formulada, a metodologia foi idealizada, a fim de buscar responder à questão em discussão. Para fundamentar e delimitar os conceitos que regeriam o artigo foi utilizada a pesquisa bibliográfica e documental. Para alguns estudiosos, ambas as metodologias possuem significados similares. Appolinário (2009), no Dicionário de Metodologia Científica descreve o seguinte: pesquisa documental: [bibliographical research,; documental research]; pesquisa bibliográfica: [bibliographical research,; documental research]. Entretanto, há outros autores que diferenciam a pesquisa bibliográfica da documental, a partir da ideia de que a bibliográfica utiliza materiais impressos e publicados em revistas digitais que considerados legítimos para a academia.

A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. Existem porém pesquisas científicas que se baseiam unicamente na pesquisa bibliográfica, procurando referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta (FONSECA, 2002, p. 32).

Assim sendo, toda a busca pelos conceitos que nortearam a fundamentação teórica foram feitos a partir da pesquisa bibliográfica. Entretanto, durante a pesquisa, foram utilizadas outras ferramentas, que podem ser vistas como não oficiais, por não terem um olhar científico por trás, mas que auxiliaram o desenvolvimento do projeto. Por exemplo, a utilização de sites, blogs e redes sociais que são materiais muito mais próximos e de compreensão mais acessível do que os bibliográficos.

A pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc. (FONSECA, 2002, p. 32).

O material documental que foi utilizado para a pesquisa, a priori, foi a pesquisa sobre o projeto VAI, que é feita oficialmente por um blog, facebook e site da prefeitura. Além disto, o projeto aprovado do Grupo Sociedade Anônimo também integrou este artigo, assim como as fotos que serão compartilhadas neste artigo.

Por fim, o método de coleta de dados foi escolhido a partir da pergunta de pesquisa: Como os jovens de áreas periféricas de São Paulo podem falar e serem escutados pela sociedade? A primeira etapa era definir qual área periférica a pesquisa ia restringir-se,



para que o universo de jovens fosse mais delimitado. A escolha foi feita a partir da relação da pesquisadora com a comunidade de Vila Curuçá, onde atua desde 2011 como educadora cultural. Em seguida, surgiu a dúvida de como realizar a pesquisa com estes jovens: questionários, entrevistas ou grupo focal?

Os questionários seriam muito limitadores, visto que as questões poderiam não atingir todas as possibilidades de resposta. Além disto, a relação de custo e mão de obra para realizar os questionários faria com que a pesquisa não fosse exequível.

Entre a possibilidade de entrevistas ou grupo focal, a escolha foi a do grupo focal. Esta metodologia foi escolhida, pois através do diálogo proposto pela mediadora, um jovem poderia interferir na colocação do outro, gerando mais disparadores que ativassem a provocação e reflexão daquele sujeito perante o tema em discussão.

Para Kitzinger (2000), o grupo focal é uma forma de entrevistas com grupos, baseada na comunicação e na interação. Seu principal objetivo é reunir informações detalhadas sobre um tópico específico (sugerido por um pesquisador, coordenador ou moderador do grupo) a partir de um grupo de participantes selecionados. Ele busca colher informações que possam proporcionar a compreensão de percepções, crenças, atitudes sobre um tema, produto ou serviços.

Definida a metodologia de investigação, a etapa seguinte foi definir quem faria parte deste grupo focal. Na literatura, foi encontrada a proposta de grupos entre 04 e 16 pessoas, mas o mais utilizado são grupos de 06 a 10 pessoas. É debatida a ideia de que quanto mais pessoas, mais difícil é a discussão, pois são muitas pessoas para expressarem suas ideias, e a conversa pode se tornar longa demais, fazendo com que o pesquisador e/ou mediador não chegue a completar todo o roteiro com o grupo. A partir disto, foi definido que o grupo focal desta pesquisa haveria até 10 pessoas.

Em seguida, entrei em contato com um grupo de jovens de Vila Curuçá, que criaram o grupo “Sociedade Anônima”. O grupo tem 13 pessoas, mas no dia da pesquisa, foram 8 integrantes. Este núcleo faz parte dos contemplados pelo VAI 2017, e são jovens que tiveram uma iniciação artística no Programa Fábricas de Cultura. Este grupo possuía todas as características que este estudo precisava: Jovens, residentes de áreas periféricas, artistas e que estavam tentando, através do projeto aprovado pelo VAI, provocar e dialogar com a sociedade.

Com o grupo definido, foi necessário elaborar o roteiro que iria nortear a discussão. A ideia foi instiga-los com as palavras chaves que sustentam a pesquisa, e que foram basilares na fundamentação teórica, a fim de estabelecer uma relação entre a literatura e o entendimento deles e ser uma ativação para a discussão principal. Consequentemente, as questões que levavam um debate mais direto a resposta da pergunta de pesquisa foram sendo inseridas organicamente na discussão.



O grupo focal foi realizado no dia 15 de outubro de 2017, na sala de ensaio deles. Em uma roda, foi apresentada a pesquisadora e muito brevemente a pesquisa. Neste primeiro momento não foi aberta a pergunta de pesquisa, para que as respostas não fossem manipuladas. O encontro teve duração de 1 hora e meia e foi gravado. Durante cada fala disparadora de discussão da mediadora, os jovens tinham 1 minuto para apenas refletir. Mesmo que a ideia já estivesse concretizada na mente, foi proposto um exercício de reflexão e a partir disto, o compartilhamento.

A discussão inicial partiu da concepção deles de periferia. A proposta era falar sobre vulnerabilidade, entretanto, para não haver dúvidas sobre as palavras, a mediadora utilizou uma terminologia mais próxima a eles: periferia. Em seguida, foi disparado a ideia de jovem de periferia e o que vinha na cabeça deles.

Outra provocação feita foi em relação a oportunidades que jovens de áreas centrais tem e que os de periferia não tem e vice-versa. Posteriormente, a mediadora instigou os participantes a debaterem sobre a arte na vida deles.

Em seguida, foi feito um questionamento da origem do grupo, e para quem eles criam as cenas que eles apresentam. Por fim, foi questionado se eles achavam que eles conseguiam se comunicar com a população. Na próxima sessão do artigo, serão compartilhados quais apontamentos foram feitos a partir do roteiro e outros debates que surgiram no decorrer da conversa.

ANÁLISE DE DADOS

Sobre a questão do que eles tinham em mente como periferia, eles pontuaram que a própria palavra já gera preconceito, de estar em volta, à margem. Uma das participantes resumiu nos 3 p's: Preto, Pobre e Periférico. Além disto, eles acreditam que São Paulo tem mais periferia do que centro.

Quando o debate passa a ser o jovem periférico, foi notável o quanto eles se reconhecem. As expressões que mais causaram reflexão no grupo, foram sobre ser resistente, e dos jovens terem poucas oportunidades. Ou você estuda, ou você rouba. Algumas lembranças de frases escutadas por eles também foram compartilhadas, como “entra burro e sai ladrão”.

Ainda sobre as reflexões sobre serem jovens periféricos, eles relataram que não é um problema só financeiro. É de educação, medo, alimentação e transporte. A partir disto, eles começam a observar o cotidiano, para exemplificar tais situações: “Você dá sinal para descer no ponto, e o motorista não para porque está com pressa ou porque aquele ponto não é seguro”.

A relação preto e branco também foi levantada. Neste quesito as cotas também foram debatidas, pois ao mesmo tempo que a cota socioeconômica tem sido defendida por muitos, eles acreditam que as cotas ainda precisam ser raciais. Neste grupo, metade



dos integrantes são negros, e por vivência, dizem que o jovem periférico tem menos oportunidades. O jovem negro periférico, tem menos ainda, por conta da cultura racista que permeia a sociedade.

A reflexão sobre as oportunidades que os jovens de regiões centrais(JRC) tem e que eles não tem e vice-versa foi bem instigante. Em um primeiro momento, parecia que os JRC sempre tinham mais oportunidades que eles. Neste aspecto foi colocado que os JRC tem mais acesso à informação, à saúde de qualidade, possuem mais status pelo local onde moram e que conseguem ser tomadores de decisões da vida deles. Foi discutido muito sobre o CEP de moradia, visto que eles acreditam que um jovem com um CEP de região central tem muito mais chance de conseguir um emprego do que eles, caso sejam concorrentes. Isto não resulta apenas do status regional, mas também do acesso a transporte que este jovem tem. Às vezes contratar um jovem que precisa pegar 1 ônibus, 1 trem, e mais 2 metrô e demore 2 horas para chegar no trabalho, possa ser uma desvantagem para um recrutador.

Outra vantagem que os JRC possuem, é o acesso a Universidade Pública. O grupo se mostrou indignado por ter que estudar a vida inteira em escola pública e na faculdade não conseguir entrar, pois os jovens da elite ingressam no lugar deles. Em consequência, eles que não possuem dinheiro, acabam tendo que desistir de estudar, ou pagar uma faculdade de acordo com o valor da mensalidade que podem pagar.

Mudando a ótica do debate, quando eles pensaram sobre quais as oportunidades que eles tinham em destaque, em relação aos JRC, a primeira palavra dita de forma descontraída, mas com sinceridade foi: Drogas. Após as brincadeiras que surgiram, a reflexão voltou a ser foco e muitos apontamentos foram levantados.

A necessidade de serem independentes, desde a infância, foi um dos pontos positivos lembrados por eles, no qual gera uma proatividade quando se tornam jovens. Além disto, eles se dizem valorizar muito mais as conquistas dos que os JRC. Eles exemplificaram esta afirmação com a compra de um fone:” Se você compra seu fone e ele quebra no dia seguinte, já era... você não vai comprar outro...agora tem jovem que o iphone quebra e no dia seguinte ele compra outro...as relações são muito diferentes”.

Outro fator lembrado por eles foi sobre a proximidade que eles tem com as pessoas, como os vizinhos. Eles percebem que os JRC não possuem esta relação como eles. Um dos jovens até comentou: “Se falta açúcar na sua casa, você pede pro vizinho”. Eles conhecem os moradores das casas ao lado, e nas ruas próximas.

Quando o disparador da conversa foi sobre a arte, foi notável a alteração do ambiente, que estava em um clima mais descontraído, e de repente foi para uma sensação mais séria. Para eles, a arte significa liberdade, ou seja, quebrar paradigmas. Além disto, pode ser uma fuga do cotidiano e uma possibilidade de ver o mundo com outros olhos. Através da arte, eles acreditam que podem mostrar para as pessoas o que elas não param



para pensar, fazendo com que o público amplie seus horizontes. Em uma época na qual tem se discutido muito sobre a censura das artes, eles remeteram a ideia de que a arte divide opiniões, mas também move aquilo (debate social) que estava parado. Um dos integrantes do grupo até ressaltou: “se [a arte] não incomoda, não expande”.

Quando a conversa se restringiu a origem do grupo, não foi necessário nem disparar as próximas questões do roteiro, pois no discurso apresentado, eles já levantaram as informações necessárias. De acordo com uma das integrantes, eles encontraram através da união deste grupo, uma forma de terem mais autonomia e ampliar os horizontes, que até então permeava o espaço da Fábrica de Cultura.

Após a definição que iriam montar o grupo, eles começaram a debater sobre qual nome os representaria. A escolha foi de “Sociedade Anônima”, nome muito sugestivo e proposital para o que eles queriam transparecer. O intuito seria de deixar oculto quem faz parte do grupo, para que pelo menos momentaneamente eles não sofressem o preconceito que vivem diariamente.



O logo do grupo e do projeto é um código de barras que representa o quanto eles (jovens periféricos/vulneráveis) são vistos como estatística, entretanto há uma imagem nas entrelinhas que representa a evolução da espécie.

Uma das preocupações que o grupo tem, na criação de suas peças, é atingir pessoas que são excluídas socialmente por diversos fatores, seja por vulnerabilidade ou deficiência. Com isto, as apresentações são realizadas em equipamentos públicos na periferia da Zona Leste, com acessibilidade para cadeirantes e o espetáculo é feito em libras também.

Além de ser uma oportunidade para continuarem a fazer o que gostam, eles apontaram que o grupo foi imprescindível para que eles não tivessem que entrar no mercado de trabalho, fazendo trabalhos que eles não gostariam, apenas para atender as necessidades familiares. Eles inclusive compartilharam que alguns pais não gostam que eles participem de atividades artísticas, por acharem que estão perdendo o tempo deles. Entretanto, quando esta atividade gera lucro, eles não “pertubam” tanto os filhos.

O grupo acabou sendo influência para outros jovens da comunidade, que acabaram se espelhando neles, e começaram a idealizar possíveis projetos para enviar ao VAI.

Sobre a possibilidade de comunicação através da arte, eles lembraram de várias impressões que eles colheram durante o processo de criação e os relatos do público após



a apresentação. Por terem um espetáculo que tem como tema o abuso, muitas das cenas fazem com que o público se sinta naquela situação ou lembre de alguém que já passou por aquela situação. A peça, inclusive, faz uma provocação se você já foi um abusador.

CONCLUSÃO

Ao interpretar as colocações dos jovens que participaram do grupo focal é possível notar que eles sabem muito bem o espaço no qual se encontram. Eles tem consciência de quem são, onde estão, e que só conseguirão alterar o seu “percurso” natural através dos estudos. Assim, é possível refletir sobre a proposta de Castro e Abramovay de que ser jovem não pode ser definido apenas como um grupo de uma determinada faixa etária, mas sim, um grupo que implica vivências e oportunidades diversas.

Por estarem em uma área vulnerável, eles estão muito mais expostos do que em relação aos JRC. Neste aspecto, eles se reconhecem como a definição de Berquó, como sujeitos de contato direto com drogas, violência e falta de acesso a saúde e educação de qualidade.

Ao participarem do programa Fábricas de Cultura, que é um projeto que não possui a intenção de formação artística e sim uma formação cidadã através da arte, fica claro como a arte pode ser um instrumento das políticas públicas para educação de um jovem. Um dos resultados da experiência destes jovens do programa, foi a união deles, a fim de discutir possibilidades de ter autonomia e desenvolvimento no segmento.

Este pode ser um exemplo significativo sobre o protagonismo juvenil. Estes jovens, através da arte, se reuniram, idealizaram um projeto, e se inscreveram em outra política pública para continuar buscando esta atuação social.

Com este grupo, além de conseguirem uma verba para realização do projeto, eles pensam, discutem, e refletem sobre quais temas eles sentem a necessidade de dialogar com a comunidade. Na temporada de 2017, o grupo “Sociedade Anônima” se propôs a fazer cenas, como se fossem episódios, sobre as diversas formas de abuso. Após cada espetáculo, quando o público se sente parte daquele absurdo de realidade, em um estado de desconforto, provocação e reflexão, uma sementinha de transformação é plantada.

Assim, a partir dos estudos realizados para investigar como os jovens de regiões periféricas podem falar e ser escutados pela sociedade, que muitas vezes os ocultam, a arte pode ser uma das chaves para esta questão. É instigante ver as possibilidades de pesquisa que este tema pode trilhar, acompanhando o desenvolvimento de um grupo artístico por anos; seja realizando entrevistas com o público para compreender se algo os tocou; ou realizando estudos sobre a efetividade de projetos socioculturais para o protagonismo juvenil. Por mais que hajam muitas pesquisas sendo feitas a respeito, é importante fortalecer o conhecimento sobre a relevância da arte na formação dos jovens, pois mesmo tendo muitas pesquisas legítimas que apontam sua efetividade, os cortes



financeiros aos projetos socioculturais são feitos anualmente, por não serem vistos como uma prioridade. Assim, através da produção de conhecimento sobre o tema, será possível fomentar a construção de sentido da arte como linguagem para o protagonismo juvenil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. W. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil.** *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 5/6, p. 25-36, maio/dez. 1997.

APPOLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica: um guia para a produção do conhecimento científico.** São Paulo, Atlas, 2009.

BERQUÓ, E. Prefácio. *Cadernos Juventude, Saúde e Desenvolvimento*, Brasília, v.1, p. 15-18, 1999.

CARDOSO, R.; SAMPAIO, H. **Bibliografia sobre a juventude.** São Paulo: EDUSP, 1995.

COIMBRA, M. B.; NASCIMENTO, M. L. **Jovens pobres: o mito da periculosidade.** In: FRAGA, C. P. F.; IULIANELLI, J. A. S. (Orgs.). *Jovens em tempo real.* Rio de Janeiro: DP&A, p.19-37. 2003

COSTA, A. C. G. **Protagonismo juvenil: adolescência, educação e participação democrática.** Salvador: Fundação Odebrecht, 2000.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica.** Fortaleza: UEC, 2002. Apostila

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. ***Dicionário Houaiss da língua portuguesa.*** Rio de Janeiro: Objetiva p. 2316; 2437, 2001,.

KITZINGER, J. **Focus groups with users and providers of health care.** In: POPE, C.;

MAYS, N. (Org.). **Qualitative research in health care.** 2. ed. London: BMJ Books, 2000.



LAGREE, Jean Charle. **Age, jeunesse et politiques publiques**. Paris, mimeo. (1999)

MACHADO, J. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Lisboa: Horizonte, 1990.

NOVAES, R. R. **Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias**. In: ALMEIDA, M. I. M.; EUGENIO, F. (Orgs). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RIBEIRO, R. J. **Política e juventude: o que fica da energia**. In: NOVAES, R. R. et al. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 19-33, 2004.

SOUZA, Regina Magalhães de. **O discurso do protagonismo juvenil**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2006.

VIGNOLI, J. R. **Vulnerabilidad Demográfica en América Latina: qué hay de nuevo?** In: Seminario Vulnerabilidad, CEPAL, Santiago de Chile, 2001.

YAZBEK, M. C. **Pobreza e exclusão: expressões da questão social no Brasil**. Ver. *Temporalis* 3. Brasília: AABEPSS, 2001.



PRODUZINDO TERRITORIALIDADES NAS RUAS CARIOCAS: OS PRODUTORES POR TRÁS DAS RODAS CULTURAIS

Gabriel Moreno da Silva¹

RESUMO: Este trabalho é um recorte da dissertação “Ocupação: Cultural – reflexões sobre sonho e trabalho” realizada como trabalho de conclusão da titulação de mestre do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Partindo da observação dos agentes produtores que atuam na organização dos eventos conhecidos como Rodas Culturais, buscamos refletir a relação desses jovens com o mundo do trabalho e como suas atividades produzem territorialidade dentro da cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Cultural, Trabalho, Urbanismo, Territorialidades.

O cara tem que entender que fazer música é o lado mais feliz e mais fácil. É celebração. A música para a gente é celebração. Eu subir num palco e cantar uma música que as pessoas se identifiquem, é celebração, é paz interior. Só que o cara tem que entender que o buraco é muito mais em baixo, como dizem. Ele está ali vestindo a armadura de um formador de opinião, de alguém que tem que estar em prol de uma mudança seja qual for esta mudança. E aí que entra o produtor cultural, o ambulante cultural, o agente cultural. Que é o cara entender ‘pô eu faço Rep, canto, legal, mas o que eu posso fazer pela minha área?’. Minha área tá toda *fudida*, ai eu vou lá na Zona Sul numa boate cantar, e nego vai se amarrar, e vou ganhar um dinheirinho aqui e vou voltar para a minha área e minha área tá toda *fudida*. O quê que realmente eu estou fortalecendo em alguma coisa? Quem eu sou, o que eu sou aqui? Eu sou o bucha do sistema? Fantoche? Marionete? Aí o cara vai realmente se entendendo, como aconteceu comigo viajando e vendo os problemas fora do Rio. (Dropê Comando Selva, acervo filme “O Som do Tempo”, 17/01/2013).

1 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense(PPCULT-UFF). E-mail: gabrielmoreno.cultura@gmail.com.



Thiago Pombal é um dos organizadores e produtores da Roda Cultural de Vila Isabel. Na época da última entrevista que me concedeu ele revendia roupas importadas na internet. As Rodas Culturais apesar de ocuparem boa parte de suas semanas não lhe apresentavam sustento financeiro, na realidade, na ponta do lápis pareciam lhe apresentar mais gastos que lucros em termos monetários. Já a sua profissão era a de, segundo ele: Produtor Faz Tudo. Na dúvida, fico com as palavras de Thiago: “A gente faz tudo, mané, a gente escreve edital, a gente faz a parada acontecer, vai na rua, compra, pensa.”. Mostrando que os limites entre profissão², atividade e trabalho são tênues e confusos.

A Roda Cultural de Vila Isabel começou em 2011, na praça Barão de Drumond, mais conhecida pelos frequentadores da roda como praça 7, organizada por: Patrick, Lusinaldo e Black Star. Thiago Pombal na época tinha 21 anos, tinha um equipamento de som e trabalhava “botando som em festa”. Thiago, Jhonatan e outros amigos de Vila Isabel frequentavam a Roda de Botafogo e ajudavam a divulgar a Roda de Vila. Menos de um ano após o início da Roda de Vila Isabel dois dos organizadores iniciais deixaram a Roda, tiveram filhos e vieram outras demandas de uso do tempo, assim o terceiro não conseguiu manter-se na roda sozinho. Uma outra versão da história (apresentada em outra entrevista, esta tomada com os 3 organizadores atuais da Roda juntos: Thiago, Johnathan e Sardinha em 2013) seria que os antigos organizadores haviam deixado a roda pelo excesso de burocracia e complicações em manter a ocupação do espaço público da praça com a roda. De toda forma, em meio a dificuldades, a roda parou e ficou algumas semanas sem acontecer. Inspirados então no que estava acontecendo na Roda Cultural que se passava na Praça da Farani em Botafogo, Thiago Pombal, Johnathan, Sardinha e sua galera decidiram assumir a organização da Roda Cultural de Vila Isabel.

Primeiro Thiago, depois Johnatan e Sardinha foram essenciais para o desenvolvimento da Roda de Vila Isabel desencadear no processo que ela está hoje. Articularam redes com vários outros movimentos da cidade, passaram a compor o CCRP (Circuito Carioca de Ritmo e Poesia) e vem conseguindo manter a Roda como um evento semanal há 8 anos.

-A gente pode falar sobre a ocupação cultural que a gente faz aqui na Praça Barão de Drumond começou como um movimento independente assim como todo mundo diz: ‘na bronca’, querendo construir um atrativo para o povo aqui do bairro, porque o público de Vila Isabel é um público muito carente de cultura. - Sardinha
- Apesar da história, né. - Johnathan

2 Uma das definições possíveis da palavra **Profissão** segundo o dicionário é uma ação que o indivíduo se preparou para. Já uma definição de **Atividade** poderia ser a possibilidade de exercer um ação. **Trabalho** o emprego da energia produtiva para um fim. Essas são algumas definições dessas palavras que em comum carregam amplitudes semânticas. Muitas vezes são utilizadas como sinônimos e outras como antônimos pelos nossos interlocutores. O objetivo desse trabalho é justamente explorar a forma com que os interlocutores utilizam essas categorias.



- Apesar da grande história que tem o bairro. E assim foi começando com um sonzinho mais ou menos, só para criar um movimento mesmo. Até como tudo que é feito na rua. Tudo que engloba ocupação de rua a pessoa acaba desistindo, porque é uma dificuldade enorme, como todos nós sabemos é uma burocracia enorme. E desistiram. Então ficou um bom tempo, tinha a opressão da policia. - Sardinha

- Muitos vizinhos reclamavam. - Thiago

- Até que todo mundo desistiu né. Até que o Thiago, junto com o Johnathan e o resto da equipe, como Pedro, Bruninho, eu abracei também. Começou mais com o Thiago depois todo mundo viu que era serio, que valia a pena fazer isso e decidi abraçar. Mas como, assim já foi um povo com certo de nível de cultura, um pouco mais acima. Já sabendo a burocracia que tem o sistema, a gente foi no foco, muita luta, muita batalha. Conseguiu a documentação. Conseguiu as documentações e as permissões que são muitas. - Sardinha

- Já renovou. - Thiago

- Já renovou, vai fazer o que dois anos?- Sardinha

- Quase dois anos. - Thiago

- Quase dois anos nessa batalha ai. E depois de muita luta eu quase desisti também, porque é muita burocracia, parece que eles não dão força nenhuma para a gente ir adiante com o movimento cultural. E agora chegou ao ponto que chegou. Depois de muita batalha conseguimos o nada opor, alvará, a concepção de todos os órgãos, né, necessários. E agora tá meio que ficando profissional. Tá se profissionalizando. E a gente tá tendo outras batalhas, tá tendo que estreitar o dialogo com prefeitura, com sub-prefeitura, com todos os órgãos se não não tem condição nenhuma de acontecer.- Sardinha (Thiago, Johnathan e Sardinha, acervo filme “O Som do Tempo”, 2013).

Thiago não considera seu cotidiano como produtor da Roda Cultural de Vila Isabel como o seu trabalho³, o que indica que a concepção de trabalho para ele está associada ao uso do tempo que apresente retorno monetário/financeiro. Coisa que ele efetiva vendendo roupa na Internet. No caso da sua relação com a Roda é algo que não consegue definir de forma muito precisam, pois nem é ócio porque o dispêndio de tempo em varias tarefas relacionadas a roda ocupam o tempo de Thiago e transcendem o momento que estaria dedicado a produção da roda, nem é trabalho porque não lhe dá sustento.

3 Não é a mesma coisa que afirmar que Thiago acredita que a relação com a Roda está completamente distanciada da relação de trabalho. Thiago emprega o termo trabalho diversas vezes ao longo da entrevista, explorando usos e sentidos de trabalho muito distintos. Neste caso exploramos o trabalho como emprego. O próprio Thiago identifica que trabalho não se restringe a este uso.



Mesmo assim Thiago e seus companheiros produtores: Sardinha e Johnathan identificam que estão se profissionalizando, o que neste caso não tem a ver com passar a obter lucros, mas sim ao fato de que estão aprendendo a lidar com a Roda de uma forma que hoje são mais hábeis em solucionar os conflitos que antes afetavam a manifestação. Conflitos estes, apontado por eles, no difícil trato com a “burocracia do sistema” e a “opressão policial”. Que na identificação de Sardinha fizeram com que os organizadores da roda que os antecederam desistissem. Poderíamos dizer que profissionalização aqui tem a ver com adequação a uma razão institucional, se antes ela parecia distante e obscura, cada vez mais os produtores vão aprendendo, se adequando e se apropriando dessa estrutura de operação no território.

Sardinha coloca em sua fala que conseguir lidar com as questões burocráticas e problemáticas legais indica que a segunda geração da roda era um “povo com certo nível de cultura, um pouco mais a cima”. Ter acesso ao conhecimento burocrático portanto se relaciona no discurso de Sardinha a ideia de possuir cultura. Se preconceituosa por um lado, esta fala revela o entendimento de uma estrutura cruel do sistema, nem todo mundo tem acesso as ferramentas para conseguir driblar as proibições, burocracias e restrições sistêmicas. Pessoas com “mais cultura”, o que poderia ser entendido neste caso como mais acesso a estruturas educativas, ou informações jurídico-legais tendem a conseguir lidar melhor com a burocracia.

Vale ressaltar que utilizo aqui duas entrevistas com distância de três anos entre uma e outra. Na primeira estavam os três organizadores reunidos e sendo filmados por uma câmera, enquanto na segunda estava somente Thiago sendo gravado por um gravador de voz. A abordagem dos discursos nas duas entrevistas é bastante diferente. Na primeira entrevista Thiago não fala muito. O discurso é conduzido por Sardinha e Johnathan. Thiago se coloca apenas complementando uma ou outra informação do discurso dos seus companheiros. Em 2013 as dificuldades e problemas da Roda pareciam estar muito mais pulsantes do que em 2016. Quando fala sobre os problemas apontados por Sardinha, 3 anos antes, Thiago fala de tudo como um passado distante:

-Antigamente a gente tinha problema porque não tinha alvará, tá ligado? Os moleques faziam... Sendo que quando eles faziam ainda era uma parada que era pequena ainda. Quando chegou e passou para a gente, a gente ainda conseguia fazer sem alvará, mas a medida que foi crescendo, tendo muita gente, a polícia já parava aqui pedia alvará, ai a gente não tinha, ai a gente tentava fazer na bronca e a polícia sempre manda desligar. Ai foi. Ele deu a luz para a gente. Ai, a gente foi lá na subprefeitura e depois de maior troca de ideia, a gente conseguiu o alvará, tá ligado?

- Thiago

- Quem deu a luz para vocês? - Eu



- O PM mermo. Ai ele falou: ‘pô, cara, eu não quero atrapalhar vocês, mas não tem como, eu ficar vindo aqui toda hora. Sair lá do meu setor pra ficar vindo aqui acabar com o som de vocês, tá ligado?’. Ai ele falou: ‘pô não sei se vocês vão conseguir, mané, mas vai lá na sub-prefeitura, conversa.’. E a gente acabou conseguindo. - Thiago
- Isso foi quando? 2012? - Eu
- É, mas lá pro final já de 2012. Ai a gente conseguiu e foi outra parada, né cara. Porque as vezes a gente chegava aqui e tinha que desmontar tudo. Mas ai depois a gente foi conseguindo tranquilo, sabe qual é. Mas ai a gente está aqui há maior tempão e ai as pessoas acreditam no nosso trabalho. (Thiago Pombal, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016).

No trecho destacado anteriormente, Thiago encerra sua linha de raciocínio justificando a estabilidade da roda com o fato de que as pessoas acreditam no trabalho deles como produtores. O conceito trabalho é então acionado para a relação da produção da Roda na praça. Neste caso Thiago não identifica trabalho vinculado ao conceito de retorno financeiro, mas sim ao conceito de empregar energia em prol de um objetivo, no caso a Roda.

Thiago emprega várias vezes ao longo da entrevista o conceito profissionalismo. Quando eu lhe pergunto, por exemplo, como ele gostaria de ver as rodas daqui há 5 anos (mesmo tempo que a Roda Cultural de Vila Isabel tinha de duração na entrevista), ele me responde que as rodas precisam ver a “questão do profissionalismo”.

Não só chegar e botar som ali, botar o isopor para vender cerveja, e achar que aquela parada ali é o que tem que acontecer, tá ligado que não é. A gente mermo recolhe alimento, doação de roupa, recolhe livro. A gente tenta fazer a parte social na parada, que tipo, vai além do evento em si. Acho que isso que a roda tem que pensar, não só pensar assim como um evento de rap, sabe qual é? Ou só um encontro de galeras para fazer Rap, acho que tem que pensar numa parada em geral. O que que o Hip-Hop é na sociedade? Não é só batalha de MC. Não é só o DJ tocando, é uma influencia muito maior. Sabe qual é? Pros MCs isso aqui para eles é ótimo, porque é isso que mostra, traz eles pro mercado. Mas, para mim não, sabe qual é? Eu não sou MC. Eu faria do jeito que eu faço aqui, se eu fizesse pagode, se eu fizesse qualquer coisa, eu ia estar querendo fazer um trabalho social, se não não tem sentido eu ficar aqui numa praça pública fazendo evento, tá ligado? Ia ali alugava o Berço, faria o Campeonato Carioca ali no Berço, tá ligado. Não ia pra Praça XV ficar perdendo o meu tempo o dia inteiro lá, num sol do caralho, porque começa 17h lá, num sábado. Entendeu, então acho que tem tudo para crescer, mas as pessoas precisam se conscientizar de uma outra forma



para crescer de uma forma positiva, sabe, para todo mundo e não só para os MCs. (Thiago, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016).

Trabalho aqui assume um sentido social. É empregada energia em uma atividade com um fim que dá sentido ao processo. A final de contas aquilo não é só “batalha de MC”. Como Sardinha destaca na entrevista de 2013, a finalidade da Roda desde sua concepção foi: “construir um atrativo para o povo aqui do bairro, porque o público de Vila Isabel é um público muito carente de cultura.” No momento desta entrevista, Johnathan logo percebe a contradição de estarem se referindo a um bairro marcado por uma história cultural referenciada na cidade.

O chamado por eles “trabalho social” é, na visão dos produtores de Vila Isabel, o trabalho que enobrece. O trabalho social vê a cultura como ferramenta salvadora de mudança social, a cultura que ilumina e leva a luz para a «comunidade abandonada»⁴. Para os MCs bastava o som e a oportunidade de rimar, mas os produtores fazem a Roda por um motivo nobre, na concepção de Thiago. Se fosse só por entretenimento ele alugaria o Berço, uma casa de show na grande Tijuca, e faria o campeonato carioca de MCs neste local com toda a estrutura, ao invés de ficar horas no sol montando o evento na Praça XV. Se tornar profissional para Thiago não está associado a passar a ganhar dinheiro com a roda, mas sim em aprofundar o trabalho social e comunitário.

-O que você acha que seria profissionalizar mais as rodas de rima?- Eu

-Acho que uma das principais paradas, como que eu posso dizer? Pontualidade, Disciplina. Saber acordar as paradas e tipo cumprir, tá ligado. Transparência. Eu acho que tipo assim, eu sou tipo um deputado na parada, estou sempre conversando com um, um tá conversando comigo sobre outra parada, pedindo ajuda de outro bagulho, eu estou sempre ajudando. Tipo a moça lá da Mangueira, ela queria fazer a batalha de MC lá: juntar a roda de Vila Isabel com a Mangueira. Eu pensei: ‘pô, que isso, o que isso vai me trazer? Será que vai dar certo? Chegar com a Roda de Vila Isabel no morro da Mangueira?’. Ela falou: ‘pode chegar lá, irmão, tá tranquilo não vai acontecer nada.’. Chegou lá, deu 30 cervejas para a gente, a gente foi super bem recebido, geral lá se amarrou. É uma evolução, que por exemplo, ela me mostrou o profissionalismo de mostrar que eu podia ir lá, levar a roda lá para a mangueira que ia ficar tranquilo. Vai que, pô, eu levo meu MCs, para batalhar em outro lugar e nego quer me juntar, porque eu sou de Vila Isabel, sei lá. Tipo ela como profissional me deixou tranquilo de chegar lá, de divulgar o evento dela, tá ligado. Tipo essa é a parada, acho que tem que haver uma troca ali muito maneira entre você que tá fazendo e tipo Betinho que

4 Essa imagem é trazida pelos interlocutores e é essencial para dar sentido aos seus discursos, mas não são compreendidas da mesma forma por mim.



apresenta de graça, os MCs que vem aqui de graça batalhar, tem que rolar com certeza uma afinidade com todo mundo, se não não ia ter essa quantidade de gente que vem se apresentar, nego que vem batalhar. A gente dá tão certo acho que por isso. Primeiro que eu já frequento há muito tempo. Eu tenho todo Know How da galera de muito tempo, todo mundo me conhece, todo mundo se amarra. Acho que esse é um dos grandes diferenciais aqui da Roda, por a gente frequentar o movimento a muito tempo, tá ligado? Muita gente chega para mim: “pô como vocês conseguem para trazer o Start para cantar na parada, o Cacife, tá ligado?” Eu falo “pô, cara, amizade, contato”, não tem como eu chegar para ficar chamando nego para cantar de graça se eu não conhecer. Ai nego fala “o fulaninho não vai na minha roda, é maior vacilão”. Não é vacilão, é o trabalho do cara, o cara vai onde ele quer ir. (Thiago, acervo pessoal Gabriel Moreno, 2016).

A conduta profissional para Thiago tem a ver com pontualidade, disciplina e transparência. “Saber acordar as paradas e tipo cumprir”. Transparência neste caso se associa a crença de que o produtor cultural das rodas precisa fazer o evento para sua comunidade, estar disponível para sua comunidade, e não em benefício próprio. Se muitos teóricos sociais caracterizam os tempos contemporâneos pelo aprofundamento do individualismo acentuado pela competição estimulada pelo capitalismo neo-liberal, o discurso de Thiago caminha em outra direção. Embora, não seja uma quebra da noção individualista a final a comunidade nesse caso, ou os “seus mc’s”, figuram como a outra parte de um contrato social e não como agentes que atuam juntos em ação coletiva. No seu discurso Thiago figura no centro, faz pela sua comunidade e em troca recebe reconhecimento, ele dá uma coisa a comunidade retorna outra. No exemplo da mulher da Mangueira, ter profissionalismo é ser uma figura de referencia e estar no controle dos eventos que promove dentro de sua comunidade, garantir que os MCs de Vila Isabel cheguem na Mangueira e ninguém “queira juntar” (agredir os MCs por serem de outra área).

O produtor da Roda Cultural, nesta visão, é “tipo um deputado” segundo ele, referenciado na comunidade, hábil barganhador de favores, líder carismático, capaz de articular várias relações que em outros contextos seriam de contratos empregatícios ou de prestação de serviços de forma onerosa para o solicitante como relações de amizade e contatos sem a troca de dinheiro. Thiago destaca então um dos elementos que será explorado por Djoser em sua elaboração da Roda Cultural como tecnologia de ocupação do espaço público: a capacidade de articular redes de artistas e colaboradores do evento de forma gratuita. Como quando o Start e Cacife Clandestino, grupos de rap citados por Thiago, se apresentam na Roda Cultural de Vila Isabel gratuitamente, enquanto paralelamente fazem shows cobrando cachês em casas privadas.



Para Djoser Botelho, organizador da Roda Cultural de Botafogo, o primeiro passo da sua “metodologia para desenvolver uma Roda Cultural” é que a Roda é um empreendimento que você pode começar com zero. Basta reunir pessoas dispostas a trocar cultura em um espaço público. A estrutura vai chegando a partir de relações de desenrolo e amizade ou nas palavras de Djoser através pessoas dispostas a trabalhar “no amor”.

A gente vive de favor ou o que a gente chama de “no amor”. Todo mundo conhece essa expressão: “qual é fulaninho faz o show no amor”, “qual é fulaninho bota o som no amor”, “qual é fulaninho da um braço ai, vamos carregar o gelo aqui no amor”. Roda cultural só existe porque existe este fenômeno. (Djoser, 2016).

O jargão trabalhar «no amor» é bastante conhecido pelos trabalhadores do setor cultural e significa trabalhar sem pagamento, ou por um preço a baixo do mercado, em prol de uma causa que acredita. A expressão revela a dinâmica de precariedade que enfrentam as produções culturais, normalmente se falta dinheiro para arcar com os custos que envolve a estrutura de um evento cultural e é preciso recorrer a favores e ajudas. Djoser positiva o ato de trabalhar “no amor” como uma característica básica dos movimentos de ocupação que é a capacidade de aglutinar pessoas dispostas por uma causa. As Rodas Culturais se estabelecem através de redes. Redes que divulgam e envolvem o crescimento de público, redes que articulam artistas que se apresentam, redes que possibilitam a mobilização de estrutura e redes que conseguem lutar politicamente contra os órgão repressores do governo e manter uma ocupação semanal em um espaço público.

No amor é um conceito em sentido completo, reestrutura o que é claramente um problema apontando no processo do fazer cultural para uma potencial solução. Na fronteira urbana entre o formal e o informal⁵ se conduz uma forma onde pessoas se ocupam dos espaços criando gambiarras para transformar a suposta escassez de estrutura em transbordo de experiência. Este conceito ganha no rap uma plataforma potente de execução. A final, o Rap que aqui falamos é improviso, ao mesmo tempo extremamente complexo em possibilidades e simples em forma. Basta que tenha um coletivo de pessoas reunidas com habilidade de improviso de livre associação para que o processo se dê e as rimas se construam, se são ao menos 2 indivíduos eles já podem se enfrentar em forma de batalha, ou ainda um marcar o ritmo com a boca ou com o corpo enquanto o outro rima em forma de palavras. O limite desse formato de arte é apenas a criatividade subjetiva e coletiva. As rodas costumam acontecer com alguma estrutura: som amplificado, microfones, tendas para protegerem das mudanças no tempo. No



entanto essa estrutura só é complementar, a única necessidade real para a roda acontecer são as pessoas dispostas a prática do improviso.

Na 20ª semana da Roda Cultural de Botafogo na Praça da Farani, 4 carros de polícia, 2 pick ups da Guarda Municipal e 2 carros da Sub-Prefeitura da região administrativa da Zona Sul pararam na praça para dispersar o evento. Era uma terça feira de Roda e ali estavam na praça cerca de 300 jovens, tocando violão, rimando e conversando. Ao ser questionado sobre o evento que acontecia ali o organizador da roda respondeu com calma que não acontecia evento nenhum. Eram apenas 300 pessoas se reunindo em um local público, criado para reunir pessoas. Nesse dia a batalha foi ganha e os guardas não conseguiram dispersar o suposto evento, entraram nos seus carros e saíram sem muito entender o que tinha acontecido. Outros dias por muitos menos em outras localidades⁶ a guarda usou de força para dispersar encontros coletivos como a Roda, até mesmo encontros que tinham autorização para acontecer, o que não era o caso da Roda de Botafogo neste dia.

Essa narrativa nos serve para ilustrar a potência de pensar o uso comum da cidade⁷. Por que a reunião de pessoas em um espaço de praça pública gera estranhamento por parte das autoridades? A ordem urbana vê nas aglomerações o potencial do caos. A coletividade acentuada transforma os espaços luminosos em opacos⁸, as subjetividades se confundem, fica mais difícil distinguir-se quem é quem. Quando o indivíduo se confunde no coletivo dificulta-se a repressão, facilitando por exemplo que se consuma substâncias psicoativas ilícitas em locais públicos. Pessoas organizadas em coletivo tem maior potencial de resistir a a uma repressão policial do que individualmente.

Criamos uma metodologia, ou um tecnologia de ocupação do espaço público. Que fortaleceu o cenário, deu vazão para os artistas, deu vazão para profissionais independentes se articularem, porém é um corpo, só que nunca foi acordado qual era a real ideia por trás desse corpo, até porque foi criado sem essa pretensão. Mas, com o passar do tempo a gente vê que se expande cresce.(...) Nós somos um movimento de militância que não tem uma bandeira ao certo, e isso é muito maneiro, porque é uma coisa nova. Ao mesmo tempo muito perigoso porque pode ser conduzido. Mas, enfim está todo mundo aberto isso. O grande passo é a gente conseguir desenvolver um raciocínio mais político e filosófico do que que esse corpo traz. Somos um megazord gigante. Cem encontros de rua em um estado que está movimentando cultura para caramba, uma produção imensa. Mas

6 A diferença de localidade faz muita diferença quanto ao procedimento da repressão policial no Rio de Janeiro. Existe uma tendência a ações na Zona Sul serem mais brandas que nas demais regiões. A violência é mais comum e praticada de forma mais indiscriminada onde o metro quadrado é menos caro.

7 HARVEY, 2014.

8 SANTOS, 2014.



esbarra no grande problema da juventude atual, a demonização da politização e o afastamento disso, como se isso fosse a solução de se combater os problemas políticos. E nisso se torna um prato cheio para se pensar mercado. E aí que também não é. Tipo assim, é extremamente necessário. É muito bonito ver um processo que começa do zero e com o passar o tempo pode se gerar renda. E empoderar esses próprios jovens autodidatas, mas sem um cunho filosófico e um pensamento mais social. Por mais que organicamente seja total um trabalho social a ocupação do espaço público, mas quando você não entende o que você está fazendo, você é uma folha voando ao vento. Ao mesmo tempo que nego podia ser um avião com foco chegando num grande lugar de poder. Porque cem coletivos de pessoas organizados é uma... será um grande momento na visão política de juventude. (Djoser, acervo do filme “O Som do Tempo”, 2013).

Segundo os produtores das Rodas Culturais, ser produtor é uma forma de ação comunitária. A Roda só se dá em um território específico. A periodicidade semanal faz com que a Roda crie uma relação intrínseca com aquele território. Rodas em diferentes territórios são distintas. A Roda Cultural de Botafogo já mudou pelo menos três vezes de corpo organizador ao longo de 9 anos e continua ocorrendo, no ano de 2018, no mesmo dia da semana (terça-feira), no mesmo local que se estabeleceu desde que ganhou autorização da prefeitura, na praça no fim da Praia de Botafogo. Produzir uma roda cultural é portanto produzir uma territorialidade⁹. O produtor da Roda se assemelha e muitas vezes remonta a postura de outros agentes comunitários que pautam suas ações no território.

Essa visão se aproxima do que Livia de Tommasi (2016) observa como uma fronteira tênue entre trabalho e ativismo cultural para os chamados por ela jovens produtores periféricos. Ela destaca que na margem da cidade uma série de jovens a partir de uma dinâmica que flerta com o empreendedorismo e objetivando estabelecer dispositivos que ocupariam o lugar do trabalho, produzem cultura sem recursos e muitos ideais. Para ela esses jovens estariam na produção dos saraus de poesia que ocupam as ruas do centro, cineclubes da Baixada Fluminense, bailes funks, batalhas de passinho, na atuação de coletivos como o Norte Comum e no circuito das Rodas de Rima. Esse dispositivo de trabalho que vai sendo inventado estaria próximo, segundo a pesquisadora, a categoria de trabalho imaterial explorada por Antonio Negri e Michael Hardt (2000). O trabalho imaterial para os autores produz novas subjetividades, novas relações sociais, centradas no trabalho em rede, na colaboração e nas relações afetivas (elementos centrais nas matrizes discursivas do ativismo cultural).

9 Territorialidade como a dimensão do território vivido, usado e significado. (HAESBAERT, 2004)



Lutamos por melhorias no espaço mas pra que isso continue acontecendo cada um tem que fazer sua parte, começando pelo básico: RECOLHENDO SEU LIXO! Como não é feita nenhuma limpeza pela Comlurb às sextas-feiras, nós, organizadores, além de produzir todo o evento, perdemos tempo limpando a quadra assim que a roda acaba, o que era pra ser dever de quem deixou o lixo por lá.

Não sei se vocês sabem, mas outras pessoas também fazem uso dela no dia seguinte, alguns idosos se exercitam, crianças brincam e até alunos a utilizam para aulas de Ed. Física.

Com as garrafas de vidro jogadas no chão e o lixo espalhado, fica difícil delas usarem, pois correm o risco de se acidentarem porque um irresponsável não descartou de forma correta.

Então, seja consciente, pense no próximo e ajude a mantermos o espaço limpo.

“O LIXO QUE VOCÊ JOGA NO CHÃO NÃO FALA, MAS DIZ MUITO SOBRE VOCÊ.”

RCO RESISTÊNCIA CULTURAL (Post de Facebook da página Roda Cultural de Olaria - 18:41 - 19/09/16; link: <https://www.facebook.com/RodaCulturalDeOlaria/posts/1072047262872356>, último acesso, 06/12/18)

Diferente das chamadas “comunidades”, territórios de favela, onde a sociabilidade coletiva assume um aspecto de proximidade, os três territórios que usamos aqui de exemplo: a praça Sete Vila Isabel e a praça da Farani e a praia de Botafogo, não promovem a aproximação tampouco o reconhecimento entre os vizinhos. Ao mesmo tempo que outros cidadãos daquela comunidade ali referenciada (bairro de Botafogo, bairro de Vila Isabel) provavelmente não se reconhecem naquela territorialidade produzida pelas rodas. As rodas costumam enfrentar conflitos com vizinhos que desaprovam as ações dos frequentadores, desaprovam o barulho, desaprovam a concentração de pessoas.

Ao dizer que o produtor deve “fazer pela sua área” Dropê mira numa palavra de ordem de consciência social e acerta na produção de uma territorialidade, pautada na produção de uma comunidade imaginada¹⁰. Ou seja, a área aqui referida tem menos a ver com o território geográfico onde estão inscritos e mais a ver com a produção de identidade, afeto e potência sobre o território. A fala dele assim como a de Sardinha destaca a suposta carência das comunidades. Exemplos para reforçar a ideia de carência do território como tese não faltam. Não faltam tampouco exemplos para refutar a ideia de carência da localidade referenciada comparada a outras localidades onde faltam as condições estruturais mais básicas. Talvez, essas falas digam menos sobre a posição estatística de tal bairro em um ranking sócio-humanitário e mais sobre o desejo da

10 ANDERSON, 1989.



juventude de produzir territorialidades comuns. Territorialidades essas onde essa juventude se veja representada.

Ainda que não restrinja a priori seu público, as Rodas não promovem o convívio e a participação de todos os cidadãos e cidadãs da cidade, bairro, ou entorno da localidade onde ocorrem. A sociabilidade que ali se desenha carrega as características da juventude que pode e se vê representada na experimentação da cidade daquela forma. Daqui há 10 anos talvez seja possível observar as marcas identitárias nas gerações que produziram e conviveram com essas experiências nas diferentes territorialidades onde se configuraram rodas.

Djoser enxerga nas rodas a potencialidade de organização de um movimento político filosófico que possa disputar a cidade. Como ele mesmo conclui, um tanto desapontado, a juventude que se reúne nas rodas não vem se organizando para disputar a cidade em uma agenda contínua para além da produção momentânea desta territorialidade que é constantemente atravessada e interpelada por forças contingentes e/ou estruturais do governo do território. A potência, neste caso, me parece residir menos na capacidade de organizar pautas reivindicatórias e de questionar essencialmente a estrutura dos fins e usos do espaço público e mais em uma atitude inicialmente despreocupada de transgressão, que ocupa e faz da praça a Roda, e faz da roda territorialidade.

Se produzir territorialidade é sonhar com uma cidade para si, os indivíduos que assumem o papel de produtores da Roda sonham com uma profissão para si. Hora ou outra tendem a ir fazer outras coisas com seu tempo, são substituídos por produtores mais novos, passam o bastão da responsabilidade para frente. Mas, em um misto de experimentação laboral, cidadã, empreendedora, política e cultural, inventam esse lugar de uma profissão sem salário, sem patrão, sem ponto ou qualquer direito trabalhista e ao mesmo tempo colada a uma militância política. Uma profissão movida pela busca mais íntima do desejo. Seria então ser produtor cultural de rodas de rima uma profissão? Meus interlocutores parecem não ter encontrado ainda uma resposta para essa pergunta.

Voltando a Tommasi mas agora retomando a pesquisa presente em seu livro sobre a inserção dos jovens no mundo do trabalho: “O Almanaque da Juventude e do Mudo do Trabalho» (Tommasi, Nogueira e Corrochano, 2007), a partir de grupos de discussões ela destaca 3 questões sobre o que seria trabalho para aqueles jovens¹¹:

os jovens reivindicavam o direito a ter um trabalho gratificante e do qual gostassem. Ou seja, fazer um trabalho que dá prazer, que não seja pura repetição, que mobilize as capacidades e os desejos não está no horizonte somente das camadas privilegiadas da sociedade.

11 “A maioria dos participantes eram jovens moradores das regiões do Nordeste, tanto das capitais como do interior, integrantes de projetos sociais (como beneficiários ou técnicos/ educadores)”. Tommasi (2015) p.21.



queriam que suas praticas no campo das artes e da cultura - dança, grafite, capoeira, música, teatro, poesia - pudessem dar um retorno financeiro. Ou seja gostariam de viver do que gostam e sabem fazer.

o trabalho formal, com carteira de trabalho assinada, não estava no horizonte da grande maioria, ou seja, não era um objetivo, um motivador. Isso porque na grande maioria dos casos, não existia, em seu entorno, uma referencia de trabalhador com carteira assinada. Ao invés, trabalhar “sem patrão” era um desejo almejado. (Tommasi, 2016, p. 100).

Tommasi destaca que tornar-se um trabalhador da cultura se mostra como uma oportunidade para parte daqueles jovens de se aproximar daquilo que definem como ideais de trabalho. Ideais esses muito próximos aos dos nossos interlocutores. Apesar da distância do contexto geográfico e social entre os jovens estudados por ela e os meus interlocutores, me parece que o desenvolvimento dos ideais de trabalho se dão sob a influência dos mesmos elementos que a pesquisadora considera centrais. A combinação da ideia da capacidade da população de “se virar”, superar as adversidades, presente no imaginário brasileiro; da profusão da imagem do modelo de trabalho empreendedor e da economia criativa como alternativas no século XXI; e da ideia da cultura como recurso econômico e social; da noção de trabalho como um dispositivo que precisa ser construído sob o sentimento de afeto de de desejo.

Observando a trajetória dos meus interlocutores, a produção das Rodas Culturais, principalmente por não conseguir se estabelecer como um meio que apresente retorno econômico satisfatório, não se efetivou como profissão, mas acreditar nessa possibilidade faz com que as rodas e seus produtores se desenvolvam de uma forma específica e que sirva de laboratório, ou porta de entrada de muitos desses jovens para trilharem de fato trajetórias profissionais como trabalhadores culturais. Essa balança entre militância e trabalho, leva com que sejam batalhados recursos, direitos e estruturas. Movimento este que segue ativo e em disputa.

Podemos olhar para os produtores culturais das Rodas como agentes não só que produzem territorialidades mas que ao fazê-lo, atuam na produção de subjetividades, em primeira instância a sua própria. Esse movimento é empacado como caminhar sobre a lama e é marcado sob a afetação de forças violentas. Na orquestra da disputa do cotidiano talvez as Rodas sejam apenas ruídos em uma cidade barulhenta. As trajetórias desses indivíduos produtores nos permite pensar a cidade como um organismo ativo, onde a fábula da ausência de recursos, da ausência de narrativas, da ausência de futuros, sucumbe as infiltrações táticas que irrompem no asfalto até fazer a rua ceder, mesmo que o asfalto seja novamente pavimentado com o piche negro de tempos em tempos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rôssi. Rio de Rimas. Tramas Urbanas. 2013.

ANDERSON, Benedict. Nação e Consciência Nacional. Ed. Ática, 1989.

ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia. & VAINER, Carlos. A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos. Petropolis: Vozes, 2009.

BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro, Revista Z, Ano XI, 1o Semestre de 2016.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FONTES, Adriana Sansão 2012. Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea. Arquitetura Revista, Unisinos, Vol 8, n 1, 2012.

HAARD, Michael & NEGRI, Antonio. Multidão, guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Conferência, setembro de 2004.

HAESBAERT, Rogerio. Por uma constelação geográfica de conceitos. In: *Viver no limite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. In: *Cadernos PPG- AU/FAU UFBA*. Ano 2, número especial, Salvador, 2004. p. 23-29.

LOREY, Isabell. Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad. Madrid: Traficante de Sueños, 2016.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: metamorfoses, rupturas, continuidades e institucionalização entre uma cultura de rua, negra e periférica na construção de uma “democracia sem dente” (1983-2013). Artigo, 2013.



- MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. SP: Brasiliense, 1994.
- PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História oral*. São Paulo: Letra e voz, 2010.
- SANCHEZ, Fernanda. *Políticas Urbanas em Renovação: Uma Leitura Crítica dos Modelos Emergentes*. R. B. Estudos Urbanos E Regionais No 1 / Maio 1999.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2014.
- SILVA, Gabriel Moreno. *Nikiti Rap City - Disputas na cena rap brasileira: a experiência niteroiense no limiar do século XXI*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2015b.
- SILVA, Gabriel Moreno. *Produzindo uma cidade de cabeça para baixo: entre a Estratégia Cultural e a Estratégia de Cultura*. IV Encontro de pesquisa em cultural, Manaus. 2016
- STANDING, Guy. *O Precariado: A nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- TELLES, Vera da Silva & HIRATA, Daniel Veloso. *Cidades e prática urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito*. Estudos Avançados 21 (61), 2007.
- TELLES, Vera Silva. *Cidade: produção de espaços, formas de controle e conflitos*. Revista de Ciências Sociais (UFC), v. 46, p. 15-42, 2015.
- TOMMASI, Livia; NOGUEIRA, Madza, & CORROCHANO, Maria Carla. *Almanaque da Juventude e o Mundo do Trabalho*. Recife: Ação Educativa, FES, Redes e Juventudes, 2007.
- TOMMASI, Livia. *CULTO da performance e performance da cultura: Os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos*. Revista de Cultura Política. UFU. V. 5, N. 2, Junho, 2016.
- VA. *Producción Cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficante de Sueños, 2008.



MARÉ: TERRITORIALIDADES INVENTIVAS DA ECONOMIA DA CULTURA

Jorge Luiz Barbosa¹
Lino Teixeira²

RESUMO: Este artigo faz parte da pesquisa sobre *territorialidades inventivas da economia da cultura*, em desenvolvimento pelo Observatório de Favelas no maior território popular da cidade do Rio de Janeiro e um dos maiores do Brasil: a Favela da Maré. Realizada inicialmente com o financiamento do Edital Minc/ CNPq de 2015, a pesquisa vem ganhando continuidade graças ao apoio do Programa Observatório Itaú Cultural de Pesquisa em Economia da Cultura - 2017. Nesse percurso, estamos elaborando mapas cognitivos de experiências dinâmicas e plurais de práticas culturais e linguagens estéticas, com a intenção de contribuir para a formulação de políticas públicas que reconheçam as potências criativas de produção e fruição no âmbito da cultura e arte em territórios populares.

PALAVRAS CHAVES: Favela da Maré, territorialidades inventivas, economia da cultura.

MARÉ: TERRITORIALIDADES INVENTIVAS DA ECONOMIA DA CULTURA

1. Sobre o conceito de economia criativa da cultura

O modelo paradigmático de economia criativa da cultura seria constituído pelas artes audiovisuais (pintura, escultura, fotografia, cinema, vídeo, tv, música), artes performáticas (teatro, dança, circo e festivais) e patrimônios (bibliotecas, acervos, museus e sítios arqueológicos). Todavia, podemos citar outros *núcleos ou nichos* criativos relevantes, envolvendo a publicidade, a arquitetura, o *design* e a moda, assim como um amplo conjunto de atividades de produção de *softwares*, de computadores, câmeras de vídeo e fotográficas, tablets, ipads, celulares, que estão direta ou indiretamente associados à criação estética e cultural.

1 Geógrafo e Doutor em Geografia Humana. Docente da Universidade Federal Fluminense e Pesquisador do Observatório de Favelas. jorge@observatoriodefavelas.org.br

2 Arquiteto e Pesquisador do Observatório de Favelas. lino@observatoriodefavelas.org.br



Reconhecendo que economia criativa é ainda um conceito em construção, a Conferência das Nações Unidas para o Comércio Internacional e o Desenvolvimento - UNCTAD destaca alguns de seus atributos: está no cruzamento dos setores artesanal, industrial e de serviços; compreende produtos tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis, com conteúdo criativo, com valor econômico e com objetivos de mercado; um conjunto de atividades baseadas no conhecimento, focada, mas não limitada, nas artes; com potencial de geração de renda de comércio e direitos de propriedade intelectual; um novo e dinâmico setor de mercados regional e mundial (UNCTAD. “Creative Economy Report”, 2010).

A UNESCO, organismo das Nações Unidas dedicado à Cultura, Educação e Ciências, entende que a economia da cultura abriga as atividades que combinam criação, produção e comercialização de bens e serviços com conteúdo de natureza cultural e intangível, tipicamente protegidos por direito de reprodução (*copyright*).

No Brasil, o Plano da Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura (2011 a 2014) definia a economia da cultura como uma atividade que possui em seu processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social (2010).

Para além dos modelos, atributos e definições de caráter institucional, a economia criativa também ganhou contribuições conceituais significativas de autores como Hall (2000), Flórida (2002), Garnham (2005), Manito (2009), Machado (2009), Botelho (2011) e Reis (2008; 2012). Para não sermos exaustivos no debate teórico-conceitual, elegemos como referência as contribuições encontradas em Richard Flórida (*The Rise of the Creative Class*, 2002) e no conjunto de estudos organizados por Félix Manito (*Ciudades Creativas*, 2009), sobretudo porque estas permitem situar a economia criativa em espacialidades concretas de agentes e sujeitos em redes de intercâmbio de capital cognitivo e cultural, tornando essas mesmas redes capazes de constituir densidades inovadoras de produção e circulação de técnicas, bens e serviços qualificados. Abordagem que abre uma senda para pensar *territorialidades inventivas* nas cidades contemporâneas.

2. A economia criativa da cultura e seus vínculos com a cidade

Como definem diversos autores como Galvão; Silva; Cocco (2003); Corsani (2003); Harvey (2005), da *sociedade do conhecimento* emergem problemas que as inovações tecnológicas não podem resolver por si mesmas. Descortina-se, então, a oportunidade para a inovação sociocultural, sobretudo a que promove a transformação da realidade por meio de um processo coletivo de criação, aprendizagem e intercâmbio, estabelecendo novas práticas sociais compartilhadas.



Nesta perspectiva podemos afirmar que a economia criativa pode vir a ser um ciclo virtuoso que engloba a invenção, a produção e a distribuição de produtos e serviços que usam os ativos intelectuais e culturais como principais recursos, incorporando materiais intangíveis e tangíveis dotados de valor material e simbólico.

É bem verdade que desde os meados do século XX pode ser identificada uma crescente importância econômica das chamadas indústrias culturais. Ou seja, uma reprodução em massa de bens simbólicos sob a égide do mercado, estabelecendo elos inéditos entre os campos da cultura e o da economia. E, de certo modo, como asseguram Cocco e Negri (2006), a economia como um todo passa a depender cada vez mais da cultura, sobretudo quando esta é o espaço do trabalho intelectual que impulsiona inovações técnicas, materiais e simbólicas. Podemos delinear, agora, com mais precisão o sentido da expressão economia da cultura e suas relações com a sociedade urbana.

São as cidades, sobretudo as grandes cidades, os espaços de realização de vínculos cada vez mais densos entre a cultura e a economia, notadamente sob a hegemonia do mercado. Pode-se argumentar que o espaço urbano ao concentrar equipamentos (museus, teatros, cinemas, universidades, estúdios, estádios) e produtos tangíveis e intangíveis (sonoros, visuais, picturais, literárias) responde pela realização dos mercados de produção e consumo cultural que definem atualmente as chamadas indústrias criativas.

Todavia, a própria cidade como espaço de encontros contraditórios responde pelo conflito homogeneidade/pluralidade de marcações simbólicas, uma vez que revelam semelhanças e diferenças entre sujeitos portadores de juízos, valores e pertencimentos que definem as condições sociopolíticas de realização urbana da cultura. A cidade é, portanto, um espaço privilegiado da criação e da comunicação da cultura em sua pluralidade de concepções, práticas e hábitos em tensões de representatividade social e reconhecimento político, fazendo com que a economia da cultura alcance patamares mais complexos de reflexão e tradução concreta de sua efetivação.

3. As possibilidades da economia criativa da cultura em territórios populares

Tomando a cidade do Rio de Janeiro como localização geográfica de nosso debate propositivo, é comum o reconhecimento de seu cosmopolitismo cultural, inclusive com sua forte marca identitária de *cidade maravilhosa*. Não há dúvida que os elementos culturais populares têm um papel decisivo, e igualmente ambíguo, na legenda estética da cidade e no desenvolvimento de sua “economia simbólica”. Dentre eles estão consagrados o carnaval, o samba e o futebol. Expressões notoriamente associadas à cultura popular, especialmente realizada em favelas e periferias urbanas, mas que transbordam estes territórios para doar à cidade os elementos estéticos constitutivos de sua legenda nacional e internacional.



Apesar da pluralidade de seus modos narrativos e de formas inovadoras de suas interpretações, os criadores de cultura das favelas enfrentam desafios permanentes para sua afirmação na cena estética urbana, incluindo a profunda desigualdade da repartição de financiamento da produção e das limitações de comunicação de suas ações. Até mesmo quando se trata da *democracia competitiva* dos editais públicos do Estado e/ou da responsabilidade social de empresas, há entraves significativos para participação dos coletivos e indivíduos que fazem a cultura na favela, desde a falta de alvará para funcionamento da atividade até mesmo de certidões que atestem a existência das práticas artísticas, para além dos critérios seletivos do que é considerado como arte e cultura em sistemas hierárquicos de classificação.

Mesmo diante de todas as limitações objetivas e subjetivas é importante sublinhar a multiplicidade de linguagens estéticas presentes nas favelas. A música, a dança e as artes visuais – em seus diferentes estilos e tradições – se combinam com a apropriação de novas tecnologias e novos instrumentos digitais de produção simbólica (câmeras fotográficas, filmadoras, tabletes e celulares). São estilos e suportes marcando envolvimento múltiplos para gerar novos produtos estéticos em diferentes linguagens de difusão e recepção de produtos simbólicos que passam a circular nos grupos sociais populares.

Na verdade, as práticas culturais aludidas se revelam como processos e formas de visibilidade de significados, posições e territórios que os grupos sociais ocupam e compartilham suas existências em uma cidade profundamente marcada pela desigualdade social e distinção corpórea-racial de direitos. Mais do que potenciais ou expressões imagéticas, as práticas artísticas e culturais das favelas são atos que permitem a multiplicação de projetos de desenvolvimento socioeconômicos abrangentes e cooperativos, tendo no território como chão de sua existência em pluralidades socioculturais.

A inventividade presente nas favelas permite projetar um promissor desenvolvimento local de economia criativa da cultura em bases efetivamente coletivas e comunitárias, como uma economia de compartilhamentos de produção, comunicação e fruição estética. Para tanto, se fazem necessárias novos conceitos para formulação e novas metodologias de políticas culturais, sobretudo para investimentos em redes colaborativas que envolvam indivíduos, grupos e coletivos que atuam nos territórios populares, justamente os que visem garantir as condições materiais do fazer e a visibilidade das suas realizações nas favelas e na própria cidade.

Território, cultura e economia são dimensões que devem ser articuladas em movimentos dinâmicos que, inclusive, reclamam um conceito de desenvolvimento local não mais apegado ao idêntico, ao estável e ao endógeno como princípios de organização e efetivação de ações individuais e coletivas de geração de trabalho e renda. Portanto, é possível preconizar o desenvolvimento local da economia criativa da cultura como



enlace interativo de cidadãos que mobilizam a criatividade de produção e a autonomia na gestão em múltiplas escalas geográficas de acontecimento.

Apesar dos estigmas da pobreza e da violência que ainda marcam as favelas cariocas, é inegável o reconhecimento da riqueza de suas expressões estéticas e modos significativos de representar e afirmar a sua pluralidade cultural. Embora não sejam marcadas por uma elaboração nos padrões dominantes de cultura, as riquezas expressivas dos universos culturais elaborados nas favelas geram produções subjetivas e coletivas que permitem a construção de uma identidade específica e complexa desses territórios. Portanto, as favelas constituem patrimônios materiais e imateriais que, embora não consagrados pela concepção hegemônica de cultura, são territórios que inventam, integram e renovam experiências estéticas urbanas. Chegamos, então, à Favela da Maré.

4. Reconhecendo a Favela da Maré em suas territorialidades inventivas da cultura e das artes

Iniciada em 2015, a nossa pesquisa possui como seu objetivo maior a elaboração de inventários de processos e condições de produção e fruição cultural e artística em uma das maiores favelas da cidade do Rio de Janeiro: a favela da Maré³. A perspectiva do trabalho é mobilizar conceitos de economia criativa em uma metodologia inovadora, sobretudo identificando o potencial de criação e as possibilidades de difusão das ações de cultura e arte para o público local e o da própria cidade. Para além das práticas inventariadas em suas condições de realização de seus produtos tangíveis e intangíveis por meio de entrevistas qualitativas, foram também observadas as condições de difusão e fruição onde os sujeitos realizadores encontram com seu público: o território em uso das práticas culturais e artísticas.

É no uso território que se inscreve os símbolos, as memórias e os valores que encarnam o sentido da cultura de um grupo social. E, por meio da apropriação do território que se geram os usos e os estilos, combinando maneiras de fazer e invenções de saberes inscritos em posições culturais socialmente construídas (BARBOSA, 2006). O território emerge, então, como um acervo prático-simbólico, onde tudo pode ser continuamente reconstruído e reordenado das mais diferentes maneiras possíveis tendo a escala local como seu ethos de significação (SANTOS, 2007).

Por outro lado, é Bourdin (2001) quem esclarece com argúcia o sentido do local no atual período da história. Para ele, o local não significa a permanência ou a existência de

3 A Maré é um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Lá encontramos aproximadamente 140 mil pessoas vivendo em 16 comunidades populares. Sua localização, as margens da Avenida Brasil, é indicativa de sua história, pois foi justamente com a criação dessa via expressa que as primeiras famílias construíram suas moradas. Hoje são mais de 40 mil domicílios distribuídos em comunidades com fisionomias distintas, entre elas, conjuntos habitacionais.



um fenômeno residual em contexto único e exclusivo. Portanto, não se deve privilegiar a estabilidade quando convocamos a escala local para análise de um acontecimento social, mas entender que as realidades locais serão melhores apreendidas a partir de processos dinâmicos e originados em diferentes escalas geográficas. Acreditamos que tais premissas são inteiramente validadas no que concerne à relação território/cultura nas favelas cariocas.

Reconhecer a dimensão territorial da cultura popular não significa afirmar uma estabilidade ou permanência de acontecimentos, sobretudo porque o território não é um *recorte de chão* fechado em si mesmo e com fronteiras absolutamente rígidas. O território é vivido a partir de franjas porosas e permeáveis, por onde as pessoas, as ideias, os valores, as intenções e os objetos se movimentam e são movimentados em intensidades diversas e plurais. É o território um universo de abrigos da diferença de vidas social e culturalmente construídas (BARBOSA e DIAS, 2013).

Estamos falando da construção de vínculos de proximidade, de afetividades e até mesmo de conflitividades que fazem e refazem a cultura assumir uma geografia plural de ações e intenções humanas⁴. É justamente desse encontro de vivências que emergem as *territorialidades inventivas* da arte e da cultura tema e objeto central de nossa pesquisa inventariante.

Para tanto, as práticas culturais e artistas foram definidas em classificações de grandes grupos de registro e articuladas em suas geografias de acontecimentos: música; artes cênicas (dança, teatro, circo, produção de cenários); artes visuais (fotografia, escultura, vídeo, desenho, gravura); cultura popular (artesanato, culinária, capoeira); audiovisual (cinema, vídeo, cineclube); literatura (poesia, cordel, romance, novela); esporte; moda; atividades formativas; grafite; em espaços de sociabilidade e cultura (associações de moradores, organizações não governamentais, escolas, agremiações, equipamentos culturais, feiras, restaurantes, bares, lan houses, praças, ruas). Cabe salientar, entretanto, que a ordenação das atividades em grandes grupos não limitou as identificações específicas em cada expressão artística e cultural presente na favela em estudo, buscou-se também incluir ações no campo individual e de grupos sem uma formalização institucional dada.

A pesquisa além de localizar autores e locais de realização de arte e cultura também abrigava itens das condições de produção, modo de organização, recursos de financiamento, público envolvido e inserção no território das ações propriamente ditas. Foi possível, portanto, construir um quadro mais amplo de informações para

4 Aproximamo-nos do conceito de *homo situs* de Hassan Zaoual (2006). Para ele, o *homo situs* é o homem situado/enraizado, um sujeito histórico que possui conexão com suas próprias raízes socioeconômicas e simbólicas, empreendendo sua prática social a partir do sentido de pertencimento e territorialidade, com uma necessidade de se integrar plenamente em sua coletividade e em sua história.



a análise de situação da produção artística e cultural, associado ao mapeamento de registro de atividades e seus autores. Criou-se, então, uma tipologia instituições/práticas culturais com a seguinte classificação: identificação de instituições, tempo de existência, frequência das atividades, número de componentes, público, formas de financiamento, locais de realização e principais dificuldades que as mesmas enfrentam. Sendo assim, foi possível mapear as entidades e sujeitos produtores de arte e cultura em suas diferentes condições e territorialidades de realização.

No que diz respeito à distribuição geográfica das atividades podemos perceber que, no inventário realizado, as práticas artísticas e culturais em instituições (organizações não governamentais, associações de moradores, escolas, agremiações culturais) são encontradas predominantemente em algumas comunidades, como Nova Holanda (25,0%) e no Parque União (18,3%), Vila do João (11,7 %) e Morro do Timbau (10,8).

Area ou Quadrante		
	N	%
Nova Holanda	30	25,0
Parque União	22	18,3
Vila do João	14	11,7
Morro do Timbau	13	10,8
Piscinão de Ramos	11	9,2
Baixa do Sapateiro	7	5,8
Marcílio Dias	5	4,2
Conjunto Esperança	4	3,3
Conjunto Pinheiro	3	2,5
Parque Maré	3	2,5
Roquete Pinto	3	2,5
Bento Ribeiro Dantas	2	1,7
Nova Maré	2	1,7
Vila Pinheiro	1	,8
Total	120	100,0

Podemos também constatar que das instituições inventariadas, 32,5% são organizações não governamentais e 11,7 % são organizações informais (coletivos). Há, como é demonstrado no quadro abaixo, um presença ainda diminuta de organizações pública e privadas como espaços de cultura e arte na favela da Maré.



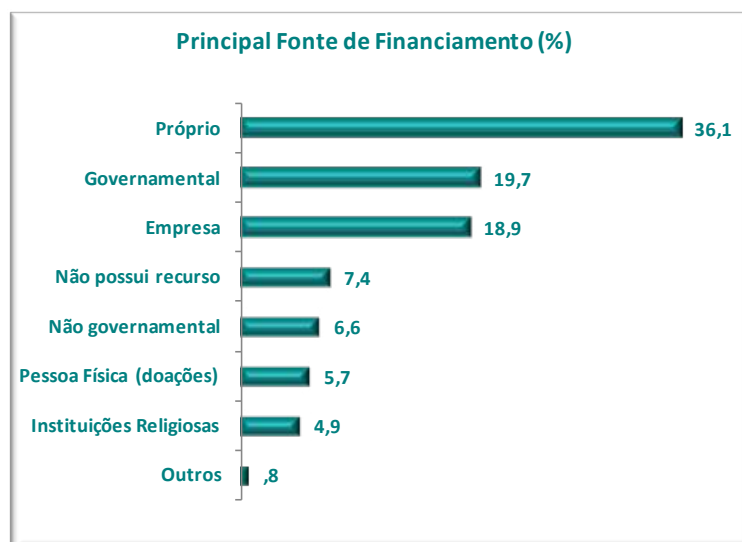
Tipo de organização		
	N	%
Organização não-governamental	39	32,5
Artista Individual	32	26,7
Organização informal da sociedade civil	14	11,7
Instituição pública	12	10,0
Instituições Religiosas	12	10,0
Instituição privada	11	9,2
Total	120	100,0

A classificação em grandes grupos de registro nos permite afirmar que 25,2% concentram suas atividades nas artes cênicas (em instituições, coletivos e realizadores individuais), 13,8% são manifestações da cultura popular (samba, forró, capoeira) 11,4% estão voltadas para o esporte.

Classificação		
	N	%
Artes Cênicas	31	25,2
Manifestação da cultura popular	17	13,8
Esporte	14	11,4
Música	13	10,6
Atividades formativas	13	10,6
Artes Visuais	10	8,1
Espaços de sociabilidade	9	7,3
Artes do cuidado de si	4	3,3
Literatura	4	3,3
Audiovisual	3	2,4
Moda	3	2,4
Grafite	2	1,6
Total	123	100,0

Considerando o financiamento das atividades, verificou-se que 43,5% dos entrevistados não possuem recursos advindos de terceiros, já que grande parte (36,1%) das práticas é realizada por meio de recursos próprios e 7,4% não possui nenhum tipo de recurso.





Há varias instituições no conjunto de comunidades da Maré envolvidas nas práticas culturais, promovendo ações de formação, produção e difusão de diversos produtos culturais. Por outro lado, o estudo também apresenta a existência de que 32,7% dessas práticas culturais não possuem nenhuma instituição vinculada, sendo criadas e difundidas por indivíduos e coletivos culturais sem formalidade organizativa.

A maioria (50,4%) das práticas culturais possui mais de cinco (5) anos em atividades, 33,9% atuam todos os dias no território e 34,7% funcionam entre 2 a 5 vezes por semana. É importante destacar, portanto, a potência de viabilidade destas práticas culturais no contexto do território e como estas poderão ganhar consolidação e ampliar suas experiências com apoio de políticas públicas.

Tempo da atividade/instituição		
	N	%
Até 6 meses	9	7,3
Entre 6 meses e 1 ano	7	5,7
Entre 1 ano e 2 anos	18	14,6
Entre 2 anos e 5 anos	27	22,0
Mais de 5 anos	62	50,4
Total	123	100,0

A maior parte (38,2%) dos grupos/instituições entrevistadas não possui um público mais específico, porém 19,5% estão voltados para adolescentes e 13,0% voltados para crianças. Isto significa que em muitas organizações estão dadas a oportunidades de



criação de atividades culturais e artísticas de caráter intergeracional, que significa uma marca das ações de arte e cultura nas favelas.

Considerando o número de componentes envolvidos, observa-se uma distribuição bastante heterogênea variando de atividade e de instituição, porém podemos destacar que 15,7% destas possuem mais de 100 componentes. No que concerne à remuneração dos componentes ficou evidentemente uma remuneração temporária com maior frequência, sobretudo porque as atividades são realizadas a partir de projetos com prazos de duração que não ultrapassam um ano.

A diversidade de dinâmicas e conteúdos dos fazeres de arte e cultura inventariados no conjunto de favelas da Maré tornou possível a elaboração de uma cartografia sensível de territorialidades inventivas de produção e fruição cultural, cujos referenciais temáticos aglutinadores de ações estão identificados como feiras, festas, organizações da sociedade civil, equipamentos e práticas culturais.

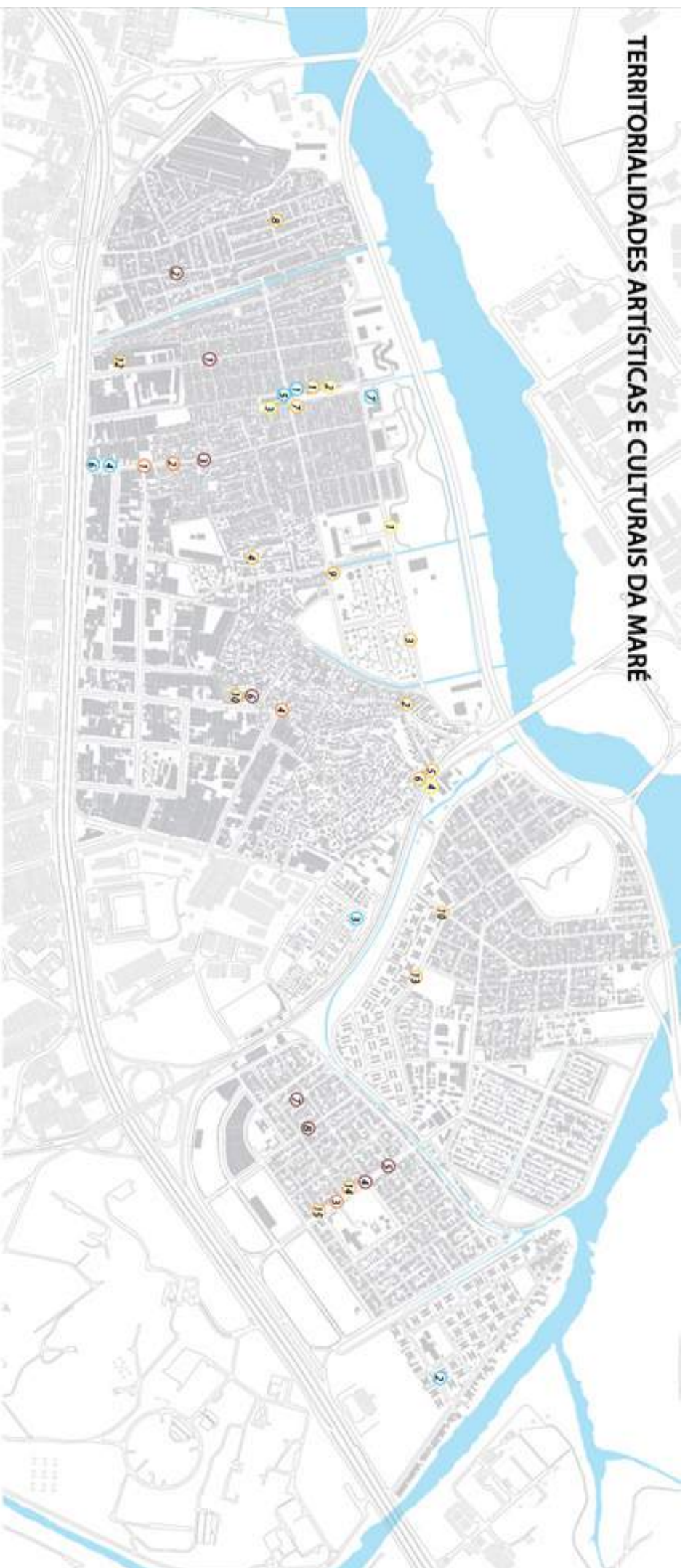
O mapa disposto na página seguinte é demonstrativo de diferentes repertórios que se entrelaçam como experiências de produção e fruição estética, notadamente coletivas e comuns. São recortes de sociabilidade como praças, ruas, quadras esportivas, bares, salões de festas de igrejas, escolas e lan houses que desabrocham como o principal recurso para o compartilhamento de experiências culturais artísticas no conjunto de favelas que compõem a Maré.

Podemos concluir, em conformidade com o estudo realizado, que produção estética inventa possibilidades mais amplas de difusão e recepção, porém não dispensa de suas condições de realização o uso do território em seus atos de mediações simbólicas⁵. E, em seus processos plurais de realização, a produção e fruição cultural e artística elaboram suas territorialidades inventivas como celebração de *táticas cotidianas de mobilização de imaginários e práticas de pertencimento, apoiadas em construções estéticas compartilhadas*. Eis uma chave possível para o *vir-a-ser* da economia da

5 As mediações simbólicas expressam modos de representações da realidade, resultantes do complexo processo pelo qual os significados são produzidos e comunicados entre pessoas de um mesmo grupo cultural (Hall, 1992).



TERRITORIALIDADES ARTÍSTICAS E CULTURAIS DA MARE



Feiras

1. Feira da Teixeira Ribeiro
2. Feirinha de roupas da Teixeira Ribeiro
3. Feira da Vila do João
4. Feirinha de roupas da Vila do João
5. Feira do Morro do Timbau
7. Feira do Parque União
8. Feirinha de roupas do Parque União

Festas

1. Pagode da B.T.
2. Baile do P.U.
3. Baile da Nova Holanda
4. Baile do Pinheiro
5. Forno da Vila do João
6. Pago funk
7. Pago 10
8. pagode da c11

Organização da sociedade civil

1. Redes da Maré
2. Associação AMACE
3. Projeto Uere
4. Vida Real
5. Conexão G
7. Observatório de Favelas
8. Luta pela Paz

Equipamentos Culturais

1. Vila Olímpica da Maré
2. Biblioteca Lima Barreto
3. Quadra do gato
4. Pontilhão Cultural

Práticas Culturais

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Grupo Oficina de Teatro da Redes 2. Projeto Estrada Cultural 3. Prática de Orquestra Popular 4. Terraço do Samba 5. Escolinha de skate 6. Skate sem fronteiras 7. Maré longboard 8. Bbbar 9. Teatro do Oprimido 10. Bar do Zé Toré 11. Dreadlock tabacaria | <ol style="list-style-type: none"> 12. Ode Night 13. Rock em movimento 14. Estrela da Vida 15. Restaurante Varandas |
|---|---|

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro de práticas de arte e cultura faz da Maré um território de inventividades de estéticas populares que, mesmo com a notória limitação de equipamentos públicos e privados de maior porte de público, faz de praças, ruas, becos, muros, lajes e bares os locais de suas cenas musicais diferenciadas (de samba, forró, rock, hip hop, charme e funk), de experimentações teatrais, de produção e exibição de produtos visuais. São expressões estéticas de encontros, percursos e táticas que habitam um mesmo território de pertencas na complexidade da vida urbana. Há, portanto, um catálogo vívido de múltiplas linguagens, estilos, tradições e inovações nas favelas como riqueza cultural da própria cidade.

Para além das contribuições empíricas, a nossa pesquisa também nos permite conceituar economia da cultura como uma prática significativa de apropriação e uso do território por diferentes sujeitos em suas condições objetivas e subjetivas de criação cognitiva e estética, traduzindo possibilidades inovadoras de desenvolvimento social e econômico como um direito fundamental.

Por fim, não se preconiza aqui uma economia de espetáculos que certamente fará das favelas um objeto de consumo de classes médias *esclarecidas* e ávidas de entretenimento cultural. Mas uma política de investimento material e reconhecimento simbólico dedicada à produção de experiências estéticas em curso na Favela da Maré, evidentemente tendo como sua referência os locais de criação e fruição compartilhadas: o território de inventividades da existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. “Política e Economia da Cultura”. In: *Textos Nômades Política, Cultura e Mídia*. Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARBOSA, J. L. Considerações sobre a relação cultura, território e identidade. *Interculturalidades*. GUELMANN, L. (org.). EDUFF: Niterói, 2006.

BARBOSA, J. L. e DIAS, C. G. (org). *Solos Culturais*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Petrobras/ Observatório de Favelas, 2013.

BOTELHO, Isaura. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão”. In.: *Plano da Secretaria da Economia Criativa: Políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014*. Brasília, Ministério da Cultura, 2011.



BOURDIN, Alain. *A Questão Local*. São Paulo2: Lamparina. 2001

COCCO, Giuseppe; SILVA, Gerardo, GALVÃO, Alexander P. “Introdução: conhecimento, inovação e redes de redes”. In: GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe (orgs). *Capitalismo Cognitivo: Trabalho, Redes e Inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo; COCCO, Giuseppe (orgs). *Capitalismo Cognitivo: Trabalho, Redes e Inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GARNHAM, Nicholas. From Cultural to Creative Industries: Na analysis of the implications of the ‘creative industries’ approach to arts and media policy making in the United Kingdom. In.: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 11, No. 1, 2005.

HALL, P. (2000). Creative cities and economic development, in *Urban Studies*, 37 (4), 639-649.

HALL. S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.

HARVEY, D. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

MACHADO, Rosi Marques. “Da Indústria Cultural à Economia Criativa”. In.: *Alceu* v9, p 83 a 95, jan-jun 2009.

MANITO. F. *Ciudades Criativas*. Vol.1. *Cultura território, economia y ciudad*. Fundación Kreant: Barcelona, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano da Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura políticas, diretrizes e ações (2011 a 2014)*. Brasília. Ministério da Cultura, 2012.

NEGRI, Antonio; LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.



REIS, Ana Carla Fonseca. “Introdução”. In: Org.: REIS, A.C.F. *Economia Criativa como Estratégia de Desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca. “Cidades Criativas: da teoria à prática”, São Paulo: SESI-SP 2012.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: O caleidoscópio da cultura*. Buriéri, São Paulo: Manole, 2007.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo. HUCITEC, 2007.

LIMA, Carmen Lúcia Castro. “Políticas Culturais para o Desenvolvimento: o Debate sobre as Indústrias Culturais e Criativas”. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação UFBA, Salvador Bahia. Maio de 2007.

UNCTAD. “Creative Economy Report”. UNCTAD, 2010.

Zaoual, Hassan. *Nova Economia das Iniciativas Locais: uma introdução ao pensamento pós global*. Rio de Janeiro. DP\$A/ COPPE, 2006.



MANGUINHOS EM CENA: DO FAVELA CRIATIVA À CRIATIVIDADE NA FAVELA

*Karen Kristien Silva dos Santos¹
João Guerreiro²*

RESUMO: Em 2012 o governo do Estado do Rio de Janeiro instituiu uma política cultural com recorte voltado para favelas e direcionado à juventude. Tais diretrizes originaram o programa Favela Criativa. O presente artigo busca analisar o processo de territorialização das ações de políticas culturais no estado do Rio de Janeiro por meio do estudo de caso do grupo teatral Manguinhos em Cena. As possibilidades de desdobramentos e trajetória de projeto de cunho cultural oriundo de programa de políticas públicas culturais voltadas para favelas são apontados e as questões decorrentes de descontinuidades dessas políticas também são debatidas. Buscamos, ainda, contribuir com o registro de um programa de política cultural estadual que se apresentou inovador ao fortalecer o protagonismo de jovens de favela.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Públicas de Cultura; Manguinhos em Cena; Favela Criativa, Juventude.

INTRODUÇÃO

Em 2012, a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC RJ), durante a gestão de Adriana Rattes, criou o Favela Criativa, programa que atendeu desde a capacitação de agentes culturais à editais de apoio a produção juvenil, consoante com as indicações e medidas adotadas pelo Ministério da Cultura, para manutenção do Estado enquanto responsável por garantir as condições necessárias para a criação, a produção e a fruição de bens culturais.

Desta forma, o presente estudo tem como foco de análise a apresentação deste programa, suas dinâmicas estruturais e sua influência na origem, desenvolvimento e manutenção de atividades culturais nos territórios em que foi implementado por meio

1 Pós-graduação em nível de especialização lato sensu em andamento em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ/Campus Nilópolis) e Graduada em Comunicação Social (2013). E-mail: karenkristien@gmail.com

2 Doutor em Políticas Públicas de Cultura pela UFRJ, professor e coordenador do Bacharelado em Produção Cultural no IFRJ/Campus Nilópolis. E-mail: jguerreiro2@gmail.com



do estudo de caso do grupo teatral *Manguinhos em Cena*, bem como sua contribuição para a renovação das políticas públicas de cultura no Estado através das estratégias defendidas como prioritárias no escopo da Secretaria Estadual.

POLÍTICAS PÚBLICAS

Desde a Constituição de 1988 o alcance e abrangência das políticas públicas estão sendo ampliados. Notadamente, entre 2003 e 2016, o modo de elaboração de políticas públicas para garantia de direitos vinha passando por um processo de transformação em busca do desenvolvimento de ações com base em parâmetros contemporâneos que buscavam contemplar a democratização das relações da sociedade civil com o poder público e entre as diferentes esferas de poder. Ações estas que promoviam, em seu escopo, a diversidade, democracia e a participação coletiva nos processos de construção, validação e implementação.

Afinal de contas, dados sobre o panorama nacional de acesso à cultura apontam para o estabelecimento de periferias em situação de alijamento da distribuição de recursos financeiros e acesso aos direitos culturais. Assim, fóruns, conselhos e conferências foram fomentadas buscando inverter a produção da política pública indo em direção às margens socioculturais. Segundo Lia Calabre:

Ao traçarmos um mapa do acesso aos recursos financeiros, materiais e até mesmo humanos no campo da cultura no país, vemos reproduzido um quadro de desigualdades muito similar ao de outras áreas, com uma forte concentração de recursos no Sudeste, mas, em especial, em algumas regiões dos grandes centros urbanos em detrimento de outras, ou seja, há um complexo emaranhado de centros e periferias de centros. (CALABRE, 2014, p.154).

E, se houve uma construção de alguns consensos em relação à cultura conforme acreditamos, cabe enunciarmos uma matriz da política cultural implementada a partir de 2003 e que, nos parece, serviu de inspiração de outras políticas culturais estaduais e municipais.

Partimos da hipótese que as transformações operadas no interior do Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira entre 2003/2010 “transbordou do planalto para a planície”. Podemos, mesmo correndo o risco da simplificação, resumir os objetivos de tal política em ampliar as discussões sobre o papel do Estado na Cultura aprofundadas, na não distinção entre cultura popular ou erudita, mas sim, como diz CHAUI (1995), entre a criatividade inovadora e a repetição cultural de massa. Verificou-se a criação de novas formas de participação dos agentes culturais representantes da sociedade civil dentro da arena de disputa que conforma o aparelho de Estado. E, pudemos observar que



o principal programa que veio recepcionar essas novas demandas - Programa Cultura Viva - ganhou musculatura, legitimidade e apoio ao incorporar novos atores culturais, novas experiências administrativas e outra escala de atuação – diretamente com os grupos culturais nos municípios.

Ao “transbordar” em direção aos demais entes governamentais, a política pública de cultura elaborada em consonância -e em alguns casos, pela – sociedade civil, chegou, também ao Estado do Rio de Janeiro.

Historicamente marcado pela concentração de equipamentos formais de cultura e de recursos financeiros no eixo Centro - Zona Sul do município da capital do Estado, em 2012, um programa veio para ajudar a modificar esse panorama³.

A partir do entendimento das diferentes características, relações, experiências, interações sociais e demandas existentes nas diferentes regiões geográficas de um mesmo espaço administrativo, faz-se necessária a adoção de novos recortes espaciais para a territorialização das políticas culturais.

Há uma grande variedade no que tange os aspectos para análise e aprofundamento na construção de políticas que atendam as identidades, historicidade e multiplicidades da constituição carioca enquanto Estado, entretanto, é possível enxergar no programa Favela Criativa uma estratégia bem-sucedida – porém, frágil, como veremos à frente - desenhada pela Secretaria de Cultura de Estado do Rio de Janeiro.

PROGRAMA FAVELA CRIATIVA

Lançado em junho de 2014, o programa “Favela Criativa” da Secretaria de Estado de Cultura – SEC/RJ - foi resultado da parceria entre o poder público e a iniciativa privada. Surgiu com vistas à adesão do poder público às iniciativas que contemplassem o protagonismo juvenil por meio da cultura e do fazer artístico. Seu recorte voltado para juventudes de favela foi justificado uma vez que a favela é um dos espaços urbanos afastados historicamente do olhar da administração pública na garantia dos direitos culturais.

O diferencial do programa foi seu foco voltado a jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro, na faixa de 15 a 29 anos - os projetos e atividades realizados e contemplados privilegiam a segmentação e distribuição territorial e são voltados para capacitação ou realizações juvenis.

O programa foi desenhado a partir de três eixos:

Eixo 1: Economia Criativa – Cursos de formação em gestão cultural e empreendedorismo, consultorias, feiras de negócios e serviços de acompanhamento a projetos.

3 Outros programas como o de implementação e manutenção de Pontos de Cultura Federal já haviam sido recepcionados pelo Governo do Estado desde 2009.



Eixo 2: Formação e Circulação Artística – Aperfeiçoamento artístico, em linguagens diversas e estímulo à consolidação de circuitos culturais que dão visibilidade à produção cultural nas favelas.

Eixo 3: Fomento – Recursos através de editais de fomento direto para manifestações como o Funk, Hip-Hop, Bate-bolas e Quadrilhas Juninas e outras manifestações culturais populares.

Segundo a SEC os recursos dispensados ao programa foram oriundos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro, da Light, do Programa de Eficiência Energética da Agência Nacional de Energia Elétrica - ANEEL, do Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID, (através do Programa Caminho Melhor Jovem, da Secretaria de Estado de Esporte, Lazer e Juventude - SEELJE) e do Ministério da Cultura - MinC.

Apoiado pela Secretaria de Estado de Segurança e pelo Instituto Pereira Passos da Prefeitura do Rio de Janeiro - IPP, o programa alinhou diferentes perspectivas na metodologia de implementação do programa e alcançou novos públicos e espaços por meio da integração com outras políticas, como por exemplo, a de combate à violência. O IPP surgiu como parceiro no mapeamento e levantamento de dados a respeito do perfil da juventude carioca. Este aprofundamento de laços de parceria e cooperação entre organismos e entidades permitiu intensificar estudos e concepção de ações de efetiva melhoria, além de contribuir para produção do conhecimento qualitativo e quantitativo sobre este cenário. As atividades do programa se propuseram a diferentes objetivos. Um dos principais foi proporcionar condições de sustentabilidade a empreendimentos e projetos culturais. Seja por meio do fomento, financiamento ou capacitação profissional, para auxiliar os realizadores das favelas no desafio que é o financiamento e a permanência de suas ações no território.

A preferência na escolha de projetos a serem executados é que possuíssem jovens como proponentes, elaboradores e executores, com envolvimento prévio com comunidade. A vinculação da experiência do proponente à ação proposta foi critério de validação no processo de escolhas. Os realizadores contemplados possuíram autonomia na escolha das ações de criação artística, e coube a eles a decisão do segmento e linguagem a serem trabalhados, além da definição dos profissionais e beneficiários dos projetos de acordo com seus próprios requisitos. Ou seja, no desenho do Programa, a criação artística tinha importância superior à visão empreendedora do jovem.

Na concorrência dos editais lançados, os jovens contemplados receberam uma verba determinada de acordo com o edital. O valor era destinado à compra de equipamentos e materiais de consumo, pagamento de pessoal e produção dos projetos contemplados. Uma vez selecionado, o repasse da verba era realizado e o projeto se responsabilizava



pela prestação de contas, mediante formato do incentivo concedido. Ou seja, os jovens participavam de todo processo desde a concepção a avaliação de sua iniciativa.

É sabido que as regras e requisitos para submissão de projetos para concorrência pública, defesa de propostas, os formatos de repasse, recebimento e usufruto do dinheiro público tem dinâmicas específicas. Sendo fatores por vezes excludentes, pois tem linguagens e pedem competências para redação e sistematização de informações relativas aos projetos que nem sempre são acessíveis e compreendidas pelos jovens. Pensando nisto o Favela Criativa simplificou a redação dos documentos oficiais, além de lançar manuais de orientação para nortear seus editais e chamadas públicas.

As caravanas, reuniões e encontros serviram para divulgação, mobilização e lançamento dos editais, contemplaram diferentes endereços e não se limitaram apenas à finalidade comunicativa. Foram realizados encontros e oficinas de elaboração de projetos, entre territórios e agentes culturais para formação de redes e disponibilizadas consultorias para projetos contemplados no intuito de esclarecer os trâmites e exigências legais do sistema público.

O esclarecimento prestado serviu também para clarificar os objetivos e resultados pretendidos, produtos/serviços e formatos resultantes, as etapas de realização e sua relação com o orçamento dos projetos submetidos. Coerência necessária para compreensão, classificação e premiação das iniciativas. Um dos pontos do programa considerou a criação de uma rede permanente de agentes culturais, incluindo nesta rede parceiros e patrocinadores potenciais - seja por meio do reconhecimento de ações culturais preexistentes no território ou do estímulo

ao intercâmbio entre os agentes culturais de diferentes territórios e o fortalecimento de suas redes.

Visando o amplo alcance e difusão das iniciativas para o maior público possível, criou-se um portal na rede mundial de computadores (*internet*), um grupo de discussão na rede social Facebook, grupos de e-mail, e um perfil no aplicativo WhatsApp para esclarecimento de dúvidas e informações a respeito de editais e seleções.

Ao longo de dois anos (2014/2015) foram lançados editais de Hip Hop, Bailes e Criação Artística no Funk e Microprojetos Culturais. Foi realizada uma Feira de Negócios Culturais denominada Feira Favela Criativa, que contemplou 40 projetos com R\$ 50.000,00 e os chancelou com o Selo Favela Criativa.

Foi realizado, também, o curso de Formação de Agentes Culturais que compreendeu 20 territórios da cidade, beneficiando diretamente 600 jovens. Além disto aconteceu o Circuito Favela Criativa nos meses de agosto e setembro de 2014, integrando 07 comunidades (Vila Kennedy, Rocinha, Manguinhos, Cidade de Deus, Região Portuária, Complexo do Alemão/Penha e Grande Tijuca) durante 07 fins de semana, com a participação de 35 iniciativas convocadas por meio de chamada pública, somadas realizaram 110 ações



pela cidade. Além das apresentações foram realizadas atividades de intercâmbio entre artistas e moradores destes espaços.

Os projetos contemplados nos eixos do programa pertenciam a diversas linguagens, e atenderam a 13 dos 14 setores da economia criativa⁴, área a qual a coordenação do programa estava submetida dentro da organização administrativa da SEC. São eles: propaganda, arquitetura, artes e antiguidades, artesanato, design, moda, cinema e vídeo, música, artes cênicas (performing arts – inclui dança, circo), editoração (revistas, livros, jornais, web), softwares de lazer, rádio e TV.

O FAVELA CRIATIVA E MANGUINHOS

O bairro de Manguinhos localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, tem, aproximadamente, 36.160 habitantes (IBGE,2010). É considerado pelas forças de segurança pública como uma das maiores áreas de risco social do Rio de Janeiro. Configuram esse território o chamado Complexo de Manguinhos que é derivado da reunião de 09 comunidades por uma luta comum contra as enchentes e pela infraestrutura social e urbana. Manguinhos surgiu de um processo heterogêneo de ocupação precária deste território, induzido, muitas vezes, pelos poderes públicos, inclusive em áreas de risco, com o assentamento provisório, depois tornado permanente, de famílias removidas de áreas mais nobres da cidade. Segundo a Fiocruz, o bairro foi oficialmente reconhecido em seus limites pelo Decreto número 7980 de 12 de agosto de 1988. Sua área é delimitada pela Rua Leopoldo Bulhões, Avenida dos Democráticos, Linha Amarela, pelo rio Faria Timbó e o rio Jacaré, pelo Canal do Cunha e pelo campus da Fundação Oswaldo Cruz.

Entre 126 grupos de bairros da cidade do Rio, Manguinhos apresenta o quinto pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), seguido pelo Jacarezinho, em sexto. Segundo o Portal Geo Rio, em pesquisa realizada em 2010, Manguinhos também tem o oitavo pior Índice de Desenvolvimento Social (IDS) do município do Rio de Janeiro. Fazem parte do complexo as favelas de Manguinhos, Vila Turismo, Parque João Goulart, Parque Carlos Chagas (ou Varginha), Parque Oswaldo Cruz (ou Amorim), CHP2 (ou Vila União), Conjunto Nelson Mandela, Higienópolis, Vila São Pedro e Vitória de Manguinhos (ou Cobal). E em um raio de 2 km estão os bairros Jacaré, Maria da Graça, Bonsucesso e Benfica.

Semelhante a outros espaços de subúrbio, Manguinhos sofreu um esvaziamento econômico, principalmente com o fechamento e transferência de unidades industriais que existiam no bairro. Atualmente a [Refinaria de Manguinhos](#) mantém-se como principal instalação industrial da localidade. Conforme é apresentado por Costa e Fernandes (2009) citado em Bianco (2011, p.5): “Como território em disputa, Manguinhos vive a

4 Para uma discussão sobre os setores da chamada “economia criativa” ver Reis (2008), entre outros.



eterna busca de sua vocação e suas funções na cidade ao longo da história, que passam do lixão ao bairro industrial e área de transição para alocação de removidos”.

A partir de 2008 o Governo Federal em parceria com o Governo do Estado do Rio de Janeiro e a Prefeitura, implementaram um pacote de ações visando atender inicialmente a demanda por habitação, saúde e educação. O PAC (Programa de Aceleração do Crescimento), surge enquanto política de urbanização e integração social inédita na localidade, tanto pelo aporte dos investimentos financeiros, quanto pela integração e participação social privilegiados neste momento inicial. A ideia era a incorporação da favela ao tecido urbano, ou seja, ultrapassar as dicotomias das políticas públicas urbanísticas implementadas no município do Rio de Janeiro diferenciadas entre as favelas e as demais partes que compõe a cidade, de forma a auxiliar na redução das desigualdades socioespaciais e na integração da “cidade partida”.

Fatores como a alta densidade demográfica, bolsões de pobreza, necessidade de reassentamento das famílias, polos de drogadição e a presença do tráfico de drogas, constituíram um cenário hostil que foi ignorado pelo poder público durante anos. Esse cenário precisou ser revisitado para ser modificado e os desafios não foram poucos. Dentre as inúmeras obras do PAC, a criação de espaços de interação e lazer foi um dos pontos considerados, originando parques, quadras e áreas de convivência configurando um novo espaço público para as comunidades da região. O projeto urbanístico e territorial foi alterado significativamente, e neste contexto surge a Biblioteca Parque de Manguinhos.

Para dar continuidade ao processo de ocupação desses espaços, outra questão a ser enfrentada era a violência, pois esbarrava no controle territorial de Manguinhos. Em outubro de 2012 agentes de segurança participaram da operação de Pacificação em Manguinhos, uma ocupação militar da comunidade preparando-a para a posterior instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) instalada em 2013.

A BIBLIOTECA PARQUE DE MANGUINHOS

A Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM) é a primeira de uma rede implementada pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro com objetivo de atender às comunidades do estado. Uma iniciativa do Governo Federal (Ministério da Cultura, através do Programa Mais Cultura e do Plano Nacional de Livro e Leitura) e do Governo do Estado (Secretaria de Cultura/SEC), e atende a 16 comunidades do Complexo de Manguinhos, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Construída em um antigo terreno do Departamento de Suprimentos do Exército (DSUP) apresentava um dos principais feitos do processo de reurbanização da favela, local que outrora era reduto do comércio varejista de drogas ilícitas.

Inaugurada em abril de 2010, a BPM teve como principais referências as bem-sucedidas experiências implementadas em Medellín e Bogotá, na Colômbia. Conhecida



pelo alto índices de violência, as cidades colombianas eram consideradas umas das mais violentas do mundo. Dentre as medidas tomadas para reversão deste quadro social aproximar a população moradora há um grande número de equipamentos públicos de literatura, saúde e transporte público. A ideia era reunir pesquisa, produção, consumo artístico e literário em um único espaço com serviços de cidadania em geral.

A BPM possui/possuía um salão de leitura, salas para cursos e estudos, espaço multimídia, ludoteca e um Cine Teatro Eduardo Coutinho ocupado hoje pelo grupo residente *Manguinhos em Cena*. Seu conceito é de uma biblioteca pública multifuncional, cuja oferta de acesso é imediata. Um espaço cultural e de convivência, que deveria assumir um papel central no processo de inclusão e transformação social.

Além da Biblioteca Parque de Manguinhos, outros espaços foram adaptados e construídos segundo este conceito. A Biblioteca Pública de Niterói, Biblioteca Parque da Rocinha, a do Complexo do Alemão. A matriz da rede de Bibliotecas Parque é Biblioteca Parque Estadual reinaugurada em março de 2014, após extenso trabalho de ampliação e modernização e atualmente fechada.

Com ambientes agradáveis, claros, arejados e coloridos a BPM permitia momentos de estudo, lazer e prazer, e espaços apropriados para atividades culturais e serviços diversos, tornando a biblioteca um espaço importante e atraente para as pessoas, visando estimular a produção, a fruição e a difusão das produções artísticas e, especialmente, a viabilização do acesso à cultura. Se propondo a participar da formação do cidadão através do acesso a informação e cultura em seus espaços e atividades, para a construção de uma sociedade democrática, igualitária e aberta a todo tipo de conhecimento.

Nesses espaços pode-se acessar livremente as estantes de livros e a internet, ver filmes, ouvir músicas, participar das inúmeras atividades culturais, ou solicitar o empréstimo de livros e filmes entre os mais de 27 mil títulos disponíveis em seu acervo. Além de disponibilizar a pessoas com deficiência a serviços especializados. Outro fator que determinou a incorporação da BPM ao cotidiano do entorno foi a não obrigação do jovem realizar qualquer atividade na biblioteca. O próprio acesso à internet servia como “isca” para que estes ficassem ao redor do equipamento público. Com o passar do tempo, o grupo de mediadores de leitura e os produtores culturais da BPM buscavam ir se aproximando desse público que, em sua maioria, jamais tinha entrado em uma biblioteca, apresentando o “cardápio” de serviços gratuitos que eles poderiam usufruir.

Até a instalação da UPP, a Biblioteca Parque de Manguinhos assumiu o papel de mediadora entre o poder público e a comunidade marginalizada do entorno. E o fazia muito bem.



PALAVRA LAB

Entre os projetos surgidos na BPM havia o Palavra Lab - um projeto que contempla diferentes segmentos e tem a palavra como matéria-prima. O Programa de Laboratórios da Palavra, daí o codinome Palavra Lab, era baseado em dois eixos: laboratórios de desenvolvimento de linguagens e produção de conteúdos e promoção de cursos e oficinas de escrita criativa. E do Palavra Lab surge, então, o Laboratório de Dramaturgia do Gesto.

MANGUINHOS EM CENA: DE PROJETO À COLETIVO ARTÍSTICO

Nascido em 2012, o grupo *Manguinhos em Cena* é formado por jovens e adultos moradores da comunidade do Complexo de Manguinhos e proximidades que surgiu no Laboratório de Dramaturgia do Gesto. O projeto, coordenado pela Companhia do Gesto e Zucca Produções, proporcionou aos alunos, contato com diversas formas de expressão cênica e funções técnicas: interpretação, máscaras, expressão corporal, música, iluminação, cenografia, contrarregragem, e produção cultural. Projetando a formação de um grupo teatral que seguiria de forma independente após o período de formação artística.

Derivado de rodas de conversas, debates sobre temas contemporâneos e tendo como palco, saraus, cursos livres de música, apresentações de dança, o *Manguinhos em Cena* estreou seu primeiro espetáculo, em 2012. Com o nome de “Sintonia Suburbana”, o espetáculo inaugurou o teatro da Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM), hoje o Cine-Teatro Eduardo Coutinho. Foram realizadas duas temporadas (2012/2013) todas abertas ao público da região e gratuitas. Desde então o grupo se manteve atuante na biblioteca até o fechamento das portas da BPM.

Em 2014 o grupo é integrado ao programa Favela Criativa por meio do laboratório de Narrativas Cênicas, viabilizando sua continuidade, a seleção e incorporação de novos integrantes, novas oficinas e a retomada do processo de profissionalização e constituição de um coletivo artístico. Cabe destacar que essa integração não é oriunda de edital e, sim, de uma política pública de consolidação de um grupo de narrativas teatrais como um dos programas da BPM subsidiado com recursos do programa Favela Criativa. Assim, podemos chamar o *Manguinhos em Cena* de um grupo de teatro residente na BPM.

Em decorrência disto participou de festivais e estreou seu segundo espetáculo: *Fronteira*. Com dois espetáculos de natureza musical em seu repertório o grupo debate temas como violência, território, identidade de forma cômica e lúdica.

A partir do processo de experimentação estética proporcionado pelas oficinas teatrais, os jovens integrantes do coletivo artístico puderam estabelecer trocas, além de transitar pela cidade e acessar a linguagens artísticas antes restritas. O êxito da iniciativa tem como termômetro a recepção do trabalho, a auto percepção e o acolhimento do público.



Segundo Ana Carina (2016), coordenadora artística do projeto, osicineiros e parceiros do projeto observaram resultados significativos a partir das oficinas ministradas. Além dos alunos serem participativos e ativos no processo de aprendizado, demonstraram envolvimento e afeto pela proposta, tomando decisões para atender não só a realização dos objetivos de capacitação, mas para a multiplicação das ações. A troca de informações por meio de reuniões, redes virtuais e a mobilização interna permitiram ao coletivo um amadurecimento e o desenho de sua continuidade e propósitos abarcando suas temáticas e inquietudes.

Encerrado o projeto de residência em 2016, o grupo permanece de forma autônoma. Outrora alunos, agora constituído por jovens profissionais registrados junto ao órgão regulador da profissão, hoje são atrizes e atores. A maioria permanece atuando em atividades profissionais da área cultural sendo constantemente solicitado a participar e colaborar com atividades culturais dentro do Complexo de Manguinhos e em outros locais.

As ações desenvolvidas pelo grupo promovem o protagonismo juvenil através da música, teatro, contações de história e literatura. Atualmente o grupo conta com 26 atores e uma produtora, todos formados nas oficinas oferecidas na BPM. O corpo artístico também se reveza nas demais especialidades necessárias à realização de atividades artísticas. Musicistas interpretes, contrarregras, maquiadores, aderecistas, assistentes de iluminação, sonoplastas. Habilidades essas descobertas no convívio e realização de iniciativas, outras potencializadas pela coletividade. Cerca de 60 jovens já integraram o grupo e cerca de 9.000 pessoas foram beneficiadas através das apresentações.

MANGUINHOS EM CENA E FAVELA CRIATIVA: ARTE E PROTAGONISMO JUVENIL

Entende-se estímulo ao protagonismo juvenil, o ato de priorizar e potencializar o jovem enquanto responsável e indivíduo capaz de participar ativamente e prover respostas às questões reais, contribuindo em diferentes espaços e ambientes sociais. É natural que em busca de seu desenvolvimento pessoal o jovem se depare com pontos de dificuldade comum a outros de sua convivência. Em suas rodas de conversa aparecem temas como racismo, preconceito, sexismo, acesso à educação, saúde sexual, autoestima dentre outros. No dia a dia das favelas, como as que compõem o Complexo de Manguinhos, é possível afirmar que os jovens têm se mostrado líderes e condutores dos processos de mudança e transformação. A incorporação de valores de justiça e igualdade se dá através de suas práticas diárias, formação de resistências e militâncias. Com o acesso à informação e ampliação dos ambientes de discussão, também promovidos pelos ambientes virtuais, a juventude de camadas sociais populares entra na disputa e ganha cada vez mais voz na vida pública.



A constituição e permanência de um grupo artístico local no formato do *Manguinhos em Cena* é o esforço em visibilizar as potências e talentos da favela, alterando assim as manchetes e noticiários que exploravam somente as mazelas e violência daquela região. Os projetos idealizados e desenvolvidos pelo grupo surgem como apelo ao incentivo ao acesso e utilização dos serviços da Biblioteca Parque, à publicização positiva do que há na comunidade de Manguinhos, indo ao encontro das questões ligadas à identidade, memória coletiva e pertencimento dos moradores, e pautando temas como a violência e dinâmicas de sociabilidades da favela segundo o olhar da cultura.

Neste contexto a linguagem cênica, assim como outras linguagens e letramentos não formais, pode ser empregada para discutir temas pertinentes ao cotidiano dos jovens de comunidades. O autoconhecimento e a interioridade, o estímulo à expressão criativa e o estabelecimento de elos com o “outro” por meio da dramaturgia são ferramentas empregadas em prol da busca à transformação social e mudanças de atitudes e comportamentos. Assim os jovens tornam-se protagonistas de suas próprias histórias e, por consequência, combatem e se sobrepõem as vulnerabilidades diárias.

As dificuldades enfrentadas pelo grupo *Manguinhos em Cena*, desde seu início, vão ao encontro da realidade de outros projetos voltados para juventude. O ingresso no mercado de trabalho, a garantia de renda para sobrevivência familiar, a conciliação com os estudos, o entendimento familiar a respeito da dedicação ao universo artístico, a aceitação social por conta de grupos religiosos, entre outros fatores, impacta os jovens. Do ponto de vista da gestão e profissionalização, o desafio é proporcionar uma fonte de renda que possa contribuir minimamente para renda familiar dos envolvidos com o projeto. E, assim, garantir a presença destes no processo criativo e na convivência do grupo.

A proposta do grupo é manter-se atuante no território e a manutenção das atividades artísticas de seus integrantes como profissionais do cenário cultural carioca. E, através do trabalho em rede, estender seu alcance para novos espaços culturais dialogando com outros grupos e linguagens. Entretanto, o fechamento da BPM e a suspensão de todos os projetos a ela relacionados interfere na continuidade do grupo quer pela dificuldade de espaço para ensaio, quer pelo contato com outros grupos culturais que ocupavam o espaço. Hoje o *Manguinhos em Cena* ocupa o Cine Teatro Eduardo Coutinho extrapolando as suas funções de grupo residente. O risco, a responsabilidade e a gestão deste espaço só é enfrentado por causa da determinação dos participantes em continuarem com o projeto. Não a despeito dos problemas gerado pela crise na área cultural, mas, sim, apesar desses problemas.



CONCLUSÕES E INTER-RELAÇÕES

Pode-se defender que este programa propiciou vivenciarmos a possibilidade de um novo cenário cultural. Vimos como foi importante problematizar os desdobramentos das políticas culturais nos processos de gestão democrática do orçamento público, favorecer e primar pela reflexão crítica a respeito das lógicas vigentes de produção artística e das possibilidades de atuação da juventude dentro dos espaços que os pertence. A apresentação de elementos balizadores que contemplem a valorização das diversidades e diferenças expressivas e territoriais enquanto riquezas e patrimônios da cidade, e dedicadas ao desenvolvimento da autonomia juvenil configuram potenciais de retroalimentação das bases do tecido social.

O estímulo artístico é um dos indutores do protagonismo juvenil e é capaz de abrir canais de comunicação entre os artistas-moradores, parceiros, patrocinadores, órgãos públicos e a população. A utilização da arte cênica em um programa de políticas públicas de cultura, mostrou-se capaz de estimular reflexões, favorecer a multiplicação das vivências, tendo o jovem como protagonista e permitiu avaliação individual da aprendizagem e apresentação pública deste processo.

A concepção e estabelecimento do grupo *Manguinhos em Cena* demonstra que o protagonismo juvenil não é um braço da militância partidária, oriundo de causas assistenciais, ou mesmo atrelado a propósitos elitistas ou de grupos de poder que concebem políticas restritivas em benefício de minorias. Mostrou-se um projeto de residência artística de um grupo de jovens que proporcionou a transformação das próprias experiências e bagagens pessoais, aprendizados por meio de escrita, leitura, narração e encenação em um convite a reconstruir a história de seu território e de seus percursos individuais e coletivos. Se apresentando como um processo que reuniu gêneros, idades e identidades diversas, assim como aproximou profissionais de áreas distintas, promoveu o estabelecimento de parcerias e por meio de seus desdobramentos ampliou a abrangência das ações iniciais atendendo um número maior de pessoas do que os participantes das oficinas teatrais.

Porém, ao mesmo tempo, a experiência demonstrou a fragilidade das políticas culturais quando não se tornam políticas de estado. A crise por que passa a programa de Bibliotecas Parques nos mostra que a falta de marcos legais e orçamentos destinados diretamente à cultura

– variáveis cada vez mais distantes olhando o momento em que vivemos no Estado do Rio de Janeiro, em particular, e no Brasil – é um efeito demonstração de como se pode desmontar qualquer política pública.

O acúmulo adquirido na gestão da cultura nos últimos 15 anos e na formulação das políticas entre os entes governamentais e a sociedade civil não se perderá e deve ser visto como um efeito-demonstração do que pode se avançar na formulação das políticas.



Coube-nos o papel de tentar contribuir com uma breve sistematização de uma destas experiências que, a despeito do desmonte da área pública de cultura do Estado do Rio de Janeiro, pode-se dizer que é exitosa, visto que o grupo *Manguinhos em Cena* continua ativo. Até quando? Esperamos que por muito tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARINA, Ana. **Entrevista concedida à Karen Kristen**. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. Em: *Crítica e Emancipação: Revista Latino-americana de Ciências Sociais*. Ano 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

_____. **Cultura e Democracia**. Coleção *Cultura é o quê?* Volume I. Salvador: Secretaria de Cultura e Fundação Pedro Calmon, 2009.

_____. **Cultura política e política cultural**. *Estudos Avançados*, vol. 9, n. 23, p. 71-84, 1995

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas** / Lia Calabre. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador - Bahia -Brasil. Cult. v2. edufba, 2007.

_____. **Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula**. *Rev. Inst. Estud. Bras.* [online]. 2014, n.58, pp.137-156.

Estatuto da Juventude. Disponível em: < http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/9412/Estatuto_de_Bolso_Web.pdf >. Acesso em 08 fev. 2016.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - **IBGE**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=rj>. Acesso em 08 de fevereiro de 2016.



REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RUBIM, Albino. **Políticas Culturais entre o possível e o impossível**. Comunicação apresentada no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Salvador: FACOM/UFBA, 2006.

SEC, Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro- **Programa Favela Criativa**. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <http://www.favelacriativa.rj.gov.br>. Acesso em: 08 fev. 2016.

TOMMASI, Livia. Culto da performance e performance da cultura: os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. **Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política**. Dossiê, p. 100 – 126, maio, 2016.





Mesa XXVI

**Políticas culturais
e novos arranjos
institucionais**

POLÍTICAS CULTURAIS E CRISE CAPITALISTA: KEYNESIANAS OU NEOLIBERAIS?

*Francisco Ricardo Calixto de Souza*¹

RESUMO: O presente artigo procura refletir sobre a importância da contribuição teórica do economista John Maynard Keynes que preconiza a atuação estratégica do Estado e seus investimentos como parte da solução das recorrentes crises de arrecadação de impostos, por conta da redução das atividades econômicas. Esta redução da arrecadação dos governos nas três esferas de poder (municipal, estadual e federal) diminui a capacidade de investimentos nas políticas públicas para o desenvolvimento e acesso à Cultura. Baseado em análise documental das obras de economistas e pesquisadores em políticas culturais constatou-se a importância das políticas culturais executadas pelo governo brasileiro (via MinC e Secretarias) como parte importante da resolução das crises econômicas cíclicas do sistema capitalista, fomentando o acesso do povo brasileiro à sua rica e diversa Cultura.

PALAVRAS CHAVES: Crise capitalista; Keynes; democracia; políticas culturais e neoliberalismo.

O mundo vive uma profunda crise. Não dá para esquecer isto. A crise provoca dores, perplexidades e pode trazer dramáticos ensinamentos. Para aprender com a crise é preciso ser radical. No sentido de ir às raízes da crise. Falar dos “brancos de olhos azuis”; da dicotomia entre economia financeira e real; das profundas desigualdades entre nações e entre classes sociais e do mercado afirmado como ente todo poderoso, acima de todos e de tudo.

Antônio Albino Canelas Rubim²

1 Mestre em Planejamento e Políticas Públicas (UECE) e Bacharel em ciências econômicas (UFC). Pesquisador em economia da Cultura. ricardo.calixto@sda.ce.gov.br.

2 Crise e políticas culturais. Texto apresentado no I Seminário BNB de Política Cultural. Fortaleza, 2009. Professor titular da Universidade Federal, da Bahia. Docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Secretário de Cultura do Estado da Bahia. rubim@ufba.br



INTRODUÇÃO

Quando um presidente que não foi eleito democraticamente decide extinguir um Ministério da Cultura - criado em 1985, com a redemocratização do país e dirigido por nomes como Celso Furtado e Gilberto Gil - que mensagem quer dar à sociedade civil brasileira? Qual a importância da democracia representativa para o acesso das camadas populares excluídas às políticas públicas produtoras de Cultura e do Estado como fomentador das políticas culturais e estimulador da oferta de bens e produtos de valor simbólico? Ou o Estado deve ser mínimo, de exceção como dizia Agamben (1942) e se deve deixar a mão invisível do mercado cultural se autorregular?

Para responder a estas perguntas, no curso deste artigo, iniciemos contextualizando, na História, o papel do Estado na resolução das crises cíclicas do sistema capitalista. Em meados de 1929 o capitalismo mundial entra numa grave crise econômica, caracterizada por uma grave crise de liquidez; forte crise na bolsa de valores de Nova Iorque e por um forte processo de hiperinflação.

Mais recentemente no ano de 2008 o capitalismo mundial entra em uma nova grave crise financeira, com a quebra de vários bancos norte-americanos, formação de *bolha* ligada ao mercado imobiliário e ao sistema bancário dos Estados Unidos e Europa, espalhando suas consequências, como onda, a outras economias, ditas em desenvolvimento, assim como afetando a arrecadação de governos, como é o caso do governo brasileiro, comprometendo, assim, a capacidade de investimentos e os gastos públicos do governo, como por exemplo, os investimentos públicos em editais de empresas estatais e diminuindo o orçamento do MINC, para a realização de novos editais para as várias linguagens da Cultura. Este recente fato histórico deu-se, no período que vai do segundo governo Lula (PT) e aprofundou seus efeitos no segundo governo da presidenta Dilma Rousseff, em meados de 2016.

Neste artigo, pretendemos relacionar o pensamento do economista John Maynard Keynes, de forte atuação do Estado e dos gastos do governo como parte da solução do ciclo de crises econômicas do sistema capitalista e estabelecer qual a possível relação com as políticas públicas de Cultura, num cenário de crise econômica e social, vividos no Brasil, desde o impedimento da presidente eleita Dilma Rousseff (PT).

KEYNES E AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS

John Maynard Keynes foi um economista britânico cujas ideias mudaram fundamentalmente a teoria e prática da *macroeconomia*³, bem como as políticas econômicas instituídas por vários governos, em diferentes países.

3 Ramo da ciência econômica que estuda os macrodados da economia, como PIB, as Contas Nacionais etc.



Keynes fundamentou suas teorias econômicas em trabalhos de pesquisa anteriores, que analisavam as causas dos ciclos econômicos, refinando-as enormemente e tornando-se amplamente reconhecido como um dos economistas mais influentes do século XX e o fundador da macroeconomia moderna. O trabalho de Maynard Keynes é a base para a escola de pensamento conhecida como *keynesiana*, bem como suas diversas ramificações.

Na década de 1930, Keynes iniciou uma revolução no pensamento econômico, opondo-se às ideias da economia neoclássica que defendiam que os mercados livres ofereceriam automaticamente empregos aos trabalhadores contanto que eles fossem flexíveis na sua procura salarial. Qualquer relação com a recente reforma trabalhista do governo Temer (PMDB), não será, portanto, mera coincidência.

Após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, as ideias econômicas de Keynes foram adotadas pelas principais potências econômicas do ocidente. Durante as décadas de 1950 e 1960, a popularidade das ideias keynesianas refletiu-se na influência de seus conceitos sobre as políticas de grande número de governos. Keynes defendeu uma política econômica de estado intervencionista, através da qual os governos usariam políticas fiscais e monetárias para mitigar os efeitos adversos dos ciclos econômicos do sistema capitalista - recessão, depressão e *booms*.

Destaca-se em sua biografia, que além de economista, Keynes era também funcionário público, patrono das artes, diretor do Banco da Inglaterra, escritor, investidor privado, colecionador de arte e fazendeiro.

Cabe principalmente destacarmos que o primeiro Ministro da Cultura após a criação do ministério (MinC) por José Sarney em 1985, o economista Celso Furtado tem seu pensamento econômico fortemente influenciado pelas teorias de Keynes, assim como pela linha de pensamento da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) que foi uma das escolas de pensamento do autor de *Criatividade e Dependência na civilização industrial* (1978).

Para o professor Alexandre Barbalho (2011) em seu artigo intitulado *A política cultural segundo Celso Furtado* o economista Celso Furtado possuía uma vasta formação erudita, o que lhe permitia uma interpretação interdisciplinar da formação brasileira, tendo discutido aspectos da cultura nacional e sua relação com o desenvolvimento. Como situa João Antônio de Paula (2007) citado por Barbalho no referido artigo, a sua noção de desenvolvimento defende o papel estratégico do Estado, capaz de promover reformas que possibilitem a distribuição de renda e a redução das disparidades sociais, “mas também a transformação cultural no sentido de superar a submissão e a reprodução de padrões importados de cultura, ou seja, superar aquilo que denominou de desenvolvimento mimético”. (BARBALHO, 2011. p. 108)



Como se observa acima a noção de desenvolvimento que vai perpassar toda a obra de Furtado tem sua fonte teórica no pensamento econômico de Keynes defendendo o papel estratégico do Estado na amenização dos efeitos das crises do sistema capitalista.

No mesmo artigo Barbalho (2011) também cita Pereira (2007) que levanta uma hipótese instigante: “a de que a publicação em 1984 do livro de ensaios intitulado *Cultura e desenvolvimento em época de crise* teria motivado o convite, por parte do então presidente José Sarney, para que assumisse o recém-criado Ministério da Cultura (MinC)”. (BARBALHO, 2011. p. 108)

No outro extremo com o fito de observarmos a influência do pensamento neoliberal na Cultura recorremos a outro estudioso das políticas culturais. Para Rubim (2011) as políticas culturais foram inventadas, em sua acepção contemporânea, em meados do século XX. Elas assumem lugar relevante na agenda internacional nos anos 1970, impulsionadas pela atuação da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura). Mas entram em profunda depressão a partir dos anos 1980 com a ascensão do pensamento neoliberal elaborado por Frederic Raiek⁴ e do neoliberalismo em todo o mundo, em especial nos países mais desenvolvidos, como Inglaterra e Estados Unidos. (RUBIM, 2009).

Voltando ao processo de reflexão sobre o papel da democracia e do posicionamento ideológico de um governante; vê-se que uma das primeiras medidas adotadas pelo governo do presidente Michel Temer (PMDB), que adotou o discurso neoliberal do Estado mínimo, da livre iniciativa e do combate à “corrupção”, foi o de extinguir o MinC enquanto Ministério que executa as políticas públicas para a cultura brasileira. Neste sentido vê-se que para o professor da UFBA, Albino Rubim

(...) a inauguração do Ministério acontece em um contexto em que o discurso democrático produzido no longo embate contra a ditadura, marca o imaginário brasileiro e sua construção. No entanto, este processo logo será solapado pela “confluência perversa”, conforme a fina percepção de Evelina Dagnino (2005), entre o discurso democrático e o neoliberal, que começa a atingir o país, inclusive tendo impactos importantes do campo da cultura. (RUBIM, 2008).

No caso do recente ataque ao MINC, ocorrido em 2016, o governo (não eleito) de Michel Temer (PMDB), após forte pressão dos artistas e da sociedade civil brasileira retrocede e recria o Ministério da Cultura (MINC), nomeando como ministro, o político Roberto Freire (PPS), um ex-comunista, adepto ferrenho do “novo” discurso neoliberal e do combate à corrupção.

4 Friedrich August von Hayek foi um economista e filósofo austríaco, posteriormente naturalizado britânico. É considerado um dos maiores representantes da Escola Austríaca de pensamento econômico liberal.



Na tentativa de reflexão sobre a relevância do pensamento de Keynes na afirmação do Estado como indutor do desenvolvimento econômico e social, gerando excedentes que possibilitem a fruição e o consumo de bens culturais, vemos que em seu artigo intitulado *O Tempo de Keynes nos Tempos do Capitalismo*, publicado em 2015 na *Brazilian Keynesian Review*, o professor e economista Luiz Gonzaga Belluzzo⁵ exprime a relação de Maynard Keynes com a ciência econômica e os valores éticos e culturais da sociedade moderna. Segundo Belluzzo

(...) Mais do que um economista, Keynes era um homem que pretendia falar em nome do interesse público e que acreditava no poder de persuasão das ideias. Para Maynard, assim o chamavam os discípulos de Cambridge, o estudo da economia – uma ciência moral – só valia a pena como um meio para a realização dos valores que a sociedade moderna promete, mas não entrega, aos cidadãos. (Belluzzo, 2015.p. 19)

Para Belluzzo (2015), tal como Marx, que falava do fetichismo das mercadorias e do dinheiro como decorrentes das relações sociais que necessitam de “ilusões necessárias”, Maynard Keynes refugava os valores do individualismo grosseiro embutido na suposição do *homo economicus*, racional e maximizador da utilidade dos bens, sejam eles segundo minha leitura, materiais ou simbólicos, como no caso do consumo de bens culturais.

Ainda segundo Belluzzo (2015), ao introduzir as convenções como “fundamentos” das decisões dos detentores de riqueza em condições de incerteza radical, Keynes trouxe para o âmago da economia, enquanto ciência, a complexidade e precariedade da condição humana, agora investida em sua existência capitalista: ela necessita âncoras sociais e subjetivas para sua reprodução.

Para Belluzzo (2015) referindo-se ao pensamento de Keynes quanto à precariedade da condição humana em um ambiente de crise. Para Keynes “a âncora que sustenta as ariscas subjetividades submetidas aos ditames do ‘amor ao dinheiro’ está lançada, sim, na areia movediça das incertezas insuperáveis da vida humana, em sua forma capitalista”. (BELLUZZO, 2015. p.32).

Novamente segundo o Professor Luiz Gonzaga Belluzzo (2015), Keynes introduz na teoria econômica, assim, as relações complexas entre Estrutura e Ação, entre papéis sociais (dos indivíduos) e sua execução pelos indivíduos convencidos de sua liberdade e autodeterminação. Pensamento próximo das falas neoliberais contidas nos discursos dos mais recentes pseudo executores de políticas de Estado para a Cultura, ocupantes do cargo de Ministro de Cultura, num país de forte apartamento social e de grande diversidade cultural.

5 Luiz Gonzaga Belluzzo é Professor Titular do Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas e Patrono da Associação Keynesiana Brasileira



CRISE E RETROCESSO SOCIAL: A SOLUÇÃO NEOLIBERAL

Com o objetivo de ratificar a necessidade de políticas keynesianas, públicas e democráticas para o desenvolvimento da cultura brasileira como parte da solução da crise civilizatória iniciada a partir de meados do ano de 2016, passamos a evidenciar as consequências sócias do discurso liberal e de políticas públicas implementadas ou omitidas pelo recente governo neoliberal.

Segundo reportagem da revista Carta Capital publicada pelo jornalista Rodrigo Martins no sitio eletrônico da revista: <https://www.cartacapital.com.br/politica/o-emprego-formal-desaparece-a-pobreza-e-a-desigualdade> intitulado *o emprego formal desaparece, a pobreza e a desigualdade avançam* o Brasil encerrou o ano de 2016 com 24,8 milhões de brasileiros vivendo com menos de um quarto de salário mínimo.

A inflação oficial do país em 2017 ficou em 2,97%, a menor alta anual desde 1998 e abaixo do piso da meta estabelecida pelo próprio governo. Segundo João Sicsú, professor do Instituto de Economia da UFRJ e ex-diretor de Estudos Macroeconômicos do IPEA.

“Na verdade, a inflação em um patamar tão baixo é mais um sintoma da depressão que vivemos, da forte retração da demanda. Atribui-se o feito à safra agrícola recorde, mas parecem subestimar os efeitos dos sucessivos aumentos no preço da eletricidade, dos combustíveis e do gás de cozinha, estes últimos controlados pelo governo. Em 2015 e 2016, o Brasil perdeu 7,2% de seu PIB. A economia recuou seis anos, para o mesmo patamar que tinha no segundo semestre de 2010”. (...) “É possível que tenha recuperado um ponto porcentual no ano passado, mas ninguém sabe com exatidão se existe uma recuperação. O mais provável é que seja apenas um suspiro de quem bateu no fundo do poço.” (CARTA CAPITAL, 2018.)

A fim de ilustrar as graves consequências do possível cancelamento, por parte do governo do presidente Michel Temer (PMDB) da aplicação das políticas públicas voltadas para as áreas sociais, que possui o mesmo público alvo que deveria receber os benefícios do livre e gratuito acesso à Cultura, vê-se que “de acordo com a linha de extrema pobreza estabelecida pelo Banco Mundial, mais usada para comparações internacionais, 13,4 milhões de brasileiros, 6,5% do total, vivia com menos de 1,90 dólares por dia (cerca de 130 reais mensais) no fim de 2016” (Carta Capital, 2018). Além disso, um quarto da população possuía renda inferior a 5,50 dólares por dia (387 reais por mês), faixa de renda usada pela instituição de financiamento (BIRD) para definir um nível menos agudo de indigência. Devido às recentes atualizações de valores nas linhas de pobreza do Banco Mundial, o estudo do IBGE não permite comparações com os anos anteriores.



Nesta mesma reportagem de Carta Capital observamos que a Ex-ministra do Desenvolvimento Social, a economista Tereza Campello refez os cálculos com base na linha de corte anterior, de 1,25 dólar por dia para definir quem vive na miséria, e identificou alta expressiva. Segundo Campello (2018)

“Por esse critério, a extrema pobreza avançou de 2,5%, em 2014, para 4,9% em 2016. Retrocedemos ao patamar de dez anos atrás. Para agravar o problema, difundiu-se um falacioso diagnóstico, a atribuir a crise à suposta elevação dos gastos públicos, sobretudo na área social. É mentira. Essas despesas não aumentaram nos últimos anos, o que houve foi uma brutal redução das receitas. O problema está na arrecadação.” (CARTA CAPITAL, 2018)

As políticas sociais, a meu ver, precedem as políticas públicas para o desenvolvimento da Cultura desta mesma camada da população excluída. Pelo conteúdo da reportagem de janeiro de 2018 de Carta Capital, vemos que em vez de ampliar a rede de proteção social, indispensável para amparar os desvalidos e excluídos em tempos de crise, o governo do presidente Michel Temer (PMDB) empenhou-se em reduzi-la. Como nos mostram os dados, a política de austeridade fiscal, iniciada pelo ministro Joaquim Levy no segundo mandato de Dilma Rousseff (PT) e aprofundada por Henrique Meirelles no governo de Michel Temer (PMDB) contribuiu decisivamente para a regressão social.

Ainda segunda a revista Carta Capital (edição eletrônica de 17 /01/2018) um levantamento realizado pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC), em parceria com a Oxfam Brasil e o Centro para os Direitos Econômicos e Sociais, revela queda de até 83% em políticas voltadas à área social nos últimos três anos. De acordo com o estudo, a área que mais perdeu recursos desde 2014 foi a de direitos da juventude, com queda de 83% nos investimentos. Como se observa a solução programática de um governo neoliberal é retirar o Estado (e suas políticas sociais ou culturais) de todas as medidas mínimas reparadoras do grave desnível de renda e desenvolvimento humano presente nos grandes centros urbanos ou rurais.

A Pesquisa patrocinada pela Oxfam Brasil citada por Carta Capital aponta que em segundo lugar, vêm os gastos com programas voltados à segurança alimentar, reduzidos em 76%. A área de moradia digna sofreu perdas de 62%, assim como a de Defesa dos Direitos Humanos de Crianças e Adolescentes. A Promoção da Igualdade Racial sofreu uma redução de 60% e os programas para mulheres, 53%. Segundo o jornalista Roberto Martins, de Carta Capital “um dos exemplos citados pelos pesquisadores é a queda significativa no Programa de Aquisição de Alimentos (PAA) do governo federal, com perdas de 69% em três anos”. O estudo alerta para a “ameaça de um retorno da fome e da desnutrição. É neste cenário de guerra que debatemos a urgência da retomada de

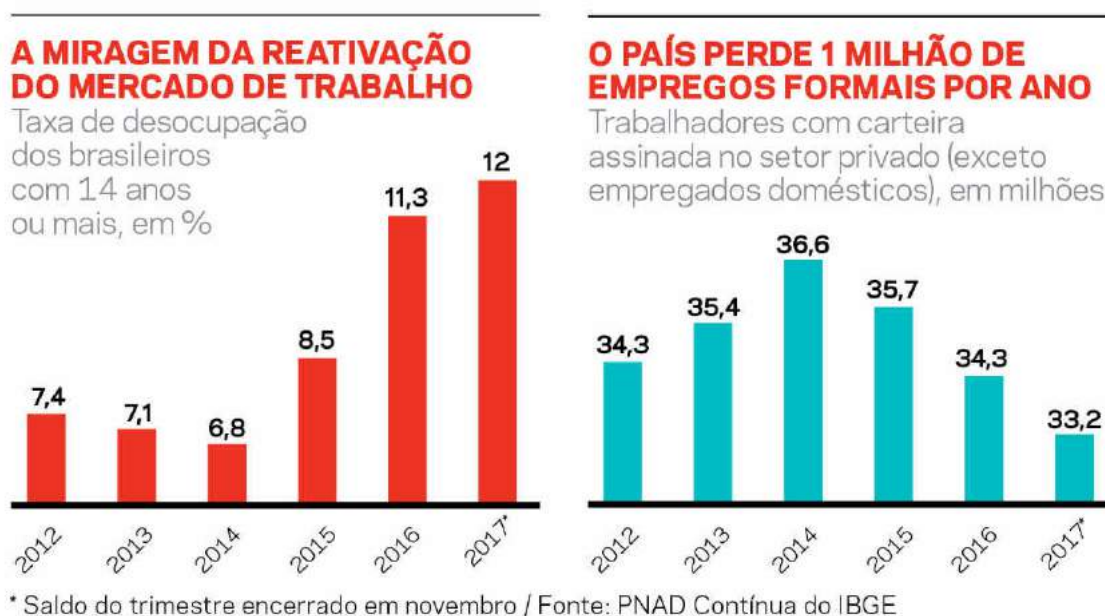


políticas keynesianas, públicas, reparadoras e includentes nos campos social e cultural da sociedade brasileira.

Neste contexto de ataques às recentes conquistas sociais cabe nos perguntarmos qual é a consequência da falta de renda ou da existência de trabalhos precários no acesso e consumo de bens culturais? Como elevar a arrecadação dos governos estaduais se há uma forte depressão da economia, de fato!?

A questão central para o atual debate sobre políticas culturais é que o desemprego massivo é, certamente, a maior fonte de angústia do brasileiro. Embora o governo se apresse em anunciar a reativação do mercado de trabalho, a verdade é que, segundo a reportagem de Carta Capital o governo Temer (PMDB) nem sequer conseguiu suprir as vagas perdidas durante a sua gestão. “Em maio de 2016, quando foi alçado ao poder sem voto, em meio ao golpe branco deflagrado no Parlamento, a taxa de desocupação atingia 11,2% da população economicamente ativa, um total de 11,4 milhões de cidadãos sem emprego”. (CARTA CAPITAL, 2018).

Figura 1- Taxa de Desocupação dos brasileiros com 14 anos ou mais (%).



Fonte: Carta Capital. PNAD Contínua, IBGE.

O problema do desemprego da força produtiva atingiu o seu ápice no primeiro trimestre de 2017, quando o Brasil somava 14,2 milhões de desempregados, 13,7% da população econômica ativa (PEA). Em novembro de 2017, a taxa de desocupação alcançava 12%, algo em torno de 12,6 milhões de brasileiros. Os dados são da PNAD Contínua, divulgada pelo Instituto brasileiro de Geografia e estatística (IBGE).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento em que se debate neste IX Seminário Internacional as políticas culturais nos impulsiona ao questionamento de qual tipo de governo e governante interessam para a Cultura Brasileira. Um governo que priorize gastos sociais e investimentos em educação ou um governo que relegue aos investimentos em Cultura para as mãos visíveis do mercado? O estado desempenhou um forte papel estratégico nos momentos de grave crise do sistema capitalista como na grande depressão de 1929.



Mestre da Cultura é diplomado na abertura do X Encontro Mestres do Mundo. Limoeiro do Norte, Ceará, novembro de 2017.

A nossa opinião é que devemos apontar para um governo que compreenda e estimule as políticas públicas culturais e incentive o mercado privado a investir na Cultura como marco do desenvolvimento econômico e social do povo brasileiro, respeitando a liberdade de criação dos artistas e seu conteúdo artístico. A prática e o discurso neoliberais no contexto tupiniquim nos asseguram e nos reservarão (espero e lutarei para que não) o que temos visto nas artes e na Cultura neste governo que finalmente finda em dezembro de 2018: crise e ataques à liberdade de expressões artísticas. Viva a Cultura do Brasil.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio, 1942. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti- São Paulo: Boi Tempo, 2004 (Estado de Sítio).

BARBALHO, Alexandre. A política cultural segundo Celso Furtado. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCH, Renata (Org.). *Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador, EDUFBA, 2011, (Coleção Cult). p.13- 25.

BELLUZO, Luiz Gonzaga. *O Tempo de Keynes nos Tempos do Capitalismo*. Brazilian Keynesian Review. Editora Contracorrente, 2016.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, p. 45-65, jan./abr. 2005.

FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARTINS, Rodrigo. *O emprego formal desaparece, a pobreza e a desigualdade avançam*. Revista Carta Capital, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/o-emprego-formal-desaparece-a-pobreza-e-a-desigualdade>. Acesso em: 18 de Janeiro de 2018.

PAULA, João Antônio de. História e cultura no pensamento de Celso Furtado. In: Sabóia, João; carvalho, Fernando (Org.). *Celso Furtado e o século XXI*. Barueri: Manole, 2007. p. 263-284.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Celso Furtado: o desenvolvimento como missão. In: SABÓIA, João; CARVALHO, Fernando (Org.). *Celso Furtado e o século XXI*. Barueri: Manole, 2007. p. 63-80.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Crise e Políticas culturais. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCH, Renata (Org.). *Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador, EDUFBA, 2011, (Coleção Cult). p.13- 25.



_____. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida e BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo, Observatório do Itaú Cultural, 2010, p.51-71.

_____. Políticas culturais e novos desafios. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima; PAIS, José Machado (Org.). *Novos trilhos culturais. Práticas e políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010, p.249-270.



GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA: ALGUMAS REFLEXÕES E ABORDAGENS

Plínio Rattes¹

RESUMO: Atualmente, temos uma percepção mais ampla da importância e do papel da cultura na contemporaneidade, assim como da importância de as políticas culturais refletirem e dialogarem com suas diferentes dimensões (simbólica, cidadã e econômica), tendo como horizonte, sobretudo, a garantia dos direitos culturais da população. No entanto, a depender do governo e da “ideologia de plantão”, as políticas públicas de cultura podem ser direcionadas unicamente para uma ou outra dimensão, ou até mesmo nenhuma, além de determinar os conceitos, modelos e modos de como se dará a gestão. A política estabelece os parâmetros da gestão cultural. Na perspectiva de melhor compreender esse contexto, discutimos neste artigo questões referentes à esfera da gestão cultural no setor público, tanto na sua dimensão mais ampla, que envolve perfil dos profissionais, formação e campos de atuação, quanto na perspectiva de modelos de gestão adotados, ou seja, aquele conjunto de normas e princípios que orientam os gestores na escolha das melhores alternativas para o cumprimento, de forma eficaz, dos objetivos da instituição.

PALAVRAS-CHAVES: Políticas culturais, Políticas públicas, Gestão pública da cultura, Gestão pública não-estatal da cultura

A ampliação do conceito de cultura e a consolidação de políticas públicas voltadas para o campo, em todas as suas dimensões, bem como a aproximação entre economia e cultura são algumas das transformações contemporâneas que provocaram o surgimento da expressão “gestão cultural” (CUNHA, 2013).

No Brasil, a criação do Ministério da Cultura, na década de 1980, até então anexado à pasta da Educação, é um divisor de águas nesse sentido. Foi nesse período de grandes mudanças políticas, econômicas e sociais advindas da redemocratização do País que teve início um processo de consolidação da gestão cultural enquanto campo profissional. A implementação da primeira lei federal de incentivo fiscal para o fomento do setor ficou marcada como símbolo da transformação que se iniciava na área da cultura. Nomeada como Lei Sarney, a referida legislação assinalou um momento inaugural, no qual o

1 Doutorando e Mestre em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA). Pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural (ODC). Gestor cultural do Sesc Bahia. E-mail: pliniorattes@gmail.com



governo passou a incentivar a aproximação entre artistas, bens e/ou produtos culturais, produtores e instituições privadas, através da renúncia fiscal.

Embora hoje amplamente questionada, a Lei Rouanet, que viria a substituir a Lei Sarney em 1991, mas mantendo a mesma lógica, foi fundamental, uma vez que possibilitou novos contornos ao financiamento da cultura no País e assimilou a participação de outros atores no cenário cultural (SILVA, 2008). Esse reordenamento do funcionamento do setor, especialmente quando tratamos da cultura enquanto arte, segundo Maria Helena Cunha, “iria influenciar diretamente as atividades da classe artística, da produção e, conseqüentemente, da própria atuação do setor privado diante das iniciativas culturais” (2011, p.36).

Segundo Liliana Sousa e Silva, esse período é marcado pela “reestruturação do mercado cultural e a cultura passa a ser utilizada como moeda de valor simbólico para as empresas” (2008, p.1).

Além disso, para viabilizar a aplicação de recursos fiscais públicos, entram em cena novos mecanismos de gestão indireta da cultura. Nesse momento expandem-se, também, as organizações do terceiro setor, para desenvolvimento de projetos de interesse público em diferentes áreas. O termo ‘terceiro setor’ agrega um conjunto diversificado de instituições originárias da sociedade civil organizada ou vinculadas a empresas, o que inclui organizações não governamentais, fundações e institutos privados, associações comunitárias, entidades assistenciais e filantrópicas, entre outras instituições sem fins lucrativos (SILVA, 2008, p.1)

Houve, portanto, o surgimento crescente de instituições culturais, tanto públicas quanto privadas. A multiplicação de projetos, instituições, espaços e equipamentos alterou radicalmente o modo de atuação dos agentes envolvidos no campo cultural, tanto em relação aos procedimentos para captação de recursos quanto aos de gestão (AVELAR, 2008).

O crescimento do mercado cultural nas décadas seguintes e a institucionalização e organização da área nos âmbitos nacional e internacional passaram a exigir um número cada vez maior de profissionais capacitados e especializados a trabalhar no novo campo que se apresentava, o da gestão cultural. A nova atividade passou a “criar os meios para que certas práticas culturais – num universo de significados certamente muito mais amplo – ganhem um espaço singular para certa coletividade” (DIAS, 2011, p.30). Nessa perspectiva, a gestão cultural “opera a partir de um sistema de relações entre pessoas e instituições, que, articulados, formatam a produção, a distribuição, o uso e o consumo de algumas práticas, objetos e ações culturais” (2011, p.31).



Cunha (2008), por sua vez, entende a gestão cultural como um campo complexo que, “além de estabelecer um compromisso com a realidade de seu contexto sociocultural, político e econômico, tem pela frente o desafio de definir suas próprias necessidades formativas”. Ela assinala que “hoje já se reconhece o importante papel da gestão cultural na mediação e na organização entre as instâncias políticas e a sociedade” (2008, p.35-36).

A gestão cultural pode ser entendida

como um conjunto de atividades relacionadas ao sistema de produção cultural [*da cadeia produtiva: criação, distribuição e consumo*], realizadas com base em uma determinada política cultural, por organizações públicas, privadas ou mistas, grupos culturais ou comunitários, abrangendo a administração de recursos (humanos, físicos, materiais e orçamentários), o acesso a diversas fontes de financiamento, o estabelecimento de redes e parcerias, a formação artística e cultural, aspectos legais, exercícios de participação, processos de comunicação e cooperação, entre outras. (GLOSSÁRIO ITAÚ CULTURAL)²

Liliana Silva defende que “por estarem no campo do simbólico ou da expressão da criatividade, por serem livres e intangíveis, as artes e a cultura podem rechaçar a materialidade, a burocracia e o tangível da gestão cultural” (2008, p.4). Também Rubens Bayardo, citado pela autora, lembra que “a liberdade criadora dos artistas, o interesse desinteressado de suas buscas estéticas e as necessidades culturais intangíveis das pessoas poderiam ver-se esmagados pelas normas e procedimentos da administração, pelos critérios de eficiência e rentabilidade da gestão” (SILVA, 2008, p.4).

Em consonância com Bayardo e Silva, o professor e pesquisador em gestão cultural José Márcio Barros também questiona essa visão eficientista e tecnocrática da gestão. Para o autor, “desvelar os sentidos que atribuímos à perspectiva de desenvolvimento na e através da cultura é tarefa sempre necessária e oportuna para se compreender a questão da gestão” (2011, p.26). O desenvolvimento da cultura não deve ser reduzido ao campo econômico, tampouco a gestão cultural deve estar restrita às competências administrativas, como por exemplo, a elaboração e execução de planejamentos estratégicos (BARROS, 2011, p.22).

Para Silva, a “criatividade é um bem social que deve ser estimulado e apoiado por meio da gestão cultural, assim como a diversidade cultural”. Ela argumenta que, assim como os criadores e os públicos são diversos, “também é importante haver uma

2 O Itaú Cultural é um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. É mantido pelo Banco Itaú. Cf. Glossário Itaú Cultural Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/obs glossario/gestao-cultural>>. Verbete escrito por Liliana Sousa e Silva e Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, pesquisadoras do Observatório Itaú Cultural. Acesso em: 17 fev. 2018.



diversidade de gestores dispostos a empreender diferentes ações, de modo a abarcar a diversidade de manifestações artísticas e culturais. Por isso, a gestão cultural deve abrir-se a diversos aspectos da vida em sociedade” (2008, p.5).

Nessa mesma perspectiva, Barros observa que “diversidade cultural é a diversidade de modos de se instituir e gerir a relação com a realidade”. Segundo o autor, é preciso estar atento aos “modos de gestão que estão presentes nos diferentes padrões culturais” (2011, p.21). Ele defende que cada cultura tem seus próprios modelos normativos de ordenamento e gestão.

Trata-se de pensar na imbricação entre os termos, ou seja, ao se falar de diversidade cultural nos referimos a modelos normativos diversos que ordenam não apenas a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas que se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais. A diversidade é, forçosamente, mais que um conjunto de diferenças de expressão, um campo de diferentes e, por vezes, divergentes modos de instituição. Chamo a isso, modos de instituir, de modelos de gestão. Para além de reconhecer a necessidade de se construir competências gerenciais nos diferentes campos culturais, o desafio parece ser o de estar atento para os modos de gestão que se fazem presentes nos diferentes padrões culturais. (BARROS, 2011, p.20-21)

Neste artigo, tomaremos como referência o conceito de gestão cultural que reconhece este como um campo que utiliza procedimentos administrativos, operacionais, criativos e inovadores para a gerência de processos no campo da cultura. Compreendemos que não há modelo universal para organizar o campo – ao contrário, assim como é próprio da cultura, os modos de gestão também podem e devem ser diversos e dinâmicos.

FORMAÇÃO, PERFIL E CAMPOS DE ATUAÇÃO

Apesar da instabilidade e fragilidade demonstradas em diversos momentos da história, as políticas culturais brasileiras conseguiram garantir certa institucionalidade e formalização ao campo cultural nas últimas décadas. É a partir desse fortalecimento e organização da área, tanto na esfera pública quanto privada, juntamente com as transformações econômicas de âmbito global, que emerge a necessidade de novos profissionais para atuar na área da cultura; e entre as categorias profissionais que surgem a partir de tais transformações está a de gestor cultural (CUNHA, 2013, p.8).

No entanto, a existência de profissionais que intermediam o artista, sua obra e o público não é recente. Paulo Miguez aponta que o campo da gestão cultural vem



sendo construído desde os primeiros passos da aproximação entre cultura e mercado. Para exemplificar, cita a indústria cinematográfica, que começa a surgir e se consolidar no início do século passado, e que, desde então, é possível constatar a presença do profissional da gestão da cultura.

O campo da gestão cultural não é contemporâneo, vem sendo construído ao longo do tempo, desde os primeiros movimentos em direção de relações mercantis no campo da cultura. Isso está na própria história da gestão cultural, já no início do século XX, quando emerge a economia do cinema, o papel da gestão cultural estava colocado, sempre houve um gestor cultural. (MIGUEZ, 2013)³

Porém, com o fortalecimento e institucionalização da área, houve uma expansão das indústrias criativas e uma maior profissionalização do setor, o que “criou condições para o surgimento de novos agentes que compõem as categorias profissionais do campo da cultura e, neste caso, o gestor cultural” (CUNHA, 2011, p.36). Com a ampliação da cadeia da produção cultural, o setor ganhou contornos mais complexos, além de ter agregado diversas outras demandas e funções. Essas mudanças passaram a exigir profissionais cada vez mais especializados, com conhecimentos específicos em gestão financeira e orçamentária, gestão de recursos humanos, planejamento estratégico, contabilidade, comunicação, marketing, direito cultural, leis de incentivo fiscal, políticas culturais, produção de textos e arte gráfica, captação de recursos, entre outros (AVELAR, 2008, p.64).

Nesse contexto, emerge a necessidade de formação e qualificação de profissionais para atenderem a crescente demanda da área, estando aptos a operar com as diversas dimensões da cultura.

Evidente que hoje, com as dimensões do campo cultural, passou-se a exigir muito mais profissionais qualificados, para dar conta desse desafio. Quem gere um equipamento, certamente, não é a melhor pessoa para gerir um projeto, por exemplo. São coisas distintas. Isso é um desafio, formar gente para estas áreas é um desafio. De 2003 para cá, ampliou a necessidade do Estado de contar com profissionais para gerir políticas que começaram a ser implementadas. (...) Os próximos anos, numa perspectiva de curto prazo, apontam para um crescimento grande da área, e em médio prazo, certamente, um mercado estável. A sociedade vai

3 Cf. MIGUEZ, Paulo. Entrevista concedida ao projeto Gestão e Produção Cultural na Bahia, no dia 28 de fevereiro de 2013, no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA, em Salvador. O projeto reúne uma série de entrevistas com nomes de referência da cultura na Bahia e é coordenado por Gisele Nussbaumer. Disponível em: <<http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/11/PAULO-MIGUEZ1.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2018.



contar com profissionais em maior número e mais qualificados. (MIGUEZ, 2013, s.p.)

“O nosso maior desafio é estarmos cientes de que ainda estamos lidando com uma profissão relativamente nova e com necessidades prementes de definição das suas competências, dos seus saberes, das suas habilidades e do seu campo de atuação”, afirma Cunha (2011, p.37). Para José Márcio Barros e José Oliveira Junior, coordenadores do curso de Desenvolvimento e Gestão Cultural, realizado desde 2003, na cidade de Belo Horizonte (MG), a formação de gestores culturais deve ultrapassar o simples acesso a informações e ir além para “formar sujeitos com convicções e habilidades gregárias e solidárias. E isso significa enfrentar a complexidade da diversidade cultural” (BARROS; JUNIOR, 2011, p.30).

Os autores defendem que a formação de gestores culturais não esteja restrita aos conhecimentos administrativos e gerenciais, uma vez que a complexidade da área e particularidades do objeto exigem a abordagem de outros aspectos.

Seguramente é muito mais fácil transmitir técnicas de administração a gestores culturais e ensiná-los a formular, acompanhar e controlar a execução de projetos do que conciliar os princípios que fundamentam uma política cultural: qualidade, diversidade, preservação de identidades e disseminação de valores positivos. Melhor dizendo, a questão-chave para a formação de agentes culturais capazes de definir e implantar diretrizes de política pública está em sua formação teórica. Cabe então perguntar: de quais recursos teóricos exatamente ele vai precisar para ter visão adequada desses princípios e, sobretudo, das condições para a conversão desses princípios em programação? (DURAND, 1996, p 9-11 apud BARROS; JUNIOR, 2011, p.31)

Barros e Junior sustentam que a formação de gestores culturais deve ir além de modelos e formatos burocráticos, prevendo a formação de profissionais-cidadãos que prezem por uma “prática de gestão cultural que tenha como centro motivador a qualidade de vida do ser humano e o seu efetivo engajamento na formulação, acompanhamento e avaliação das políticas públicas” (2011, p.33).

A qualificação de gestores culturais com um perfil que vai além das questões puramente gerenciais, mas sem deixá-las de lado, é algo que se faz urgente, se levarmos em conta o quanto as indústrias criativas podem representar para o crescimento sustentado e em longo prazo. (BARROS; JUNIOR, 2011, p.31)



Nesse sentido, entendemos que os gestores culturais devem preocupar-se, sobretudo, em conhecer a realidade com a qual estão lidando, sendo capazes de dialogar com ela, conforme destaca Isaura Botelho em entrevista ao portal do Itaú Cultural. Para a autora, o gestor é um mediador entre diversas realidades, atuando na “relação entre a realidade, as atividades artísticas, os criadores e as estruturas que permitem que as ações se desenvolvam. É a figura que atua, basicamente, na dimensão sociológica da cultura, nos termos de Raymond Williams”.

Ao considerar a realidade em que está inserido, o gestor precisa estar atento ao público a que se destinam suas ações, projetos e/ou políticas. Botelho lembra que, para a fruição acontecer, os produtos artístico-culturais precisam de públicos. “O gestor tem de ter uma sensibilidade muito grande para isso, e não ficar tão encantado com o seu próprio trabalho. Não se pode ter uma postura narcisista de achar que o trabalho que está se fazendo é maravilhoso e criticar o público que não aparece”⁴.

O gestor tem um importante papel estratégico, como integrador e coordenador, além de ser um grande difusor. Ele tem que gerar as condições, através da instituição em que trabalha, para que as cadeias produtivas das diversas áreas consigam funcionar. Isso tanto na área pública quanto na área privada (AVELAR, 2008, p.54).

Ter a dimensão do perfil adequado aos profissionais da gestão cultural é importante porque, assim como as diretrizes políticas, os profissionais envolvidos e suas respectivas habilidades também são determinantes no processo da gestão cultural.

Após nos debruçarmos sobre os conceitos do campo da gestão cultural e perfil (ou perfis) mais adequado(s) aos profissionais que atuam na área, trazemos nos dois próximos tópicos um panorama da gestão da cultura no setor público e público não-estatal.

A GESTÃO PÚBLICA DA CULTURA

A despeito de todo o investimento e empenho político-institucional visto nas últimas décadas, nota-se que muito do que é almejado e planejado no serviço público esbarra no dia a dia da difícil engrenagem da máquina pública, reconhecidamente morosa, muitas vezes ineficiente e constantemente alvo de atos de corrupção. “O Estado é percebido como lento, caro e preservador de uma ordem de coisas socialmente injusta” (COSTIN, 2005, p.111).

É verdade que, conforme pontua José Mauricio Conti (2012), a administração pública vem passando, já há algumas décadas, por um processo de modernização, com a implementação de novas técnicas, sobretudo a partir dos anos 1990. Segundo o autor, “embora ainda não consolidado, o processo de transformação de uma administração

4 Cf. BOTELHO, Isaura. Entrevista concedida ao portal do Itaú Cultural. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/entrevista-com-isaura-botelho>>. Acesso em: 17 fev. 2017.



pública burocrática, mais preocupada com os procedimentos e a continuidade, em uma administração pública gerencial, mais moderna e eficiente, com gestores comprometidos com resultados e metas” (CONTI, 2012, s.p.), parece ser um caminho sem volta.

Pode-se dizer que a administração pública no Brasil já passou por três fases: a fase patrimonialista, a burocrática e a gerencial (fase mais recente, que está sendo implementada). A administração pública pode ser direta ou indireta. A administração pública direta é exercida pelos Poderes da União, pelos Estados, Distrito Federal e Municípios, os quais, por sua vez, não são dotados de personalidade jurídica própria. Ou seja, é quando o Estado desenvolve e implementa diretamente a sua política, por intermédio de servidores públicos. É o caso de alguns museus, orquestras, teatros etc. (NETTO, 2015).

A administração pública indireta ocorre quando há a transferência da administração por parte do Estado a outras pessoas jurídicas, a exemplo de fundações, empresas públicas, organismos privados. A FUNARTE, vinculada ao MinC, é um exemplo.

Há ainda outros dois modelos de gestão das políticas públicas de cultura, realizadas, por sua vez, em parceria com a sociedade civil e o setor privado.

(...) *iii*) por renúncia fiscal, estratégia pela qual o Estado abre mão de parcela de sua arrecadação para particulares executarem atividades artísticas (como o caso das leis de incentivo à cultura, como a Rouanet e a do Audiovisual); *iv*) por intermédio de contratualização ou parcerização de resultados, modelo pelo qual o Estado estabelece convênios, contratos de gestão, e termos de compromisso com o chamado terceiro setor – ONGs ou Fundações privadas de direito público qualificadas como Organizações Sociais ou Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, caso do Programa Cultura Viva, que organiza os chamados Pontos de Cultura em todo o país ([SILVA; ZIVIANI, 2011](#); [RENNÓ, 2011](#); [SILVA, 2013](#) apud NETTO, 2015, s.p.).

O Teatro Castro Alves, em Salvador, por exemplo, que é vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), está enquadrado na administração indireta; enquanto o Teatro Cidade do Saber, localizado na cidade de Camaçari, Região Metropolitana de Salvador, não pertence à administração direta ou à indireta, mas ao chamado “público não-estatal”, uma vez que é gerido por uma Organização Social (OS) que mantém contrato de gestão com a Prefeitura de Camaçari, proprietária do espaço. Nesses casos, os contratos preveem metas a serem cumpridas pela OS, sob supervisão do poder público.

A modernização do processo orçamentário, iniciada nos 1960, com o orçamento-programa e as normas de planejamento da ação governamental, consolidou-se com a Lei de Responsabilidade Fiscal, em 2000, e as novas exigências de coordenação e



planejamento da administração pública. Conti (2012) assinala que a Constituição de 1988 e a estabilização da moeda, em meados da década de 1990, permitiram ao governo planejar de maneira mais ampla e ao mesmo tempo eficiente, abrangendo todos os entes federados, de forma coordenada.

As normas de planejamento, com a exigência de planos plurianuais, leis de diretrizes orçamentárias e orçamentos anuais com previsões precisas e confiáveis, além de programas governamentais bem construídos, com resultados, metas e indicadores claros e factíveis, tornam a administração pública mais democrática e transparente (CONTI, 2012).

Entretanto, mesmo com todas as mudanças e avanços, nota-se que há um “desacerto” entre a administração pública (direta e indireta) e a área cultural, em virtude de a primeira não atender e/ou contemplar a contento as especificidades que são próprias da segunda. Isso porque, embora as “amarras burocráticas dos órgãos da administração direta” sejam, em parte, “necessárias para coibir o clientelismo, são, no entanto, um problema grave quando se lida com atividades que requerem criatividade, flexibilidade e agilidade próprias de atividades artísticas” (COSTIN, 2005, p.114).

(...) embora a visão e a abrangência das ações do Estado na área cultural tenham se expandido, os instrumentos e as formas de gestão permaneceram os mesmos. Assim, a gestão pública da cultura tornou-se um eterno embate entre o otimismo da vontade e a aridez da máquina administrativa, resultado muitas vezes da dificuldade de diálogo entre as lógicas organizacionais da administração pública e da cultura e das próprias características e conformação do campo cultural. (FREITAS, 2009, p. 5-6)

Teixeira Coelho (1997) ressalta que a cultura é de difícil compreensão na administração pública e faz parte do que chama de “setores pobres” dessa administração:

No conjunto, a cultura organizacional da administração da cultura é específica e de difícil compreensão para a cultura organizacional da administração pública como um todo. Como a administração pública ainda é dividida entre setores nobres (obras públicas, indústria, comércio, fazenda, agricultura) e setores pobres (cultura e educação, além de saúde, por exemplo) e como aqueles predominam sobre estes, a cultura organizacional dos primeiros é imposta aos segundos. (COELHO, 1997, p.116)

Para Elizabeth Ponte de Freitas, a diferenciação feita por Teixeira Coelho nos possibilita dimensionar algumas das dificuldades da gestão cultural no âmbito da Administração Pública. Ela comenta a imposição de normas e leis que não consideram as dinâmicas do campo cultural e seus valores intrinsecamente intangíveis, efêmeros e



simbólicos. As mesmas leis que regem a contratação de serviços e compra de materiais em áreas como, por exemplo, a construção civil, são também usadas para o campo da cultura. A autora alerta, porém, que “embora o campo cultural tenha suas especificidades, precisamos evitar o determinismo quanto à relação de suposta incompatibilidade entre suas características e a administração pública” (FREITAS, 2009, p.6).

Nessa mesma linha de pensamento, Claudia Leitão ressalta a necessidade de a cultura ser encarada, na Administração Pública, para além de seu simbolismo e intangibilidade, pois “além de ser um processo de criação de signos, a cultura também é um produto que se concretiza a partir de suportes materiais (livros, filmes, discos, etc.). Assim sendo, a cultura é, ao mesmo tempo, processo e produto, é algo tangível e intangível” (LEITÃO, 2003, p. 115 apud FREITAS, 2009, p.7).

Isso gera uma ambiguidade de difícil trato no que toca à aplicação da legislação pública à área cultural, pois comumente nesta área mesmo o que é tangível pode não ter seu valor mensurado de forma objetiva, como no caso de obras de arte únicas, que diferentemente de bens produzidos em série não podem ser comparados ou cotados. (FREITAS, 2009, p.7)

Além das questões de legislação e de contratação e compras, há ainda outras dificuldades que a gestão cultural enfrenta na Administração Pública, a exemplo da descontinuidade das ações, do planejamento realizado sem ou com poucos dados e indicadores e da escassez de recursos e de profissionais especializados.

Embora não apenas restrita ao campo cultural, a descontinuidade das políticas públicas é algo ainda marcante na gestão pública da cultura, presente nas três esferas do Estado: federal, estadual e municipal. É comum também a ausência de planejamento a longo prazo, e quando há raramente são pautados a partir de uma análise ampla e criteriosa, com base em mapeamentos e sistematizações de dados estatísticos sobre as atividades de produção, serviços e bens culturais. Até porque, a despeito de todos os avanços na área cultural nos últimos anos, com a criação, inclusive, de plataforma *on-line* para coleta de informações pelo governo federal⁵ e a inclusão de pesquisas sobre o campo nos levantamentos censitários realizados pelo IBGE e IPEA, esses dados ainda são insuficientes e/ou dispersos. É preciso destacar ainda que alguns gestores dão pouca

5 O Ministério da Cultura criou e mantém um banco de dados de bens, serviços, infraestrutura, investimentos, produção, acesso, consumo, agentes, programas, instituições e gestão cultural, e transparência, entre outros. Trata-se do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), uma plataforma *on-line*, de criação obrigatória por lei. A plataforma cumpre também o importante papel de dar suporte à implementação do Plano Nacional de Cultura, que define ações públicas de cultura até 2020. Cf. BRASIL. MinC. SNIIC. Disponível em: <<http://sniic.cultura.gov.br>>. Acesso em 17 fev. 2018.



importância à organização dessas informações e/ou desconhecem como utilizá-las para potencializar o processo de gestão no campo da cultura.

Há também uma precária avaliação dos impactos e resultados por conta da má condução ou até mesmo inexistência do monitoramento das ações através de indicadores especificamente elaborados para tal fim. Essa situação fere um dos princípios básicos das ferramentas da Administração, o planejamento, que destaca a monitoração do desempenho das estratégias de ação como ponto essencial do seu processo. Não é possível projetar ações eficazes sem um diagnóstico, uma análise do ambiente, do cenário onde se irá atuar. Para tanto, há a necessidade de se avaliarem as ações empreendidas, para melhor controle e readequação, quando necessário.

Outra questão que acompanha a gestão cultural no setor público é a escassa profissionalização de gestores. São ainda poucos os profissionais especializados para atuar na gestão pública da cultura, embora cursos de extensão, graduação e pós-graduação que discutem questões específicas para o campo (políticas, gestão, produção, mediação etc.) existam no País há pelo menos duas décadas. A administração pública também pouco evoluiu em termos de planos de cargos e carreira nessa área. Podemos citar como exemplo a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), que foi recriada em 2007, mas, até então, não realizou concurso público. A administração da Secretaria se dá através de comissionados e profissionais contratados através de processo seletivo simplificado por tempo determinado, conhecido como Regime Especial de Direito Administrativo (REDA), ou ainda funcionários públicos defasados ou vindos de outras secretarias.

Quando somados a esse cenário os baixos salários e a ausência de cursos de capacitação e aperfeiçoamento permanentes, temos uma situação que interfere diretamente no dia a dia do funcionamento da máquina da gestão pública.

Paralelamente a tudo isso, destaca-se também o baixo repasse de recursos para as pastas que cuidam diretamente da cultura, tanto na federação quanto nos estados e municípios. O orçamento federal não atinge 2% do PIB, algo reivindicado desde 2003 pelo Ministério da Cultura e formalizado através da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) número 150, que ainda pedia 1,5% do orçamento dos estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios, de receitas resultantes de impostos, para a cultura. A PEC-150, como ficou conhecida, depois de 10 anos de tramitação e sem obter consenso entre os parlamentares, teve seu texto alterado, prevendo um aumento escalonado dos investimentos em quatro anos, e apensado à PEC 421/2014, que, por sua vez, ainda não foi votada.

Não bastasse ser reduzido, o dinheiro público tem ainda como particularidade uma série de procedimentos e controles burocráticos, o que torna a sua utilização um ato



complexo: previsão legal no orçamento, licitações, empenho, cronogramas, liquidações e desembolso.

Fernando Guerreiro, sobre a sua experiência à frente da presidência da Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, relata que

o sistema não é montado para entender cultura, isso dificulta muito porque o procurador tem uma cabeça, todo o sistema financeiro, técnico, jurídico, tem uma cabeça para entender tudo, menos a cultura. É um processo que demora. Você tem que convencer, fazer entender, é uma questão cultural, então isso dificulta, e você está vindo de uma situação de desordem completa, que foi a gestão passada. Então eu tenho duas opções: ou eu respeito os trâmites e faço um exercício oriental de paciência, ou eu vou responder processo o resto da minha vida, porque se eu passar por cima de tudo vou ficar respondendo processo, que é o que acontece com alguns gestores amigos que já entraram em órgãos de cultura do governo e estão até hoje sendo chamados para responder processo a cada semana, porque não respeitaram. Então minha opção vai ser realmente me controlar e ir tentando fazer as coisas dentro de cada limite, através de licitação, um processo no tramite legal muito complicado.⁶

Esse contexto demonstra a necessidade de gestores competentes para operacionalizar o erário de forma rápida, eficiente e com o mínimo de desperdício possível. Os gestores precisam estar preparados, e, sobretudo, dispostos a contestar e apresentar soluções para uma cada vez melhor e mais eficiente gestão da cultura dentro da Administração Pública.

Os problemas da administração pública na área de cultura, sinaliza Freitas (2009), têm sido utilizados como justificativa principal para a implantação de parcerias com Organizações Sociais (OSs) e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs). Aprofundaremos, no próximo tópico, um pouco mais sobre esses modelos da gestão pública não-estatal, no intuito de compreendermos em que medida eles têm contribuído para alterar o cenário da gestão cultural, através das parcerias entre o Estado e a sociedade civil organizada.

A GESTÃO PÚBLICA NÃO-ESTATAL DA CULTURA

A redefinição do papel do Estado foi uma das principais pautas da política e da economia no Brasil durante as décadas de 1980 e 1990. O termo “Reforma do Estado” ocupava os mais diversos noticiários impressos e televisivos do País, e é possível dimensionar a sua relevância considerando o peso da presença do Estado na economia

6 Entrevista concedida ao projeto Gestão e Produção Cultural na Bahia, no dia 8 de julho de 2013, na Fundação Gregório de Mattos, em Salvador. Disponível em: <<http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/11/FERNANDO-GUERREIRO1.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2016.



nacional. O debate centrava-se na necessidade de tornar o Estado mais eficiente, sobretudo na área social; e também de regulamentar um segmento da sociedade, o chamado Terceiro Setor, fortalecendo-o institucionalmente para colaborar de forma cada vez mais ativa na produção e gestão de bens públicos (MARE, 1998).

Buscando a estabilidade do regime democrático recém-reconquistado no Brasil, a década de 1990 tornou acentuada a ideia de uma ‘Reforma do Estado’, com intenções de mudanças econômicas, fiscais, políticas e gerenciais, e entre seus objetivos estavam a qualificação de carreiras e de gestores públicos, bem como uma operação eficiente da máquina pública (NETTO, 2015, s.p.)

Para Costin, é preciso “atrair bons quadros para o setor público. Sem o que não se pode pensar em boa gestão de políticas públicas” (2005, p.116). A autora destaca a necessidade de “diminuir o número de amarras burocráticas que tornam o Estado um administrador lento e mau contratador”, e registra que se faz importante também

sair de uma lógica fiscalista e reducionista, que considera que o importante é apenas reduzir despesas e não prestar bons serviços. Essa visão limitada e simplista da gestão pública explica por que tantos bons projetos foram abandonados e não se investe em profissionalização do serviço público (2005, p.114).

Na busca por resposta às diversas e constantes mudanças no campo político, social e econômico, a pressão popular por prestação de serviços de melhor qualidade e a necessidade do Estado de concentrar seus esforços naquelas atividades que não podem ser exercidas por outro ente, o setor público foi em busca de modelos mais modernos e eficientes de gestão organizacional⁷. É a partir de então que se nota um movimento em direção à formalização e fortalecimento de parcerias com organizações da sociedade civil. Ganha força o processo chamado de publicização, “um novo esforço no sentido de dar ao aparelho do Estado flexibilidade, agilidade e abertura à participação da sociedade civil” (COSTIN, 2005, p.109).

Esse modelo é nomeado por Bresser-Pereira de “público não estatal” e, segundo Netto (2015), teria um papel importante no sentido de romper com “a dicotomia entre Estado e mercado instalada com a crise do estado de bem-estar social que levou à ideia de que a única alternativa à propriedade estatal seria a privada, e o único mecanismo democrático possível seria o procedimental e elitista”.

7 Cf. exposto no *Manual OS*, lançado em 2004 pela Secretaria de Administração do Estado da Bahia. Disponível em: <<http://www.saeb.ba.gov.br/ProgramaHomeView.aspx?pagina=organizacoes-sociais>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.



(...) na verdade, a forma pública não estatal de propriedade é uma alternativa cada vez mais significativa, não só porque as organizações públicas não estatais de serviço prestam serviços sociais e científicos, mas especialmente porque as organizações de controle social tornam responsáveis os funcionários governamentais e mais representativa a democracia participativa (BRESSER-PEREIRA, 2009, p.197 apud NETTO, 2015, s.p.).

Lançado pelo governo federal, tendo à frente o presidente Fernando Henrique Cardoso, o Programa Nacional de Publicização foi sancionado pela Lei federal n. 9.637, de 18 de maio de 1998. O Programa previa a transferência da gestão de serviços e atividades não exclusivas do Estado (ensino, saúde, pesquisa científica, desenvolvimento tecnológico, proteção e preservação ambiental, cultura, desporto e agropecuária) para o setor público não-estatal, assegurando o caráter público a entidades de direito privado, bem como autonomia administrativa e financeira. Ou seja, o Estado passaria de executor ou prestador direto para regulador, provedor ou promotor de tais serviços e atividades, que, por sua vez, passariam a ser geridos em parceria com organizações da sociedade civil, na Lei, entidades especialmente qualificadas: Organizações Sociais.

Segundo o projeto Programa Nacional de Publicização, descrito no capítulo 2 do *Caderno MARE Reforma do Estado*, esse procedimento buscava estabelecer uma nova forma de parceria, com a valorização do chamado terceiro setor, ou seja, serviços de interesse público, mas que não necessariamente devem ser prestados pelos órgãos e entidades governamentais.

A Organização Social (OS) é uma qualificação, um título que a Administração Pública outorga a uma entidade privada, sem fins lucrativos, para que ela possa receber determinados benefícios do Poder Público (dotações orçamentárias, isenções fiscais etc.) para a realização de seus fins, que devem ser necessariamente de interesse da comunidade. Em síntese, um modelo de gestão que permite uma atividade e/ou serviço da administração pública possa ser gerido por uma entidade privada, sem finalidade lucrativa (MARE, 1998).

Costin chama a atenção, no entanto, para o fato de que “a publicização é fenômeno diferente da privatização, pois não envolve preço, lucro ou aquisição de ativos por particulares” (2005, p.110). Segundo a autora,

o que é transferido à sociedade é a gestão de um equipamento ou serviço público, mediante a qualificação de uma organização não-governamental – ONG – e a assinatura de um contrato de gestão que estabelece as bases da parceria. Concretamente, fixam-se metas associadas a serviços a serem prestados por esta ONG e, como contraprestação, valores que o poder público deve repassar (COSTIN, 2005, p.110).



Nos termos da Lei federal n. 9.637, de 1998, o Poder Executivo pode qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sociais sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde, atendidos os requisitos previstos nesse mesmo diploma.

No campo cultural, as primeiras experiências desse modelo de gestão ocorreram nos Estados do Ceará e São Paulo (FREITAS, 2009). No caso do Ceará, o Estado firmou o primeiro contrato de gestão com uma organização social para administração de um equipamento cultural, no ano de 1999. Por meio de um contrato de gestão, o Instituto Dragão do Mar gerencia desde então o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), na capital Fortaleza, um complexo composto por museus, auditório, salas para oficinas, núcleos de acervo e documentação, teatro, anfiteatro, planetário e salas de cinema (COSTIN, 2005, p.111).

Em São Paulo, as primeiras experiências no setor cultural se deram a partir do ano de 2005, embora a área de Saúde já adotasse esse modelo de gestão desde 1998. O Projeto Guri, programa que incentiva a criação de orquestras juvenis em áreas de maior risco social, e que gera inúmeras orquestras em todo o Estado, foi a primeira iniciativa cultural a ser administrada por uma OS. Foram publicizadas ainda a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu da Língua Portuguesa, o Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, a Pinacoteca do Estado, entre outros (FREITAS, 2009, p.3).

Segundo o levantamento realizado por Freitas, até o ano de 2009, nove estados já possuíam leis estaduais de Organizações Sociais, em vigor para áreas diversas. Quatro deles já adotavam “o modelo para a gestão de espaços e projetos culturais públicos, a exemplo de museus, centros culturais e corpos estáveis, como companhias de dança e orquestras sinfônicas” (FREITAS, 2005, p.2). Além do Ceará e São Paulo, entram nessa lista também o Pará e Mato Grosso. Nessa época, Rio de Janeiro, Bahia, Rio Grande do Sul e Espírito Santo estavam com projetos de publicização na área da cultura em fase de estudo ou de implantação (FREITAS, 2009, p.2-3).

Em relação à Bahia, destaca-se a experiência do Programa “Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia” (NEOJIBA), criado pelo Governo do Estado em 2007. O NEOJIBA beneficia mais de 4.600 crianças, adolescentes e jovens em seus Núcleos de Prática Orquestral e Coral e através de ações de extensão, como a Rede de Projetos Orquestrais da Bahia e o Projeto NEOJIBA nos Bairros. O primeiro contrato de gestão do Programa ocorreu no ano de 2009, com a Fundação da Associação de Amigos das Orquestras Juvenis e Infantis do NEOJIBA (AOJIN), que passaria a se chamar, a partir de 2013, Instituto de Ação Social pela Música (IASPM)⁸.

8 Cf. Programa NEOJIBA. Disponível em: <<http://neojiba.org/historico>>. Acesso em: 5 nov. 2017.



Entre os objetivos que o Estado se propõe a alcançar com a implantação das Organizações Sociais estão: melhor eficiência e qualidade dos serviços prestados ao cidadão; redução das formalidades burocráticas para acesso aos serviços; dotar o agente executor de maior autonomia administrativa e financeira, contribuindo para agilizar os processos administrativos; utilizar os recursos de forma mais racional, visando a redução de custos; priorizar a avaliação por resultados finalísticos; promover maior integração entre os setores público, privado e a sociedade (MARE, 1998).

Apesar das vantagens desse modelo de gestão, é preciso destacar que há problemas graves como ausência de licitação para a seleção das Organizações Sociais, a falta de clareza na divulgação das informações da gestão e sobre a rotatividade que se estabelece entre os dirigentes das associações civis qualificadas e quem são esses dirigentes, além do acompanhamento e controle ainda ineficientes do Estado na gestão das áreas publicizadas (FREITAS, 2009; NETTO, 2015).

Costin, a partir de sua experiência à frente da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, quando iniciou o processo de publicização da área cultural, lembra que não basta criar as OSs – é preciso, sobretudo, que haja permanente capacitação institucional dos órgãos de Estado que assinam o contrato de gestão, preparando os gestores públicos para lidar com esse tipo de modelo (2005, p.116). Ela ressalta que “para equipar o aparelho do Estado, é necessário adotar algumas das medidas que possam atrair bons quadros ao governo, como uma política salarial compatível com o que pratica o mercado, de forma a disputar os melhores talentos” (COSTIN, 2005, p.116).

Sem um corpo de funcionários preparados para a gestão de políticas públicas, a atuação do Estado corre o risco de ter uma atuação ciclotímica no enfrentamento dos problemas do País e de enxergar em OS ou outras alternativas de parceria público-privadas mais do que elas podem oferecer (COSTIN, 2005, p. 116).

Embora tenha havido, nos últimos anos, uma expansão da publicização no campo da cultura, nota-se, contudo, que há poucos estudos sistemáticos e criteriosos que avaliem o grau de eficiência e os reais impactos sociais desse modelo de gestão. Há, ainda, grande desconhecimento dos profissionais do campo da cultura sobre esse modelo de gestão.

A partir de um levantamento exploratório de dados, o pesquisador Romão Netto (2015) publicou em artigo uma pesquisa com informações sobre os contratos de gestão entre o Governo do Estado de São Paulo e OSs na área da cultura. Ele questiona, entre outras coisas, se esse tipo de modelo favoreceu a mensuração da efetividade das políticas de cultura.

(...) não há estudos conclusivos sobre a utilização dessas OSC [Organizações Sociais de Cultura] como mecanismos de



gestão pública em São Paulo. Ainda não se investigou se sua contratualização teve impacto sobre a efetividade das políticas públicas de cultura, ou se ampliou a oferta desses serviços, se elevou a responsividade dos gestores públicos ou se aumentou os mecanismos de responsabilização sobre eles. Tampouco se sabe se houve impacto qualitativo nos valores democráticos dos atores civis envolvidos na gestão dessas políticas a partir dos Contratos de Gestão estabelecidos entre o governo do estado e as OSC (NETTO, 2015, s.p.).

Freitas defende, em relação à publicização, que não se deve “supervalorizar as melhorias nas formas de gestão, sem que elas estejam acompanhadas de melhorias também nos objetivos das políticas culturais, pois não necessariamente as mudanças na gestão corresponderão a uma mudança de igual dimensão nas políticas” (2009, p.13). A preocupação, portanto, deve estar canalizada, sobretudo, para a reflexão sobre as políticas culturais e sua articulação com a gestão cultural, “pois é somente através dela que as políticas podem transformar-se em ações culturais” (2009, p.13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos modelos de gestão adotados pelo setor público deve sempre considerar as diretrizes e resultados almejados pela política cultural vigente. Os modos de gestão da cultura estão sujeitos a linhas políticas e ideológicas, as quais estabelecem, por sua vez, as prioridades, onde serão alocados os recursos e investimentos, em geral escassos no campo cultural (SARAIVA, 2011, p.15).

Deve-se considerar ainda outras variáveis, a exemplo da missão e objetivos das instituições culturais, os diferentes nichos da sociedade que atendem, os laços que estabelecem com a comunidade e os acontecimentos locais, os tipos de atividades que desenvolvem etc. Esses e outros fatores também determinarão o modelo de gestão a ser seguido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena. Notas sobre Produção e Gestão Cultural*. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2013.



BARROS, José Marcio; OLIVEIRA, José Junior. (Orgs.). *Pensar e agir com cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.

Cf. CONTI, José Mauricio. *Contas à vista – Não falta dinheiro à administração pública, falta gestão*. Conjur, 31 de julho de 2012. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2012-jul-31/contas-vista-nao-falta-dinheiro-administracao-publica-falta-gestao>>. Acesso em: fev. 2018

COSTIN, Claudia. *Organizações Sociais como modelo para Gestão de Museus, Orquestras e outras iniciativas culturais*. Revista Administração em Diálogo, no. 7, São Paulo, 2005, p.107-117.

CUNHA, Maria Helena. Gestão Cultural. IN: *Coleção Política e Gestão Culturais*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. 2013.

CUNHA, Maria Helena, Formação do profissional de cultura: desafios e perspectivas. IN: *Política Cultural em Revista*, <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/index>, Dossiê Cultura e Educação/ Outubro, 2011.

CUNHA, Maria Helena. Gestão Cultural: profissão em formação. IN: *Políticas Culturais: um campo de estudo*, org. Lia Calabre, Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

DIAS, Caio. A cultura como conceito operativo: Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última. *Revista Pragmatizes*, RJ: UFF, 2011. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br/revista/index.php/ojs/article/view/2/5>>. Acesso em: fev. 2018

FREITAS, Elizabeth Ponte de. *A gestão pública não estatal na cultura: uma questão de gestão ou de política cultural?* V ENECULT. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 27 a 29 de maio de 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19248.pdf>>. Acesso em: fev. 2018



NETTO, José Veríssimo Romão. Gestão de políticas de cultura e qualidade da democracia: São Paulo, 10 anos de um modelo ainda em construção. *Revista de Administração Pública*. vol.49 no.4, jul./ago., Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-76122015000401011&script=sci_arttext>. Acesso em: fev. 2018

SILVA, Liliana Sousa. Gestão cultural na e para a cidade, 2008. *Cultura e Mercado*. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/wp-content/uploads/2008/09/gestaoculturalnaeparaacidade.pdf>>. Acesso em: fev. 2018



REFLEXÕES SOBRE A GESTÃO CULTURAL E AS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS

*Luiz Fernando Zugliani¹
José do Nascimento Junior²*

RESUMO: O presente artigo procura analisar o modelo de organizações sociais de cultura, trazido pela reforma do aparelho do Estado de 1995, em relação à arquitetura organizacional clássica do Estado. Estabelece, com a finalidade de produzir reflexões a partir de elementos empíricos, três dimensões para essa abordagem: a político-institucional, o fomento e a gestão. Conclui pela necessidade de o setor cultural construir e articular uma ordem jurídica que reflita as necessidades próprias de desenvolvimento.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Organizações Sociais, Gestão Cultural.

INTRODUÇÃO

Há inequívoco consenso entre os que lidam com a atividade de que cultura é uma valiosa ferramenta de desenvolvimento econômico e social. Não é de hoje que assistimos a ministros da Pasta e autoridades discursarem, quase que na forma de um mantra, sobre a relevância do setor cultural como área estratégica para o país.

Não obstante, vemos que ainda, infelizmente, é um coro que não sensibiliza acentuada parte da sociedade brasileira, realidade que parece impregnar negativamente ambientes governamentais que decidem sobre alocação de recursos públicos. Tragicamente, esse cenário propicia e legitima atos daqueles que deliberam com um olhar distante da riqueza do tema, mantendo-o em um círculo vicioso de carestia.

Mas o subaproveitamento do universo da cultura, que acaba por abafar seu intrínseco e respeitável potencial, colocando-o em patamares impróprios, não pode surgir como aspecto isolado ou, melhor, prioritário no âmbito dos debates envolvendo políticas culturais. A rigor, existe uma discussão igualmente essencial que deveria ser

1 Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo CPDOC/FGV, Especialista em Gestão Pública pela EBAPE/FGV e Diretor-Executivo da Fundação Biblioteca Nacional. E-mail: zugliani@yahoo.com.br.

2 Doutorando em Museologia e Patrimônio MAST/UNIRIO, Antropólogo, Assessor da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e Presidente do IBRAM (2009/2013). E-mail: jotanascimentojr@gmail.com.



agregada: a gestão pública da cultura. É necessário compreender que a alavanca da atividade - e seu corolário - não está nos orçamentos em si, mas, principalmente, na maneira de estruturá-la, conduzi-la, operá-la.

Importante componente do conceito de políticas culturais, a gestão sugere o engendramento de soluções organizacionais que, não é de hoje, precisam absorver formas múltiplas de intervenções e atores, tornando ainda mais desafiador o papel dos que manejam essas políticas. Conforme sublinha Barbalho (2005, p. 36), a gestão organiza e gere os meios disponíveis para execução dos princípios e finalidades dessas políticas. Ou seja, sem uma sólida articulação qualitativa dessas etapas, as políticas culturais dificilmente alcançarão seus propósitos, ou, se conseguirem, provavelmente ganharão rótulos de deficiência. Isso se chegarem a assumir esse selo.

Nessa direção, cabe aprofundar os respectivos estudos e pesquisas, a fim de que se possa ponderar com pertinência sobre o que vem sendo ventilado recentemente pela mídia, alusivo à extinção de órgãos ou entidades vinculadas ao MinC, os quais dariam lugar a um “novo” modelo de gestão. Certamente a edição do Decreto nº 9.190, publicado no Diário Oficial da União em 03 de novembro último, rendeu grande força à recuperação do fôlego da Lei Federal 9.637/98, que institui as Organizações Sociais (OS) na esfera federal, praticamente adormecida por quase duas décadas no sistema federal de cultura³.

O momento, sem um pingão de dúvida, é de muita responsabilidade das autoridades, dos agentes culturais e dos servidores públicos, na medida em que já são conhecidos alguns resultados derivados da implantação de OS nas três esferas de governo. Eles não só podem como devem ser utilizados no exercício de problematização, caso a intenção seja realmente privilegiar a melhoria do cenário cultural e de tudo que com ele se relaciona ou advém.

Este artigo está estruturado em cinco seções, além das considerações finais. A primeira apresenta uma rápida contextualização da gestão pública, com destaque para as três reformas administrativas republicanas, ocorridas nas décadas de 30, 60 e 90 do século passado. Nas subseqüentes seções, propõe-se um esquema analítico para o modelo de OS culturais delineado por três dimensões: i) Político-Institucional; ii) Fomento; e iii) Gestão.

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A significativa expansão dos direitos culturais, que eflui da Carta Magna de 1988, impõe maturidade e seriedade nas reflexões sobre modelos de gestão, visto que há muitas variáveis em jogo. Fundamental também aprender com as experiências das

3 Em 2016, iniciou-se um processo para que a Cinemateca Brasileira, órgão vinculado diretamente ao MinC, passe a ser gerenciada por uma OS, mas até hoje não foi celebrado contrato de gestão.



principais reformas administrativas da história republicana, havidas nas décadas de 1930 (Decreto-Lei nº 579/38) e 1960 (Decreto-Lei nº 200/67), para identificar se a ocorrida na de 1990, quando foram lançadas as OS, traz, de fato, benefícios.

Contando com Constituições Federais bem tímidas no que toca ao reconhecimento e à explicitação dos direitos culturais, as duas primeiras, ambas em tempos ditatoriais (civil e militar, respectivamente), produziram formatos para a gestão cultural basicamente em duas visões de estrutura: centralizada no Poder Executivo, em 30 (administração direta); largo grau de desconcentração e flexibilidade administrativa, em 60 (administração indireta).

Diferentemente dessas, que sustentavam vínculos estatais entre órgãos ou entidades e o ministério supervisor, a reforma levada a cabo em 1995, que pauta as regras jurídicas atuais, trabalha com a ideia primordial de parceria do Estado com o Terceiro Setor, abrindo a possibilidade de uma entidade privada sem fins lucrativos⁴, qualificada como Organização Social, desempenhar o papel de gestor de serviços públicos de cultura. Objetivamente, retira-se essa função do rol de afazeres do Estado sob a alegação de que são “serviços não exclusivos” do Poder Público. Modesto⁵ (1997, p. 36) assevera que “as organizações sociais, em verdade, podem ser percebidas pela Administração Pública como entidades privadas de cooperação, mas divergimos, com respeito e temor, de qualificá-las como forma de ‘descentralização’”.

Além dessa justificativa teórica, outra delas reside no argumento de que o Brasil precisava migrar de uma cultura patrimonialista e/ou burocrática para o que se convencionou chamar de *gerencialismo*. O pressuposto nada mais é do que uma tentativa de empregar instrumentos gerenciais da iniciativa privada, considerados mais eficientes, no processo de prestação de serviços públicos. Uma terceira teria base na aguda crise fiscal que assolava o país naquela década de 1990, ante a crença de que a parceria teria o condão de canalizar mais recursos do mercado para o setor cultural. Nunca ficou muito claro, na prática, se a intenção era trabalhar uma gradual retirada dos recursos do tesouro em substituição aos provenientes do mercado/cidadãos, ou se o propósito da parceria residia na expectativa de injetar mais ânimo nos números para além daqueles que se mostravam insuficientes, assegurados pelo Estado.

4 Há outras formas de parceira com o Terceiro Setor criadas na década de 1990, como as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPS). A Lei nº 13.019/14 também oferece modelos de cooperação entre o Estado e as organizações não governamentais.

5 Foi Assessor Especial do Ministro da Administração Federal e Reforma do Estado do Brasil quando da elaboração do Plano Diretor de Reforma do Aparelho do Estado de 1995.



A DIMENSÃO POLÍTICO-INSTITUCIONAL

Em primeiro plano, traduz-se a convicção de que o Estado deve ater-se a atividades que somente a ele cabe a prestação, como regulamentação e segurança pública, submetidas ao código estatal. Já para aqueles serviços que não constam dessa lista, como os relativos à cultura, à saúde e à educação, ter-se-ia, segundo os apologistas do modelo, uma atmosfera gerencial mais arejada, com o intencionado divórcio das práticas weberianas que tanto emperram a máquina pública, tal como nos é apresentada a burocracia que caracteriza a gestão pública tradicional. Mas na retórica dessa reforma também se incorporava, consoante Brasil (1995, p. 17), a “necessidade de equacionar as assimetrias decorrentes da persistência de aspectos patrimonialistas na administração contemporânea”. Tudo para justificar o *gerencialismo* e a publicização⁶.

Entretanto, não é possível festejar a novidade sem antes empreender, mesmo que sob perfunctório exame, alguns questionamentos. Quanto à burocracia que aflige a gestão cultural: a configuração de OS realmente trabalha na linha da simplificação dos processos e na agilização e melhoria da gestão, igualando-se às práticas da iniciativa privada? A resposta é sim e não. De fato, não ter que atentar para os rituais exigidos nas licitações e contratos realizados no âmbito da administração pública soa bastante confortável e sedutor. Afastar-se da famosa Lei nº 8.666/93 parece ser mesmo um alívio. Não ter que realizar concurso público para a estruturação do quadro de pessoal, em princípio, também.

Mas então o que remanesce da indumentária weberiana? Como se sabe, as OS trabalham total ou majoritariamente com recursos públicos. Em razão disso, corretamente preocupados com a utilização desses recursos, órgãos de fiscalização – como o TCU e a CGU – impõem e cobram inúmeros mecanismos de gestão e controle, que devem ser implementados pelas OS sob pena de responsabilização. E a eles se agregam, obviamente, as tarefas e condutas típicas da iniciativa privada, desencadeando um duplo sistema.

Logo, o que se tem é um volume impressionante de tarefas institucionais, especialmente na área federal, que misturam a práxis e os controles públicos e privados, ensejando emprego expressivo de pessoal em compliance, mas também em outras áreas, com a exigência de importante investimento financeiro para formar essa base. É fácil concluir que tal contexto proporciona depreciação dos ganhos administrativos obtidos em outros processos de flexibilização gerencial. Observe-se, nesse particular, que o tão sonhado “controle social”, uma das peças chave do modelo, parece não conseguir evitar episódios de ilícitos e desvios, amplamente propagados pela imprensa.

Entrando no prisma dos hábitos patrimonialistas: erguidos desde a descoberta do Brasil, seriam mesmo extirpados com a adoção do modelo de OS? Aqui temos mais um

6 É o nome dado ao processo de transferência da gestão de serviços e atividades, não exclusivos do Estado, para o setor público não-estatal.



sim e um não. O positivo relaciona-se ao chamamento público para a escolha da entidade gestora, procedimento esse determinado pelo Supremo Tribunal Federal e agora acolhido pelo recente Decreto nº 9.190/17, que busca refrear a quase que natural ação entre amigos. Deve ficar claro que não está se pregando a generalização. O negativo fica por conta de não haver ditame legal estatuinto a obrigação de processo seletivo público⁷ para a admissão de empregados por parte da OS. Desnecessário tecer profícuos comentários sobre o quão vulnerável será esse quadro de funcionários completa e perigosamente exposto às marés políticas, em prejuízo do processo de acúmulo de conhecimento das questões institucionais e, via de consequência, dos serviços públicos.

Sobre esse aspecto, Leitão⁸ (2018) lembra que

[...] as equipes não são permanentes. Encerrado um contrato entra outra OS. Perde-se a memória da instituição. O Memorial é um exemplo: 44 funcionários demitidos. Na verdade, eles querem ter o controle político e não técnico. Querem dispor dos cargos para os correligionários, coisa que não pode ser feita com funcionários públicos.

Ainda sobre essa dimensão político-institucional, poderíamos incrementar o debate com uma reflexão sobre se cultura é realmente um tema que deva ser tratado indiscriminadamente fora das fronteiras da gestão estatal, simplesmente porque um plano governamental decidiu enquadrá-lo como serviços não exclusivos do Estado. Talvez essa seja uma das questões centrais no conjunto de formulações que ora se intenciona provocar. Desponta coerente e necessário indagar se a gestão estatal, que hoje acolhe bens e serviços culturais, principalmente do âmbito federal, é passível de repasse à esfera privada, ainda que do recorte pertencente ao Terceiro Setor. São inúmeras as nuances que sobressaem nessa matéria, que não podem ser desprezadas sem um apropriado e necessário colóquio. Há inestimáveis valores em voga, de toda ordem, que demandam análises tempestivas e adequadas às equações institucionais.

Desaconselhável invocar o exemplo das OS culturais do estado de São Paulo, que desfrutaram de algum êxito no campo da gestão, para parametrizar decisões na orla federal. A uma, porque a implantação do modelo deu-se essencialmente em função da comprovada necessidade de atendimento às determinações do Ministério Público, que apontavam várias irregularidades nas contratações de pessoal por parte do estado, até então viabilizadoras do funcionamento dos equipamentos culturais. É válido ressaltar que era praticamente inexistente o quadro de servidores públicos na área cultural, o que

7 Aqui não se pretende cogitar a realização de concurso público nos moldes da Constituição, mas de um processo de contratação transparente, impessoal, objetivo e que prestigie o currículo dos candidatos.

8 Foi Diretora do Memorial do Imigrante (SEC/SP), de 2005 a 2010, à época da implantação da OS.



não ocorre no governo federal, e a precariedade envolvendo as relações de trabalho entre os prestadores de serviço e a administração pública impunha urgentemente formas de regularização. Assim, a OS surge como a salvação da pátria.

A duas, porque a implantação das OS paulistas frutificou na esteira de uma bandeira política liderada pelos mesmos atores que pouco antes lograram instituir a reforma administrativa federal. Fazia todo sentido atuar em terrenos férteis e politicamente oportunos, até mesmo para tentar demonstrar a eficácia do modelo. Por fim, cabe verificar se é possível colocar em balanças idênticas instituições de alcance local e aquelas que têm o propósito de reger as políticas públicas nacionais de cultura.

ESTADO FOMENTADOR?

A dimensão do fomento alimenta justamente uma abordagem foco do senso comum na seara cultural. Como se sabe, a sustentabilidade cultural baseia-se, entre outros, em conceitos de preservação e diversidade cultural, e adquire centralidade por sua integração com conteúdos ecológicos, econômicos e sociais. Mas o que e quem sustenta a cultura? O assunto é repleto de ramificações, com problemas e soluções diferenciados, mas só interessa aqui enxergá-lo pela lente da proposta de OS.

Nesse passo, o Plano Diretor de Reforma do Aparelho do Estado (1995, p. 60) assevera que essas organizações “receberão recursos orçamentários, podendo obter outros ingressos através da prestação de serviços, doações, legados, financiamentos, etc”. No mesmo Plano (1995, p. 47), afirma-se que o Estado “continuará a financiar a instituição, a própria organização social, e a sociedade a que serve e que deverá também participar minoritariamente de seu financiamento via compra de serviços e doações”. Em relação ao viés da manutenção do apoio, Modesto (1997, p. 35) observa que

[...] o Estado não apresentará qualquer retração financeira, patrimonial ou de pessoal quando vier a qualificar ou permitir o uso de bens públicos por organizações sociais. A instituição qualificada, pelo contrário, demandará do Poder Público apoios e subvenções, tendo em vista o objetivo comum de persecução do interesse público.

É importante assinalar que, sob o ponto de vista do arranjo formal, as fontes de financiamento em destaque traduzem aquilo que usualmente consta dos estatutos que derivam do Terceiro Setor. Mas, empiricamente, como sobrevive uma OS? Com efeito, essa configuração institucional prevê que o Estado continua a ser o principal fomentador, além dos papéis de formulador das políticas culturais, de supervisão, de controle, de fiscalização e de avaliação que deve exercer.

O raciocínio sugere, então, que aquilo que a OS entrega à sociedade teria substancial suporte financeiro atestado pelo Poder Público. E as demais fontes funcionariam como



uma espécie de adicional, podendo servir para turbinar metas contratuais ajustadas entre o Estado e a OS. A partir dessa lógica, supostamente ganharia a sociedade, que passaria a contar com um leque maior de serviços públicos, sem entrar no mérito daquilo que está sendo efetivamente disponibilizado.

Mas o que são fontes outras que se identificam com a prestação de serviços, doações, legados, financiamentos, etc.? As fundações públicas já não teriam à disposição essas possibilidades de receitas? O que as coloca em perspectiva distinta na comparação com as OS? De pronto, é bom que se frise que serviços públicos culturais pagos pela população não são incomuns, como ingressos. A questão é que há muito tempo os recursos obtidos pelos organismos estatais, basicamente por razões de política fiscal, dificilmente retornam às contas bancárias das entidades, privando-as de sua utilização.

Com as OS, essa mecânica que inibe o acesso do ente público aos recursos diretamente arrecadados está afastada, e os recursos podem integrar o orçamento, desde que em sintonia com os objetivos do contrato de gestão. E isso de alguma forma contribui para a composição do orçamento, sendo válido acentuar que receitas de serviços, no escopo do contrato de gestão, não deveriam se prestar à substituição daquelas que advém dos impostos. Conforme pesquisa do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (2014, p. 116), que naturalmente se aplica a quase totalidade dos segmentos culturais,

não há solução interna definitiva para esse tipo de problema porque as possíveis fontes privadas, como ingresso, lojas e restaurantes, não seriam capazes, em muitos casos, de manter a instituição, promover grandes exposições [...]

É possível inferir que, no caso das organizações atreladas à administração pública, se os repasses financeiros efetuados pelos governos não puderem comportar as despesas que apoiam serviços e bens culturais, existe grande chance de eles simplesmente deixarem ser prestados ou, no mínimo, terem a qualidade seriamente comprometida, quadro que se agrava pela inviabilidade dessa opção.

Tratando de doações e legados a instituições culturais, tem-se uma zona de convergência entre ambas as realidades, público e privada, que praticamente se apresentam niveladas na ausência de perspectiva. Isso porque o país tem muito pouca tradição no assunto, seja envolvendo instituições culturais estatais ou do Terceiro Setor. Dificilmente se vê práticas nessa linha, o que denota uma tímida cultura, com consequências diretas no processo de validação dessas fontes de receitas/patrimoniais. O resultado disso projeta a impossibilidade de sequer imaginar que elas possam ser consideradas, pelo menos a médio e curto prazos, base para o fomento de atividades culturais, afastando-as, portanto, da linha de construção de um orçamento real. Mas, com certeza, quando e se isso ocorrer, as OS levarão robusta vantagem dada a simplicidade da ordem jurídica e administrativa para a incorporação e utilização desses recursos.



Ainda no panorama do esforço possível de colaboração das OS, como as captações de recursos, é crucial que se leve em conta a realidade e a lógica do mercado cultural, dada a existência de segmentos com potenciais muito distintos de atratividade, ainda que sob o manto das leis de incentivo. Qualquer movimento que despreze essas propriedades resultará em prejuízo à gestão institucional. Na verdade, descuidos nesses pontos podem ser peremptórios para o fracasso desse arranjo organizacional, bastando para isso que o Estado retire, mesmo que parcialmente, recursos do tesouro que mantêm ações culturais sabidamente nada animadoras aos olhos dos que deliberam sobre investimentos no setor.

Porém, não se pode desprezar que a chance de financiamento via incentivo fiscal figura como uma vantagem competitiva em relação ao formato estatal, que não se vale desse caminho. De qualquer forma, a experiência vem mostrando que as captações não têm o condão de oferecer garantias ao financiamento de atividades perenes, emergindo como recomendável que esses recursos sejam aproveitados muito mais ou estritamente para apoio a projetos pontuais. Há, nessa conjuntura, que se ter muita cautela no estabelecimento de metas de captação, em virtude das peculiaridades do setor cultural.

Investigando tal norte, relatório do IBRAM (2014, p. 59) não deixa dúvidas ao revelar, também “[...] com base nos dados, que a disponibilidade dos recursos advindos de agentes privados não é acessível a grande parcela das instituições museais brasileiras [...]”, e “[...] a injeção direta de recursos orçamentários é a opção predominante de apoio financeiro[...]”. Desnecessário enunciar que essa realidade perpassa a gestão de outras atividades culturais, com raras exceções (NASCIMENTO JUNIOR, 2010).

Assim, a premissa do Estado fomentador precisa remeter à certeza de que as OS terão certificado para a gestão, no mínimo, aquilo que hoje já é destinado para o custeio e investimentos da administração direta e indireta. E que, registre-se, ainda não é suficiente. Se isso não for verdade, não só se desconstrói completamente uma das retóricas centrais que procura estimular e fundamentar a implantação do modelo, como põe em absoluto risco o exercício dos deveres estatais preconizados pela Carta Magna.

A GESTÃO E SEUS MÉTODOS (IN)CONTROVERSOS

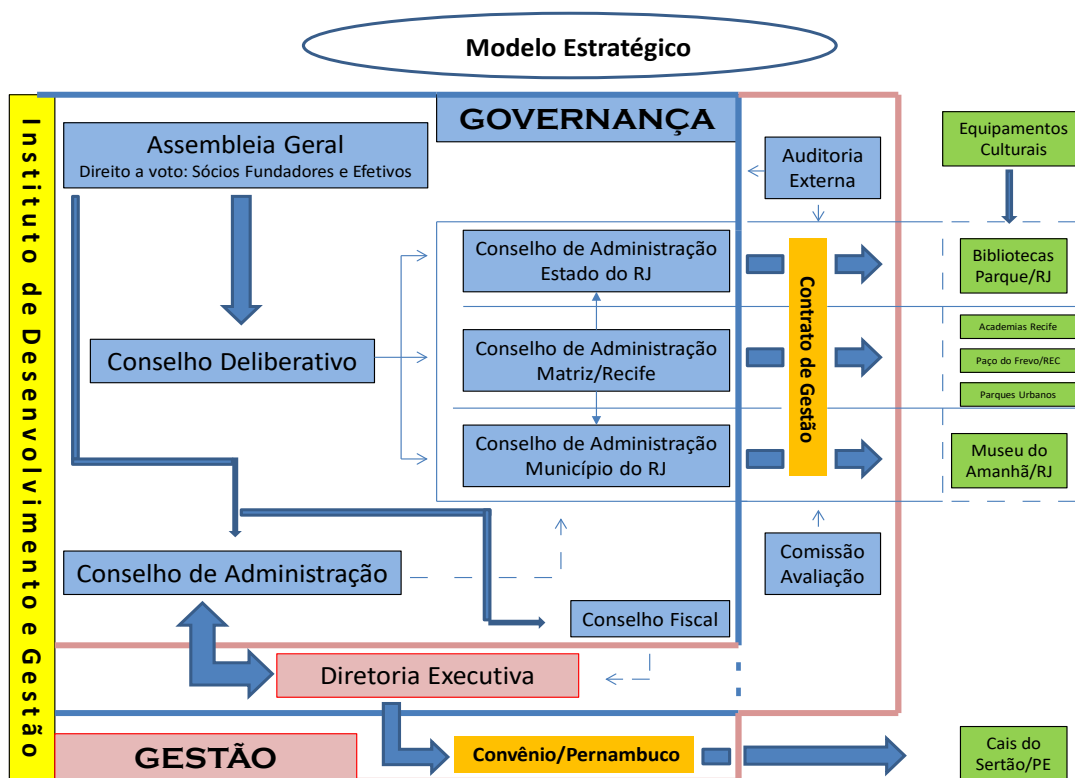
Essa perspectiva se apresenta como o centro de gravidade das discussões que envolvem a matéria. Torna-se necessário compreender, preliminarmente, que uma entidade qualificada como OS normalmente passa a existir e a atuar em função do contrato de gestão que celebra, com especial dedicação ao objeto contratual. Toda a estrutura da organização, por força do ordenamento jurídico das OS, é obrigada a moldar-se de forma bastante diversa dos seus pares do Terceiro Setor, realidade que começa pela composição do Conselho de Administração, que em quase todos os casos assenta obrigatoriamente representantes do governo, passa pela arquitetura organizacional e termina com a complexa rede de relacionamentos e atores que orbitam em sua



administração. E essa hipótese é totalmente confiável se, por exemplo, considerarmos que a OS fará a absorção de atividades inteiras de uma fundação ou autarquia pública.

Mas há exceções que merecem ser observadas. Um interessante exemplo reside na OS denominada Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). Em 2015, realizava a gestão administrativa e cultural de quatro instituições, quais sejam: Museu do Amanhã/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro; Cais do Sertão/Governo do Estado de Pernambuco; Bibliotecas Parque/Governo do Estado do Rio de Janeiro; e Paço do Frevo/Prefeitura Municipal do Recife. A partir de uma engenhosa moldura de governança (Figura 1), responsável pelo gerenciamento de três contratos de gestão e um convênio, a OS estruturava-se com sete os órgãos, possuindo três Conselhos de Administração.

Figura 01: Modelo Estratégico do IDG



Fonte: Zugliani (2016, p. 144)

Note-se que a Lei nº 9.637/98, justamente por se afastar do conceito de normas gerais, jamais sinalizou como as entidades qualificadas (OS) pelo Poder Público desenvolveriam relações institucionais com mais de um representante do Estado, as quais, em virtude desse hiato, podem estender-se às três esferas governamentais ao mesmo tempo. A possibilidade de edição de leis pelos estados e municípios criou uma multiplicidade de normas, cada uma com características próprias, isto é, em consonância com as idiosincrasias dos atores políticos locais que as concebem. Como exatamente



em função disso os mandamentos legais são assimétricos, a exemplo da composição dos conselhos, que é requisito de qualificação, as OS, para celebrarem mais de um contrato de gestão, passam a produzir modelos estratégicos complexos (a ilustração anterior mostra a OS com três conselhos e uma única diretoria), com impactos no gerenciamento dos processos de trabalho e, claro, nos serviços que prestam.

Se pegarmos o clássico caso do Rio de Janeiro, vemos a constatação dessa contingência: a legislação do estado produziu uma estrutura de governança que colide com aquela consagrada pelo município, em face dos distintos diplomas normativos. Provavelmente na tentativa de mitigar essa ocorrência, o recém Decreto nº 9.190/17 introduziu um artigo (nº 29) mediante o qual a “entidade privada qualificada como organização social somente poderá celebrar um contrato de gestão com a administração pública federal”, muito embora esteja autorizada (Art. 15) “a inclusão de metas relativas a atividades intersetoriais no contrato de gestão mantido com o órgão supervisor ou a entidade supervisora, desde que consistentes com os objetivos sociais da entidade privada e com o ato de qualificação da organização social”. Tal restrição, no entanto, não altera o campo das inúmeras possibilidades de qualificação e de contratação nas outras esferas.

Segundo Câmara (2003), “uma das principais características de uma Organização Social é que o controle é exercido pelo Conselho de Administração e a gestão, pela Direção e Gerência de Administração. É preciso identificar os elos entre o Conselho e a gestão que demonstrem a efetividade das deliberações estratégicas”. Como se vê, as vertentes legais, teóricas e práticas indicam a indiscutível e premente necessidade de uma abordagem sistêmica, restando o quadro óbvio que aponta para a falta de regulamentação e de investigações criteriosas sobre esse relevante tópico. Impõe-se verificar a fundo em que medida a admissibilidade desses modelos de governança contribui ou prejudica a consecução da cidadania cultural.

Entramos agora em uma particularidade bem interessante do modelo de OS, qual seja, o planejamento. Notoriamente, essa fase da gestão, em geral, não é assimilada com grande credibilidade pelos dirigentes das instituições pertencentes ao arcabouço estatal. Dos anos 90 do século passado até hoje, a história da execução orçamentária no Brasil revela que esse comportamento não necessariamente tem origem na mentalidade dos gestores, mas em considerável dose – há outras razões substantivas – na certeza de que a liberação dos recursos pelos governos carrega a previsível inconstância, de prazos e valores. Nesse contexto, a pergunta recorrente não é outra: por que planejar se os recursos são sempre uma incógnita?

De fato, não há nada mais desmotivador para os gestores do que ter que enfrentar essa tarefa com a consciência de que existe descolamento dos processos de planejamento daqueles vivenciados no mundo real. O problema é que esses incessantes ventos de incredulidade, gerados com o discurso de que a peça sempre acaba virando instrumento



de ficção científica, contaminam o ambiente, afetando frontalmente o exercício de formulação das políticas culturais na perspectiva dos princípios e finalidades. Mas como planejar é preciso, pois há inexorável diligência dos órgãos de fiscalização nessa trilha, a prática adquire, em muitos casos, ares altamente burocráticos, fazendo desperdiçar momentos em que se poderia trabalhar produtivamente o pensamento estratégico.

Os estímulos que pairam na administração pública, então, voltados ao desenvolvimento de um planejamento estratégico, passam a ter contornos nitidamente diferenciados em relação ao modelo de OS. Enquanto na máquina pública eles são residuais, consentâneos com os expedientes que a tipificam, nas OS, eles vêm fortalecidos pelas exigências que circundam a celebração do contrato de gestão. Provavelmente será raro se defrontar com instrumentos que estejam desamparados de uma metodologia de planejamento. Ao contrário, a maioria deles precede de olhares cuidadosos, geralmente bem atentos às ameaças e oportunidades que permeiam a atividade, tal como deve ser. Ademais, é inerente da técnica de construção do contrato aplicar objetividade e transparência e, sobretudo, demonstrar aderência das metas à missão institucional. A orquestra teórica da OS nesse quesito é afinada. Precisa ser. Curiosamente, entretanto, tudo isso é empreendido no seio do Estado, por meio da inteligência instalada e de sua estrutura. Mas isso não sugere uma contradição? Sim. Haverá quem diga que não.

Salutar seria se os organismos estatais tivessem que, compulsoriamente, assinar compromissos de gestão com o ministério supervisor, também providos de autonomia gerencial. A reforma da década de 90 chegou a trazer a figura da Agência Executiva, destinada ao aparato estatal, na classificação de atividades exclusivas do Estado, que previa a contratualização de resultados com dispositivos de flexibilidade na gestão, porém mais restritos do que os voltados às OS. Mas, por motivos diversos, esse modelo somente foi experimentado pela autarquia Inmetro/MDIC. Para não fugirmos dos domínios da cultura, registre-se que, em 2012, na gestão Ana de Holanda, foi implantado no Ministério da Cultura projeto similar que se convencionou chamar de *Pactuação de Desempenho*, a partir da realização de poderosas ações de planejamento, e com a fixação de metas claras. Dezenas de acordos de gestão foram assinados, com a administração direta e indireta, ditando uma iniciativa inédita. Seria oportuno e conveniente que tivesse prosperado. Lembremos: não é uma sistemática obrigatória na administração pública, mas uma opção.

Navegando ainda pelos pontos atinentes à gestão, aportamos naquilo que poderíamos chamar de a menina dos olhos do modelo de OS. De acordo com Brasil (1998, p. 15), as OS têm vantagens porque “não estão sujeitas às normas que regulam a gestão de recursos humanos, orçamento e finanças, compras e contratos na Administração Pública”. Principal construtor da última reforma, Bresser Pereira (2001, p. 38) é implacável em seu diagnóstico: relaciona “a rigidez da estabilidade e dos concursos, o formalismo do sistema de licitações, e o detalhismo do orçamento” com a incapacidade do Estado de



prestar bons serviços aos cidadãos. Segundo Brasil (1998, p.14), a saída, pois, estaria na possibilidade de “contratação de pessoal nas condições de mercado; a adoção de normas próprias para compras e contratos; e ampla flexibilidade na execução do seu orçamento”. A OS tenderia a assimilar “características de gestão cada vez mais próximas das praticadas no setor privado”.

Quanto aos recursos humanos, há sérias questões a apurar. Adotando a hipótese de a OS assumir integralmente as funções de uma entidade pública, por sua vez extinta, com servidores efetivos, naturalmente os pilotos da empreitada, que passarão a gerenciar um sistema misto composto pelos regimes celetista e estatutário, irão se deparar com perguntas desses servidores, tais como: i) Ficarei em um quadro em extinção? ii) Serei redistribuído? iii) Como fica o horizonte de carreira pública? e iv) Como serão resolvidas as discrepâncias entre a remuneração do servidor e aquela de mercado atribuída ao celetista contratado pela OS? Decerto as respostas não são triviais. E o pronunciamento oficial implicará determinado impacto no âmbito motivacional, fato nada irrelevante na trajetória de desempenho que se pretende perseguir.

No respeitante às regras de licitações e contratos, parece que existe harmonia de percepções no sentido de que a cultura precisa constituir suas próprias ferramentas. Rituais específicos e céleres são reclamados pelo setor há muito, em virtude da dinâmica gerencial imposta ao gestor. E isso a OS faculta, na medida em que possui autonomia para fabricar sua própria norma de compras e contratações. Da mesma forma, a gestão orçamentária e financeira desse modelo é pautada em práticas radicalmente divergentes da burocracia estatal, notadamente em relação à total liberdade de promover alterações de curso. Embora também previstos em lei, os recursos das OS, focados em resultados, não seguem a rígida matriz técnico-legal da gestão pública, que limita ou condena o manejo orçamentário, e, por essa razão, não raramente compromete entregas à sociedade.

A despeito desse diferencial, o modelo de OS não escapa dos riscos e dramas que envolvem a rotina orçamentária da administração pública. Os conhecidos cortes e contingenciamentos podem afetar não somente aquisições e contratações de serviços diversos, mas também os repasses financeiros avançados no contrato de gestão. Embora a legislação acene com garantias, elas não existem, pois, claro, a realidade fiscal do Estado impera e orienta as decisões governamentais. Essa fragilidade comum à estrutura estatal atinge em cheio a performance da OS, criando um nivelamento das dificuldades em operações diversas. Mas os corolários sobre o modelo são ainda mais sensíveis, posto que reverberam no principal constitutivo da organização: a força trabalho.

Como são remunerados pelos recursos do contrato de gestão, os celetistas estão sujeitos a experiências de atrasos nos pagamentos e, em alguns casos mais tensos, demissões em massa, com embaraços que podem ir da perda de qualidade nos serviços públicos que a OS presta até o fechamento de instituições culturais. Casos envolvendo



essas situações são facilmente comprovados com uma singela pesquisa, inclusive em São Paulo onde afloram gestões exitosas. Em outro vértice, na conformação estatal, servidores públicos, em razão dos laços de estabilidade e por serem pagos diretamente pelo Estado, mediante rubricas orçamentárias específicas, permanecem em seus postos, ainda que tarde o depósito dos salários, como atualmente se verifica no Rio de Janeiro. Ou seja, este vínculo imprime mais segurança à proposição da continuidade dos serviços à população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os principais processos de reforma administrativa ou do aparelho do Estado traduzem seus momentos históricos e refletem tendências nacionais e internacionais. O padrão burocrático implementado no Estado Novo, na década de 1930, impulsionou melhorias importantes no modo de proceder da gestão pública, mas se mostra incompatível com as demandas atuais dos cidadãos. Já a reforma deflagrada em 1967, inicialmente festejada por seu caráter progressista, inseriu interessantes ingredientes de autonomia administrativa-financeira na máquina estatal, os quais mais adiante, entretanto, foram rotulados de práticas fisiológicas. Note-se que em ambas as reformas os elos dos órgãos e entidades prestadores de serviços públicos não cessavam com o Estado.

No contexto do fortalecimento e do crescimento do Terceiro Setor, a reforma da década de 90 atribui ao setor cultural o conceito de atividade não exclusiva do Estado, e apresenta a OS como modelo posicionado fora do aparato estatal, na esperança de dias melhores. Espelhada em experiências da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos, a fórmula, segundo os autores brasileiros dessa teoria, possui vantagens gerenciais diversas no confronto com a burocracia weberiana clássica, que ainda predomina na administração pública direta e indireta, fundamentando e justificando sua aplicação nos serviços sociais.

Não obstante, como se viu ao longo deste artigo, ainda há um elenco de questões importantes a serem discutidas, abrangendo as mais variadas dimensões balizadoras dessa proposta de gestão. Ausente da nossa narrativa em função de lacunas investigatórias, ressalte-se, por exemplo, a necessidade de se perquirir apropriadamente os aspectos relativos à economicidade dessa configuração institucional e à efetividade de suas intervenções, reconhecidamente relevantes para a compreensão e o futuro do fenômeno.

Afora seus pontos fortes e fracos aqui sucintamente desvelados, a incógnita que sobrevoa a composição e a monta dos investimentos do Estado nesse modelo oferece, portanto, margem ampla de argumentação aos que o defendem, mas também aos seus opositores. Como isso não está elucidado, convive-se com incômodos mitos. Da mesma forma que inexistem estudos e/ou pesquisas nessa linha, pouco ou nada se conhece sobre os correspondentes impactos sociais gerados por sua atuação. Evidentemente,



cumprir o registro, a desinformação que brota dessas variáveis não constitui privilégio do mecanismo de publicização, mas lamentavelmente de grande parte da estrutura estatal.

Repelir o formato de OS, sem a devida ponderação, não se afigura como atitude sensata, visto que pode, sim, ter boa serventia para casos específicos da gestão cultural. Mas apropriando-se da fala de Thomas Bauer⁹ sobre sustentabilidade cultural, temos que “[...] transferir tecnologia, sem levar em consideração as particularidades locais, é perigoso, pode ser uma forma opressiva, como foi a colonização e as obras missionárias. Melhor seria [...] desenvolver sua própria competência, não simplesmente repetindo os modelos já existentes”. Nesse raciocínio, o caminho talvez fosse o setor cultural construir e articular uma ordem jurídica que reflita as necessidades próprias de desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (org.) Organização e produção da cultura. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.

BRASIL. Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado. Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado. Brasília, DF, 1995.

BRASIL. Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado. Organizações sociais. Cadernos MARE, v. 2. Brasília, DF, 1998.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Do Estado Patrimonial ao Gerencial. In Pinheiro, Wilhelm e Sachs (orgs.), Brasil: Um Século de Transformações. S.Paulo: Cia. Das Letras, 2001: 222-259.

CÂMARA, Leonor Moreira. Apontamentos Teóricos para Subsídios à Análise das Práticas de Controle Social no Âmbito dos Conselhos de Administração das Organizações Sociais. Revista de Administração Mackenzie. Ano 4 n. 1, 73-89. 2003.

9 Embora a definição de Bauer não se refira à gestão, é perfeitamente cabível sua aplicação no contexto organizacional. Disponível em: <http://www.ambientelegal.com.br/sustentabilidade-cultural-nao- apenas-a-ambiental-e-o-novo-paradigma/>. Acesso em: 09/02/2018.



IBRAM. INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável – Brasília, DF: IBRAM, 2014. 142 p.: il; 23 cm – (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade, 2).

LEITÃO, Ana Maria. Entrevista concedida a José do Nascimento Junior. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2018.

MODESTO, Paulo Eduardo Garrido. Reforma administrativa e marco legal das organizações sociais no Brasil: as dúvidas dos juristas sobre o modelo das organizações sociais. Revista do Serviço Público, Ano 48, Número 2, Mai-Ago 1997.

NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). Economia dos Museus. Brasília: IBRAM/MinC, 2010.

ZUGLIANI, Luiz Fernando. A organização social e o acesso à Cultura: o caso das Bibliotecas Parque do estado do Rio de Janeiro. 2016. 200 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2016.



Organizações da Sociedade Civil na cultura: avanços na transparência e avaliação de resultados?

Álvaro Santi¹

RESUMO: O artigo oferece uma visão panorâmica sobre os instrumentos de monitoramento e avaliação de programas e equipamentos culturais públicos geridos por Organizações da Sociedade Civil (OSC), mediante termos de parceria com governos estaduais. A hipótese é que esse modelo, recentemente institucionalizado e ainda em consolidação, favorece ou incentiva tais instrumentos e, conseqüentemente, o aprimoramento das políticas culturais. Foram analisadas informações disponíveis na Internet sobre as parcerias, constatando-se que alguns estados utilizam (ou estão desenvolvendo, quando em estágio inicial do processo) instrumentos sofisticados de acompanhamento; enquanto outros não os utilizam ou, se o fazem, não dão transparência ao processo, mesmo tendo adotado o modelo há algum tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Accountability, Organizações da Sociedade Civil, Publicização, Monitoramento e Avaliação.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende oferecer uma visão panorâmica e atual sobre os instrumentos de acompanhamento (monitoramento e avaliação)² dos programas e equipamentos culturais públicos executados por Organizações da Sociedade Civil (OSC)³, mediante a assinatura de termos de parceria⁴ com os governos estaduais, em comparação com aqueles estados onde a execução dessas políticas é feita de forma direta por secretarias

1 Observatório da Cultura (Secretaria da Cultura de Porto Alegre). Especialista em Gestão e Política Cultural (Univ. de Girona/Itaú Cultural); Mestre em Letras e Bacharel em Música (UFRGS). observatorio@smc.prefpoa.com.br

2 Por razões de simplicidade, usaremos o termo genérico “acompanhamento” para descrever tanto o *monitoramento* (controle exercido *durante* a execução de determinada ação) como a *avaliação* (usualmente realizada *após* sua conclusão), já que a distinção não é relevante para os fins deste artigo.

3 De preferência aos termos introduzidos pela legislação anterior - “Organização Social” (Lei 9.637/98) e “Organização da Sociedade Civil de Interesse Público” (Lei 9.790/99) - adotaremos aqui a designação mais abrangente “Organização da Sociedade Civil”, definida na Lei Federal 13.019/2014 (inclusive para designar aquelas entidades que já operavam com base na legislação prévia.

4 *Publicização* é a denominação dada pela Lei 9.637/98 e utilizada aqui como sinônimo do estabelecimento de termos de parceria entre a Administração Pública e a OSC.



ou fundações. A hipótese a ser testada é que o modelo de publicização dos serviços públicos, aqui institucionalizado recentemente e ainda em consolidação, possa favorecer o uso desses instrumentos e, conseqüentemente, aprimorar as políticas culturais. O tema é particularmente sensível nesta área, pouco afeita ao planejamento e acompanhamento da ação pública.

Uma seção inicial aborda o tema do acompanhamento das políticas culturais. A seguinte descreve a introdução recente das OSC no contexto brasileiro, refletindo sobre os papéis do Estado e da sociedade. Num terceiro momento, analisamos as informações disponíveis sobre os instrumentos de acompanhamento dos programas culturais públicos – executados diretamente pelos estados e DF, ou por intermédio de OSC – a fim de testar a hipótese acima.

O país atravessa um período de graves dificuldades econômicas, cujos reflexos se fazem sentir, evidentemente, também no campo cultural, pela redução do gasto público em cultura,⁵ bem como dos patrocínios incentivados, via mecanismos de renúncia fiscal.⁶ Tal cenário é compartilhado mesmo por países com maior tradição de investimentos em cultura, atingidos pela crise deflagrada em 2008⁷. Diante disso, o período de aproximadamente uma década em que houve aumento sustentado nestes indicadores no Brasil⁸ pode ser visto como uma oportunidade perdida para a ampliação do uso de mecanismos de acompanhamento das políticas culturais, capazes de fornecer argumentos para o debate em prol da importância desses investimentos. Chamar a atenção para esta lacuna é também um dos objetivos perseguidos aqui.

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Throsby (2010, 32) descreve o processo político (*policy process*), em qualquer área da administração pública, como uma sequência de seis passos distintos: 1. Definição dos objetivos; 2. Alocação das responsabilidades a cada uma das áreas da administração; 3. Coordenação entre essas áreas; 4. Escolha dos instrumentos ou mecanismos de ação mais adequados para alcançar os resultados pretendidos; 5. Implementação das medidas;

5 Ver, por exemplo, a matéria do Site *Contas Abertas*, “Sem ministro, Cultura tem corte de mais de 40% em 2017”, em 21/6/2017. <http://www.contasabertas.com.br/site/corruptao/sem-ministro-cultura-tem-corte-de-mais-de-40-em-2017>

6 O montante anual de patrocínio incentivado, captado via Pronac, atingiu seu auge em 2010, com R\$ 1,457 bilhão, tendo caído para R\$ 1,156 bilhão em 2016. Cfe. página do Salic /MinC <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

7 Ver, por exemplo, a série dedicada ao tema em 2012 pelo *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/series/european-arts-cuts>

8 A despesa pública na Função Cultura, entre 2003 e 2012, somadas as três esferas de governo, cresceu 268%, mais que o dobro do crescimento da despesa pública total, que foi de 131%. (Santi, 2015, 92)



e 6. Monitoramento e avaliação dos seus efeitos, cujos dados servirão para informar (*feedback*) as políticas futuras. (fechando assim o ciclo)⁹ Tal descrição, embora nos pareça racional e abrangente, raramente se aplica à “vida real”, como sabe qualquer um que atua no cotidiano das instituições culturais no país.

Em muitas partes do mundo, as políticas públicas vêm buscando cada vez mais fundamentar-se em evidências, a partir da segunda metade do século passado, tendência que indica, segundo Belfiore (2008, 5), “o fim das políticas dirigidas ideologicamente e inaugura uma nova era de pragmatismo”. A busca dessas evidências deu origem a numerosos “estudos de impacto” cujo propósito é documentar os efeitos benéficos das artes sobre o emprego, o turismo, a segurança, a saúde, entre outras preocupações governamentais. Contudo, a maioria dessas pesquisas são conduzidas ou encomendadas por agências interessadas na promoção das artes, misturando ativismo [*advocacy*] e pesquisa, e levando a “falhas metodológicas”. Além disso, “não se envolvem com o verdadeiro propósito das artes”, pois estão focados em eventuais efeitos sociais e econômicos (tais como a redução da violência, a melhoria do desempenho escolar ou a recuperação de centros urbanos) que “não são características primárias da experiência estética” (*Idem*, 6-7). Contrariando os críticos da chamada “instrumentalização” das artes – seu uso pelo Estado, em troca de apoio financeiro, para fins não-artísticos – os autores concluem que a rigor não se trata de novidade, tendo sido a arte com frequência utilizada, ao longo da história, como “ferramenta para reforçar e expressar poder nas relações sociais”; assim como os debates sobre seus “poderes transformadores”, em geral fortemente politizados (*Idem*, 194).

O uso das políticas culturais como ferramenta para a solução de problemas que figuram em agendas políticas mais amplas, de fato, é alvo de críticas, pois gera pressões desmedidas sobre os agentes culturais e pode acarretar tanto a supervalorização de seus impactos quanto a falta de profundidade conceitual na análise de seus resultados (Barbieri, 2011, 484).

Tais críticas não justificam, naturalmente, que se renuncie a qualquer forma de avaliação de resultados do gasto público em cultura. Mesmo no chamado Primeiro Mundo, apesar dos muitos exemplos de boas práticas, Rausell (2012, 14) afirma que

[L]as políticas culturales reales son en la mayoría de los casos muy poco eficaces (es decir, que no consiguen los fines que declaran perseguir), muy poco eficientes (es decir, que cuando alcanzan los objetivos, lo podrían haber hecho a través de una mejor utilización de los recursos productivos) y lo que es más escandaloso, tremendamente injustas (los que soportan sus costes

9 Uma sétima etapa poderia ser acrescentada, correspondente à divulgação desses resultados, em atendimento aos princípios da transparência, e ao seu debate público, porém numa acepção ampla, “avaliação” pode (ou deve) ser entendida de forma a abranger tais ações.



son los ciudadanos con menores niveles de renta y formación y los que se benefician son ciudadanos con elevados niveles de ambos).

No Brasil, Barros - um dos primeiros a refletir sobre avaliação de políticas culturais - observa que “a preocupação crescente com a avaliação no campo da cultura, e a busca de aprimoramento de seus modelos e práticas, expressa o reconhecimento, também crescente, de sua importância e centralidade na vida contemporânea”, restando, porém, o desafio urgente de “romper com a etapa apenas teórica, discursiva e ideológica, que associa e defende a importância da cultura para se construir modelos de gestão abertos, dinâmicos e inovadores” (Barros, 2007, 1).

Uma década mais tarde, tal desafio permanece atual, como podemos verificar, por exemplo, em publicação do Ministério da Cultura (MinC), onde se lê que entre 17 “políticas e medidas” adotadas em cumprimento da *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, no período 2012-2015, somente cinco foram objeto de algum tipo de avaliação, as quais correspondem a apenas 13% da despesa do MinC com essa finalidade (R\$ 494 mil de um total de R\$ 3,8 bilhões). (Brasil, 2016, 3-31) Esses dados tornam-se ainda mais preocupantes antes quando comparados aos do período anterior (2007-2011), cujo relatório registrava mecanismos de avaliação para apenas quatro das 14 ações, correspondentes a 14,2% do total de R\$ 7,9 bilhões investidos naquele período. (Brasil, 2012, 12-55) Não houve, portanto, avanço.

Mesmo onde o MinC estabeleceu esses mecanismos, como é o caso do Plano Plurianual 2012-2015, um relatório do Tribunal de Contas da União aponta (em relação ao Programa “2027-Cultura: Preservação, Promoção e Acesso”) que parte dos indicadores “não refletem a maioria dos objetivos e das metas”, enquanto parte destas “não reflete adequadamente as políticas públicas culturais”. (Brasil, 2014, 63)

Nesse quadro, não surpreende que a maioria dos gestores culturais deixe de avaliar resultados de suas políticas; ou que essas políticas não apresentem objetivos claros; ou que tais objetivos, quando eventualmente se encontram expressos em leis, decretos e convênios, não passem de letra morta. O que equivale a dizer que *não fazem políticas* de qualquer espécie, ainda que atribuíssemos ao termo um significado meramente funcional e não necessariamente comprometido com a transformação social.¹⁰

Não obstante, merecem registro alguns avanços, como a aprovação da Lei 12.343/2010, que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC). A partir de então, desenvolveu-se amplo esforço de elaboração de planos de cultura estaduais e municipais, estimulados (e em alguns casos apoiados materialmente) pelo MinC, inclusive como condição para a adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), contribuindo para

10 Como advoga MILLER, T. *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa, 2004. p. 13



disseminar uma cultura de planejamento, gestão e monitoramento. A necessidade de se elaborar planos de médio a longo prazo (até dez anos), com a participação da sociedade e contando com o aval do Poder Legislativo, tende a restringir o poder discricionário do gestor de turno e as “políticas de balcão”, favorecendo um maior controle social sobre o Poder Executivo.¹¹

ORGANIZAÇÕES SOCIAIS NA GESTÃO DA CULTURA NO BRASIL

A ação cultural, segundo Newton Cunha, “elaborou-se historicamente como forma de atividade simbólica e sociopolítica, a partir de projetos e no interior de organizações *da sociedade civil*¹²”, situação que naturalmente não deixou de ocorrer na atualidade. Já a política cultural resultaria da *institucionalização* dessas ações, assumidas pela esfera pública, podendo “variar segundo representações ideológicas e entendimentos do papel do Estado”. O autor vê, na atualidade, um movimento de “retorno ao predomínio da ação cultural restrita ou privada sobre a política cultural”, como consequência da crescente autonomia (ou distanciamento) da sociedade civil perante o Estado, observada nas últimas décadas. (Cunha, 2010, 40-41)

Já para Miller e Yúdice, a política cultural refere-se aos “suportes institucionais”, porém não constitui monopólio do Estado, sendo também exercida por movimentos sociais, grupos comunitários ou empresas, por exemplo. (Miller, 2004, 11-12). Durand (2013, 101) observa ainda que, embora os modelos institucionais adotados pelos diferentes estados ao redor do mundo variem bastante, em consequência de “processos históricos muito profundos [...] o presente clima neoliberal está provocando certa aproximação” entre eles.

Seguindo essa convergência, o Brasil adotou, ao final da década de 1990¹³, como parte de um projeto amplo de reforma do Estado, um novo modelo institucional de ação pública, mediante parcerias com organizações sociais sem fins lucrativos, inspirado no mundo anglo-saxão. Desde então, tal modelo veio a ser adotado, na área da cultura, em alguns estados e capitais. Mais recentemente, nova legislação veio a consolidar o modelo, no que ficou conhecido como o “Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil”, que...

“[e]stabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, em regime de mútua cooperação, para a consecução de finalidades de interesse público

11 Segundo a página do MinC na Internet, 2.286 dos 5.570 municípios brasileiros (41%) aderiram ao SNC. <http://snc.cultura.gov.br/adesao/consultar/?municipio=&plano=on#>, comprometendo-se entre outras coisas com a implementação de planos municipais.

12 Grifado no original.

13 Através das leis federais 9.637/1998 e 9.790/1999



e recíproco, mediante a execução de atividades ou de projetos previamente estabelecidos em planos de trabalho inseridos em termos de colaboração, em termos de fomento ou em acordos de cooperação.” (Brasil, 2014)

A partir de 1º de janeiro de 2017, esse novo marco legal passou a valer para os municípios, prevendo-se a partir daí um incremento na adoção do modelo para a gestão de equipamentos e programas públicos de cultura no âmbito municipal.¹⁴ As OSC são assim definidas na Lei:

- a) entidade privada sem fins lucrativos que não distribua entre os seus sócios ou associados, conselheiros, diretores, empregados, doadores ou terceiros eventuais resultados, sobras, excedentes operacionais, brutos ou líquidos, dividendos, isenções de qualquer natureza, participações ou parcelas do seu patrimônio, auferidos mediante o exercício de suas atividades, e que os aplique integralmente na consecução do respectivo objeto social, de forma imediata ou por meio da constituição de fundo patrimonial ou fundo de reserva;
- b) sociedades cooperativas previstas na Lei no 9.867/1999; as integradas por pessoas em situação de risco ou vulnerabilidade pessoal ou social; as alcançadas por programas e ações de combate à pobreza e de geração de trabalho e renda; as voltadas para fomento, educação e capacitação de trabalhadores rurais ou capacitação de agentes de assistência técnica e extensão rural; e as capacitadas para execução de atividades ou de projetos de interesse público e de cunho social; e
- c) organizações religiosas que se dediquem a atividades ou a projetos de interesse público e de cunho social distintas das destinadas a fins exclusivamente religiosos. (Brasil, 2014)

Num país onde tantas instituições culturais atuam produzindo eventos sem clareza de propósitos e raramente se preocupando em avaliar seus resultados, o novo modelo traz um potencial avanço quando à transparência, já que “a apresentação periódica de prestação de contas fornece à sociedade dados e informações raramente auferidos com consistência diretamente pela administração pública”, conforme observa Ponte (2012, 135). Outra vantagem apontada pela autora é a agilidade na gestão, que obedece a

14 Subsidiariamente, este estudo tem o propósito de contribuir para uma eventual publicização na gestão de equipamentos e projetos culturais pela atual Administração de Porto Alegre, intenção já anunciada na imprensa local. Ver Rolim, Michele. “Espaços públicos de Porto Alegre devem passar por mudanças”. *Jornal do Comércio*. 2 jun. 2017. http://jcrs.uol.com.br/_conteudo/2017/05/cadernos/viver/565812-mudanca-a-caminho-espacos-publicos-em-porto-alegre-devem-passar-por-mudancas.html; Müller, Barbara. “Prefeitura de Porto Alegre deve passar gestão de espaços culturais para organizações privadas”. *Zero Hora*. 5 jul. 2017. <http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2017/07/prefeitura-de-porto-alegre-deve-passar-gestao-de-espacos-culturais-para-organizacoes-privadas-9833757.html>.



regras mais flexíveis que as aplicadas na Administração Pública. Observa ainda que, no Estado de São Paulo, a publicização levou a um incremento nos recursos públicos destinados à Cultura, contrariando temores de que serviria como estratégia de governos liberais para se esquivarem do fomento ao setor.¹⁵ Destaca também como ponto positivo a maior facilidade de captação e gestão de recursos externos, em relação às instituições públicas (Ponte, 2012, 136-7), embora reste um longo caminho até uma situação de maior autonomia, em que uma parcela significativa de seus orçamentos provenha de doações privadas e arrecadação própria, como ocorre em instituições similares do Reino Unido e dos EUA.

O grande desafio, segundo Ponte, seria “transformar um Estado que é majoritariamente executor em um Estado que planeja e acompanha as políticas públicas”, sugerindo maiores investimentos “na capacitação de servidores e órgãos responsáveis pela elaboração de metas e supervisão dos contratos de gestão, no aperfeiçoamento e acompanhamento dos conselhos das OSC e no fortalecimento do controle financeiro das entidades”. Adverte ainda que o modelo carece de análise mais profunda (*Idem*, 140-2), sendo “imprudente ou ingênuo” crer que ele possa responder a “todas as questões problemáticas da administração pública”. (*Idem*, 139)

Ponte chama a atenção para a importância do acompanhamento, pelo poder público, das atividades das OSC, que se inicia com a fixação de metas adequadas (“realistas, mas desafiadoras”), através de mútuo acordo entre as partes (e não por imposição governamental), procedimento que jamais deve ser subestimado como mero requisito burocrático (*Idem*, 126-7). Uma vez fixadas as metas, cabe ao gestor público exigir e acompanhar o seu cumprimento.

Mas como se dão, hoje em dia, as práticas de acompanhamento das políticas culturais, e mais especificamente daquelas executadas por OSC?

ANÁLISE DOS DADOS

Medina (2017, 48) afirma que a implantação do modelo de OSC no Estado de São Paulo trouxe “maior profissionalismo no acompanhamento dos contratos, melhores mecanismos de controle e maior transparência nos números apresentados”, afirmação que nos serve aqui de hipótese de trabalho, a fim de verificar em que medida ela seria válida para o conjunto dos estados e o Distrito Federal.¹⁶

15 MEDINA (2017, 45) afirma que o setor cultural foi incluído na legislação estadual paulista sobre OSC “no último minuto, sob o forte argumento da economicidade, já que o estado precisava concentrar seu orçamento em áreas sociais e prioritárias.”

16 Por razões práticas, iremos nos referir de ora em diante às Unidades da Federação simplesmente como “estados”, ficando implícito que o Distrito Federal está incluído.



Para tanto, pesquisamos, nos portais de Internet dos governos estaduais e das OSC, informações sobre a existência de programas ou equipamentos culturais publicizados, verificando seu nível de detalhamento e facilidade de acesso, com atenção especial aos mecanismos de acompanhamento utilizados.¹⁷ Adicionalmente, buscamos informações sobre a existência de planos estaduais de cultura, instrumentos que também tendem a favorecer o compromisso com a fixação de metas e acompanhamento de resultados e, em consequência, a transparência e o controle social.

Evidentemente significativo também, embora implícito, é o grau de facilidade com que obtivemos as informações desejadas, já por si um indicador do grau de transparência adotado pelos governos.

Até a edição da Lei Federal 13.019/2014, a publicização pelos estados dependia de lei estadual específica, já aprovada por 20 estados (Ponte, 2010, 81-2), fato que perdeu relevância após a mencionada Lei, que autoriza a regulamentação nos estados por simples decreto. A existência de leis estaduais, evidentemente, não bastou para colocar o modelo em funcionamento, o que ocorreu efetivamente em apenas oito estados, dos quais três na Região Sudeste: São Paulo (com praticamente todas as atividades-fim publicizadas), Rio de Janeiro (dois contratos em vigor: um para bibliotecas e outro para Escola de Artes) e Minas Gerais (diversas atividades e equipamentos, sendo o mais antigo a Orquestra Filarmônica, desde 2008). Fora desta Região, temos dois no Nordeste - Bahia (a Orquestra Sinfônica – OSBA, contrato iniciado em 2017) e Ceará (com oito equipamentos) - e outros dois no Centro-Oeste - Goiás (com a Orquestra Sinfônica) e Mato Grosso (diversos órgãos, ainda em processo de chamamento público), além do Pará, na Região Norte.¹⁸

Em relação à existência de mecanismos de acompanhamento dos resultados das parcerias, e a consequente transparência desses processos, observamos situações muito desiguais, figurando o estado de São Paulo como modelo para os demais, o que é explicável por diversos motivos, seja por ter publicizado a totalidade ou quase de seus equipamentos e atividades-fim, já há algum tempo; seja por ser o estado mais populoso e mais rico, que em consequência detém o maior orçamento na área cultural; seja porque realiza acompanhamento efetivo das ações, publicando informações detalhadas sobre os processos.

17 O uso de termos de fomento por alguns estados não foi considerado no presente estudo, já que esses processos, ainda que formalmente similares aos termos de parceria e regidos pela mesma Lei Federal, são por definição estabelecidos a partir de propostas das OSC, geralmente de forma eventual.

18 Das 22 OSC associadas à Associação Brasileira de OSC, 17 são de SP, enquanto 2 são da BA, 2 do RJ e 1 de PE (sendo esta, no momento, parceira apenas da prefeitura do Recife). Cfe. <http://abraosc.org.br/quem-somos/>



Já no Estado de Minas Gerais (segundo mais populoso), as informações sobre publicização não foram encontradas nas páginas oficiais do governo, e sim dispersos nas páginas de cada uma das instituições e equipamentos culturais. É o caso do contrato mais antigo, referente à Orquestra Filarmônica (iniciado em 2008), disponível na página desta, juntamente com os diversos termos aditivos e relatórios (financeiro, de resultados e da comissão de avaliação externa) referentes a 34 períodos avaliativos. O mesmo ocorre com o Instituto Cultural Sérgio Magnani, responsável por diversas parcerias como o Circuito Cultural Praça da Liberdade, programas diversos da Fundação Clóvis Salgado (Cia. de Dança, Orquestra Sinfônica e Coral Lírico, e o Centro Técnico de Produção). Três estados encontram-se em processo de chamamento ou recente implantação das parcerias: Mato Grosso¹⁹ (gestão de museus), Goiás (Orquestra Filarmônica) e Bahia (Orquestra Sinfônica). Por esse motivo, não dispõem de relatórios de avaliação, mas publicam, juntamente com os editais, documentação extensa e detalhada sobre indicadores e metas a serem utilizados no acompanhamento das atividades das OSC.

O Rio de Janeiro, embora disponibilize os termos de parceria, em vigência desde 2013, não oferece informações sobre o acompanhamento dos resultados.

Por fim, num último e nada lisonjeiro degrau da escala, encontram-se os dois estados que utilizam a publicização na cultura com pouca ou nenhuma transparência, pois, caso exista algum mecanismo de acompanhamento do resultado de suas parcerias, não está ao alcance do cidadão pela Internet. O Ceará, pioneiro no uso do modelo, que adotou ainda em 1998, mesmo tendo oito equipamentos publicizados, não publica em suas páginas de Internet qualquer documento relativo a essas parcerias. E o Pará, com três espaços culturais geridos por termos de parceria, não traz na página da Secult qualquer informação sobre estes espaços (que são todos administrados pela mesma OSC). (Ponte, 2010, 92) As páginas desta, por sua vez, não apenas não trazem essas informações como sequer referem qualquer vínculo com a Secult ou outro órgão público, limitando-se a oferecer um link para o portal do Governo do Estado, ao pé da página.

Em relação à existência de planos estaduais de cultura, mais da metade dos estados (15 de 27) não apresenta qualquer informação. Entre os 12 que informam sua existência, metade já o transformou em Lei - Ceará, Espírito Santo, Mato Grosso, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul – e a Bahia possui um Projeto de Lei. No entanto, até o momento apenas dois - Bahia e Ceará, coincidentemente, dois estados que adotaram a gestão de serviços culturais por parcerias - estabeleceram metas para os respectivos planos, ainda que não informem sobre um eventual acompanhamento dos resultados alcançados.

19 Ponte (2010, 93) afirma que a Orquestra Estadual do Mato Grosso estaria publicizada desde 2007, mas não conseguimos confirmar a informação nas páginas da orquestra ou da SEC.



Tampouco é possível afirmar que há uma tendência de aumento dos recursos destinados à Cultura pelos estados que adotam a publicização, para além do caso de São Paulo, citado por Ponte (2010, 136), já que a média dos oito estados que aderiram ao modelo (0,49%) pouco difere da média geral (0,43%). Já os estados que possuem planos de cultura (incluídos os que não os transformaram ainda em lei, mas já dispõem de projeto) têm investido em média um percentual de recursos significativamente menor do que a média geral. (0,33%) (Santi, 2015, 93)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados disponíveis, em nossa análise, permitem afirmar que a introdução do modelo de publicização de programas e equipamentos públicos de cultura oferece, de fato, uma ferramenta importante para melhorar a transparência e o acompanhamento de resultados das políticas que executam, compatível com o quadro atual de avanços no setor público, de que fazem parte, por exemplo, a nova Lei de Acesso à Informação, bem como o crescente protagonismo dos órgãos de controle (Tribunais e Ministério Público de Contas, etc.). Entretanto, essa melhoria, no caso específico dos termos de parceria firmados por estados para gestão de programas e equipamentos culturais por OSC, não é automática, nem é uma consequência “natural” desse novo modelo de gestão, como se verifica em estados que, mesmo se utilizando dele há mais de uma década, tendem a ocultar a condição de publicização do equipamento ou programa. Depende, portanto, esse avanço, de decisões políticas, sujeitas a outros fatores que não vem ao caso abordar aqui.

(Convém notar, de passagem, que os termos de convênio, prática consolidada na gestão pública, já oferecem a transparência desejada para os programas públicos, mediante o uso de mecanismos de acompanhamento dos resultados, uma vez que exigem um plano de trabalho prévio, com estabelecimento de metas. Na prática, porém, tais medidas não costumam ser levadas a sério, e sim como “mera formalidade burocrática”) (Ponte, 2010, 127)

É importante sublinhar, ainda, que a avaliar atividades e resultados provenientes de termos de parceria limita-se por definição à eficiência e eficácia, isto é, verificar em que medida houve bom uso dos recursos e as metas foram alcançadas. Quanto à *efetividade*, ou seja, se as metas e indicadores permitem inferir uma transformação da realidade, coerente com os objetivos de políticas públicas, quaisquer que sejam, segue sendo por definição responsabilidade do poder público, que tem a palavra final sobre essas metas e objetivos (sejam eles mais ou menos explícitos, e definidos com maior ou menor debate democrático). Situação distinta ocorre com os planos de cultura, que devem ser compreendidos como estratégias mais amplas de políticas *de estado*, não limitados, portanto, às atividades executivas.



Assim, podemos afirmar que, mesmo com a provável ampliação do uso da publicização entre os estados e municípios nas próximas décadas, restarão muitos desafios para que o modelo venha a se tornar um sinônimo de transparência e acompanhamento de resultados na gestão da cultura. Uma vez aceito, portanto, conforme sugere Ramos (2017, 91-2), não como panaceia ou solução mágica, mas como uma resposta possível, razoável, adequada aos desafios da gestão pública da cultura, o modelo das OSC deve seguir sendo debatido permanentemente com a sociedade, avaliando-se suas experiências concretas de implantação, não apenas com números, mas de forma qualitativa e contextualizada, sem perder de vista os objetivos das políticas públicas de cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José Márcio. “Para uma cultura da avaliação da cultura”. In: *Seminário Indicadores Culturais*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2007. http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000978.pdf.

BARBIERI, Nicolás; PARTAL, Adriana; MERINO, Eva “Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers: Revista de Sociología*, vol. 96, n.2. Barcelona, UAB/ReDi, 2011. pp. 477-500. <http://papers.uab.cat/article/view/v96-n2-barbieri-partal-merino>

BELFIORE, Eleanora; BENNETT, Oliver. *The social impact of the arts: An intellectual history*. Houndmills, Palgrave MacMillan, 2008.

BRASIL. Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e das entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9637.htm.

_. Lei nº 9.790, de 23 de março de 1999. Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como organizações da sociedade civil de interesse público, institui e disciplina o termo de parceria, e dá outras providências. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9790.htm



_ . Ministério da Cultura. *Implementação da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais Relatório do Brasil – 2012*. http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SCDC/Implementacao_Convencao_Diversidade_Expressoes_Culturais_2012.pdf

_ . [Lei Nº 13.019, de 31 de julho de 2014](#). Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, em regime de mútua cooperação, para a consecução de finalidades de interesse público e recíproco, mediante a execução de atividades ou de projetos previamente estabelecidos em planos de trabalho inseridos em termos de colaboração, em termos de fomento ou em acordos de cooperação; define diretrizes para a política de fomento, de colaboração e de cooperação com organizações da sociedade civil; e altera as Leis nºs 8.429, de 2 de junho de 1992, e 9.790, de 23 de março de 1999. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113019.htm

_ . Tribunal de Contas da União. *Relatório Sistemático de Fiscalização – Fisc. Função cultura*. Brasília, Tribunal de Contas da União, 2014. www.tcu.gov.br

_ . Ministério da Cultura. *Relatório Periódico Quadrienal: Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais-2005*. Brasília, 2016. <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1360136/Relat%C3%B3rio+Quadrienal+para+a+UNESCO+-+Port..pdf/a609f5c4-37b7-4d95-aa6a-05384efb2421>

CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: uma contribuição à sua história e conceitos*. São Paulo, Edições SESC-SP, 2010.

DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia SP, Ateliê Editorial / São Paulo, Edições SESC-SP, 2013.

MEDINA JR, Clodoaldo. “Gestão, avanços e desconfortos após uma década da implantação do sistema de organizações sociais em São Paulo”. In GRADIM, Carlos (org.). *O terceiro setor na gestão da cultura: a perspectiva a partir do Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro, Instituto Odeon, 2017. pp. 44-53.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa, 2004. [Serie Culturas]



PONTE, Elizabeth. *Por uma cultura pública: Organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura*. São Paulo, Itaú Cultural/Iluminuras, 2012. <http://www.itaucultural.org.br/por-uma-cultura-publica-organizacoes-sociais-oscips-e-a-gestao-publica-nao-estatal-na-area-da-cultura>

RAMOS, Claudinéli Moreira. “Indicadores como ferramenta de comprovação de resultados na área da cultura.” In GRADIM, Carlos (org.). *O terceiro setor na gestão da cultura: a perspectiva a partir do Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro, Instituto Odeon, 2017. p. 68-92.

RAUSELL, Pau; ABELEDO, Raúl (coord.). *La cultura como factor de innovación económica y social*. [Proyecto Sostenuto, Tomo 1] Valencia, Universidad de Valencia, 2012. www.uv.es/soste/pdfs/Sostenuto_Volume1_CAST.pdf.

SANTI, Álvaro. “Evolução dos orçamentos públicos de cultura no Brasil do Século XXI”. p. 88-104. In CALABRE, Lia et alii (org.). *VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*. [Anais] Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. pp. 88-104. <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/publicacoes/anais-do-vi-seminario-internacional-de-politicas-culturais>

THROSBY, David. *The economics of Cultural Policy*. Cambridge, Cambridge University, 2010.



ANEXO: Órgãos de cultura dos Estados e DF, OSC e equipamentos publicizados

	<i>Órgão de cultura</i>	<i>Endereço na Internet</i>	<i>Equipamentos publicizados (OSC)</i>
	Fundação de Cultura Elias Mansour	http://www.cultura.ac.gov.br	
	Secretaria de Estado da Cultura	www.cultura.al.gov.br	
AP	Secretaria de Estado da Cultura	http://www.amapa.gov.br	
	Secretaria de Estado da Cultura	http://www.cultura.am.gov.br	
	Secretaria de Cultura do Estado / Fundação Cultural do Estado da Bahia-FUNCEB	http://www.cultura.ba.gov.br http://www.fundacaocultural.ba.gov.br	Orquestra Sinfônica da Bahia http://www.tca.ba.gov.br/osba (Assoc. Amigos do Teatro Castro Alves)
CE	Secretaria da Cultura	http://www.secult.ce.gov.br	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Escola Porto Iracema das Artes, Centro Cultural Bom Jardim, Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, Cineteatro São Luiz Theatro José de Alencar (Fortaleza); Memorial Cego Aderaldo (Quixadá); Vila da Música (Crato) (Instituto Dragão do Mar http://www.dragaodomar.org.br)
DF	Secretaria do Estado de Cultura	http://www.cultura.df.gov.br	
ES	Secretaria de Estado da Cultura	https://secult.es.gov.br	
	Secretaria de Educação, Cultura e Esporte	http://site.seduces.go.gov.br/cultura	Orquestra Filarmônica de Goiás http://www.ofg.go.gov.br (Elysium Sociedade Cultural, homologado em 6/6/2017)
	Secretaria de Estado de Cultura e Turismo	http://www.sectur.ma.gov.br/	



	Secretaria de Estado da Cultura	http://www.cultura.mt.gov.br	Museu Histórico e Residência dos Governadores (Edital aberto); Museu de Arte Sacra (Associação dos Produtores Culturais, homologado em 21/8/2017); Museu de Arte de MT e Galeria Lava-Pés (Instituto de Arte e Cultura Boca de Arte, homologado em 21/8/2017); Museu de Pré-História (Instituto Ecossistemas e Populações Tradicionais, homologado em 30/3/2017); Memorial Rondon (Instituto de Desenvolvimento Tecnológico, homologado em 27/4/2017).
	Secretaria de Estado de Cultura e Cidadania Fundação de Cultura do MS	http://www.secc.ms.gov.br http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br	
	Secretaria de Estado de Cultura Fundação Clóvis Salgado	http://www.cultura.mg.gov.br http://www.fcs.mg.gov.br	Orquestra Filarmônica de Minas Gerais http://www.filarmonica.art.br (Instituto Cultural Filarmônica) Cia. de Dança Palácio das Artes, Orquestra Sinfônica de MG, Coral Lírico de MG, Centro de Formação Artística e Tecnológica, Políticas relativas às Artes Visuais e Audiovisual (Assoc. Pró-Cultura e Promoção das Artes) Plug Minas – Centro de Formação e Experimentação Digital e Centro Técnico de Produção (Instituto Cultural Sérgio Magnani http://www.institutosergiomagnani.org.br)



PA	Secretaria de Cultura	http://www.secult.pa.gov.br/	Estação das Docas http://www.estacaodasdocas.com.br , Mangal das Garças http://www.mangalpa.com.br e Hangar Centro de Convenções http://www.hangarcentrodeconvencoes.com.br (OS Pará 2000)
PB	Secretaria de Estado da Cultura	http://paraiba.pb.gov.br/cultura	
PR	Secretaria da Cultura	http://www.cultura.pr.gov.br/	
PE	Secretaria de Cultura	http://www.cultura.pe.gov.br/secultpe	
PI	Secretaria de Estado de Cultura	http://www.cultura.pi.gov.br	
RJ	Secretaria de Cultura	http://www.cultura.rj.gov.br	Rede de Bibliotecas Parque (Instituto de Desenvolvimento e Gestão) Escola de Artes Visuais Parque Lage-Casa França Brasil (Associação de Apoio às Instituições Culturais do RJ)
	Fundação José Augusto	http://www.cultura.rn.gov.br	
RS	Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer	http://www.cultura.rs.gov.br	
	Superintendência da Juventude, Esporte, Cultura e Lazer	http://www.rondonia.ro.gov.br/secel	
	Secretaria de Estado da Cultura	http://www.secult.rr.gov.br	
SC	Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte[3]	http://www.sol.sc.gov.br	
SP	Secretaria da Cultura	http://www.cultura.sp.gov.br	25 termos em vigência com diversas OSC. V. http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/busca-contratos-de-gestao
SE	Secretaria de Estado da Cultura	http://cultura.se.gov.br	



	Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia, Turismo e Cultura	http://seden.to.gov.br/desenvolvimento-da-cultura	
--	---	---	--





Mesa XXVII

Práticas culturais
e resistência

O SARAU ARTE BURIKI COMO CATALIZADOR CULTURAL EM BERTIOGA

Elisa Selvo Chaves¹

RESUMO: O artigo busca provocar reflexão a respeito do sucesso de uma iniciativa bem sucedida de construção de conhecimento coletivo, face à ausência de políticas públicas municipais no campo da cultura em Bertiooga. O Sarau Arte Buriki, transformador de realidades locais, construiu em sua trajetória uma base sólida para as manifestações simbólicas da sociedade civil, atuando na formação de público, proporcionando oportunidades para artistas locais e gerando uma iniciativa pioneira de resgate identitário, que inicia com uma releitura da obra de Manoel de Barros e de seu legado modernista e emerge trazendo à tona um projeto de reviver as emoções narradas por um autor local em seu livro publicado em 2015. História, geografia, consciência crítica e declarações de amor à cidade e suas tradições permeiam fronteiras simbólicas do conhecimento cultural e prometem deixar um legado de raízes profundas.

PALAVRAS-CHAVE: Bertiooga, sarau, identidade, reconhecimento, caiçara.

SARAUS – DE HERANÇA COLONIAL A DEMOCRATIZADORES DA CULTURA

O conceito de sarau expande-se além de suas definições de “reunião noturna com o objetivo de compartilhar experiências culturais e promover convívio social” ou “espaço dedicado à livre expressão artística”. Sua inicial concepção requintada chegou ao Brasil em 1808 com a família real portuguesa, seguindo os moldes dos salões franceses. Inicialmente restritos às camadas eruditas do Rio de Janeiro, adequaram-se rapidamente aos anseios de status da sociedade cafeeira de São Paulo e na metade do século XIX faziam parte do cenário adornado por pianos de cauda e poncheiras de prata e cristal em todas as capitais do país. Organizados por pessoas influentes, contavam com a participação de poetas e músicos ilustres, enquanto desconhecidos sondavam os saraus à procura de um mecenas que lhes proporcionasse proteção social e financeira. Na Villa

¹ Presidente do Conselho de Políticas Culturais de Bertiooga, nas gestões 2012 a 2014 e 2014 a 2016, graduada em Turismo pela Faculdade Anhembí Morumbi com pós-graduação em Comunicação Empresarial pela Escola Superior de Propaganda e Marketing e especialização em Gestão Cultural pelo SESC. Desenvolveu carreira em treinamento corporativo. E.mail: selvo@uol.com.br



Kyrial, em São Paulo, José Freitas Valle reunia Mario e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfati. Manoel Bandeira e outros artistas, contribuindo para a construção de obras e ideias que se configuraram parte da história do país. O modelo mantém-se até os anos 1940, quando alterações nas dinâmicas da elite culta proporcionaram novas formas de convívio social e cultural. Em declínio, os saraus viriam a ser redescobertos, reinventados e ressignificados no início do século XXI, democratizando espaços, dando voz e vez aos que não têm voz ou vez, tornando-se importantes eventos culturais contemporâneos. Seja através de mapeamentos e validações realizadas pelos órgãos gestores ou de ocupações praticadas por coletivos, os saraus vêm traçando históricos próprios no resgate do senso de identidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que permeiam fronteiras simbólicas.

Em sua tese de doutorado em psicologia social *Espaços de Existência: identidade, poesia e emancipação em um sarau periférico*, Pricila Gunutzmann buscou “*investigar as metamorfoses identitárias e seus sentidos a partir das narrativas de história de vida de alguns dos participantes do sarau do Binho*” e define os espaços de sociabilidade como essenciais para a construção de identidades “*por meio de ações que mostrem a possibilidade verossímil de uma utopia realizável*” (GUNUTZMANN, 2017).

“*Uma andorinha só não faz verão, mas pode acordar o bando todo*”. A frase do poeta Binho transcendeu o próprio Sarau e passou a pautar manifestações culturais essenciais ao fortalecimento das questões de identidade, reconhecimento e territorialidade.

Outro tradicional ponto de ativismo cultural, o Cooperifa, conta com 13 anos de atuação. Seu fundador Sérgio Vaz enfatiza a proposta de “*consumir o que a gente produz e não levar nossa produção para o outro lado da cidade*” (VAZ, 2016).

Ainda em São Paulo, o Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente constrói, de forma participativa, referências positivas sobre o bairro abrindo espaço de expressão, produção e registro.

Vemos nos exemplos citados a necessidade de diálogo entre equipamentos culturais e atores culturais locais, possibilitando utilização plena dos espaços possíveis e manifestação plena das expressões de justiça social e espacial.

O SARAU ARTE BURIKI E AS DINÂMICAS CULTURAIS DE BERTIOGA

Bertioga é um município litorâneo, situado a pouco mais de cem quilômetros da capital paulista. Possui mais de 90% de seu território em áreas de preservação permanente. Seu acentuado potencial turístico é explorado de forma sazonal e predatória. A população, marcadamente urbana sem predominância de gênero, oscila de aproximadamente 50 mil residentes até picos de 250 a 500 mil eventuais nas altas temporadas. Baixos rendimentos,



altas taxas de informalidade e um padrão de desenvolvimento urbano marcado pela segregação socioespacial tornam imperativa a elaboração de políticas públicas de cultura que estimulem o exercício da cidadania cultural – garantido pela Constituição. A alta convergência migratória não deve ser confundida com vulnerabilidade social, mas sim, indicar elevado potencial de criatividade, conhecimento, diversidade e beleza, premissas essenciais para o diálogo com vistas à paz e ao progresso.

Durante as entrevistas realizadas para o diagnóstico participativo, os principais problemas relacionados à cultura assinalados pela população, em termos de gravidade e frequência, foram transporte e comunicação. Em um município comprido e estreito, cortado longitudinalmente por uma rodovia que segrega e estigmatiza, a solução para esses problemas está longe de ser fácil e os ponteiros passam a apontar para a descentralização. Solução simplista conforme pudemos verificar no artigo “Política Cultural e Território: Potência e Inibição das Sociabilidades” (RODRIGUES & CORREIA, 2017). Nele, os autores abordam o aspecto reducionista das políticas culturais no que se refere às territorialidades usando como exemplo a região oceânica de Niterói (RJ) e a proposta levada a um Congresso em Buenos Aires² de terminologias que diferenciem as ações/atividades/eventos desenvolvidos nos espaços municipais por agendas de políticas públicas locais “especialização” levando ações externas aos grupos locais e “territorialização” quando se propõe a incorporar a produção cultural dos próprios grupos. O artigo revela também a importância da valorização dos territórios considerando-se suas práticas singulares.

Neste cenário, o Sarau Arte Buriki em seu genuíno interesse de construir uma base sólida para as manifestações simbólicas da sociedade civil, desenvolveu relações humanizadoras e éticas, entendendo a arena cultural como um contexto voltado aos moradores. Participam das apresentações, idosos, portadores de necessidades especiais, professores e alunos de ONGs e Associações, alunos de escolas públicas e particulares, sem restrições. As reuniões contam permanentemente com a presença do artista plástico Odair Furquim, que aceitou o convite dos organizadores para produzir obras coletivas, sorteadas ao final das apresentações. Acolhimento que gera senso de participação e pertencimento.

Sua relevância consiste exatamente na credibilidade e continuidade que motivaram um crescimento orgânico, preponderante na formação de público e capital cultural. Uma população estimada em 3.500 pessoas teve a oportunidade de assistir aproximadamente 450 apresentações de diversos artistas ou grupos, troca cultural enriquecida pela presença de artistas de outras cidades, estados e países. É nesse “espaço laboratório” que moradores e visitantes muitas vezes têm o primeiro contato com grande diversidade de manifestações artísticas no campo da literatura, artes gráficas, cinema,

2 IDEAS – Instituto de Altos Estudios Sociales da Universidad Nacional de San Martín



artes plásticas, música e artes dramáticas tradicionais, contemporâneas e emergentes. Constitui-se, da mesma forma, em palco para as primeiras apresentações de artistas (ou candidatos a) locais, estimulando a produção cultural e valorizando a diversidade. Uma construção consolidada da sociedade civil. Sobre esse sentimento de companheirismo a partir do conceito de sociedade civil vale citar a abordagem de Jeffrey C. Alexander³ (LAMONT & FOURNIER, 2015).

Mas a sociedade civil não é meramente um âmbito institucional. É também um âmbito de consciência estruturada e socialmente estabelecida, uma rede de compreensões que opera abaixo e acima de instituições explícitas e dos interesses autoconscientes das elites. Para estudar essa dimensão subjetiva da sociedade civil, **precisamos reconhecer e nos centrar nos códigos simbólicos distintivos que são criticamente importantes para construir o próprio sentido de sociedade para aqueles que estão dentro e fora dela** (grifo nosso). Sociologicamente, eu argumentaria, esses códigos são tão importantes que todo estudo de conflito – social, seccional, de subsistema – deve ser complementado por uma referência a essa esfera simbólica civil.

Bertioga busca sua vocação e identidade cultural. No espaço do sarau, organizado de forma descontraída, a dimensão simbólica da cultura manifesta-se espontaneamente provocando sinergias impensáveis e de forma mais efetiva do que sistemas desenhados por consultorias ou equipes administrativas.

MANOEL BANDEIRA: DA SEMANA DE ARTE MODERNA AO SARAU ARTE BURIKI

A obra de Manoel Bandeira – adepto do verso livre, da língua coloquial, da irreverência e da liberdade criadora – fez-se presente, em um primeiro momento, através da arte de Robson Alexandre, o Robinho⁴. Participante ativo do sarau, foi estimulado pelos organizadores a criar uma personagem “*meio água, meio seca*” o “*guardador de águas*” com poesias de Manoel Bandeira. Suas intervenções poéticas transcenderam os limites do sarau conquistando estudantes locais e turistas de origens diversas. Em seguida, uma exposição de objetos pessoais do próprio Manoel Bandeira inspirou a intervenção “*língua de brincar*” gerando a parceria de sucesso com o cantor e compositor Jorginho

3 Jeffrey C Alexander “Cidadão e Inimigo como Classificações Simbólicas: O Discurso da Polarização da Sociedade Civil”

4 Robson Alexandre, Robinho, 35 anos, turismólogo de formação, com 15 anos de atividade artística teatral de rua e um dos fundadores da Cia Teatral Armagedon, morador de Bertioga há 20 anos.



, cujas participações nos saraus foram sempre admiradas. Nascia o “*Sarau para Manoel*”, atração que unia textos do poeta com músicas compostas especialmente para moldar o contexto em que se inseriam as situações. O sucesso da montagem não diminuiu a inquietação dos artistas que amadureceram, durante o ano de 2017, a ideia de transpor as fronteiras da complexa dinâmica da diversidade cultural e ampliar o olhar caiçara em suas produções. Jorginho⁵ vislumbrou a possibilidade de homenagear uma personalidade presente na cultura local. Assim nasceu o projeto, ainda em formação, que propõe a releitura da obra *Bubuia do Tempo* através de canções e intervenções artísticas.

BUBUIA DO TEMPO

*“BUBUIA (be'bui),
legado tupi, cheio de vogais,
a indicar coisa leve e flutuante a boiar
no sentido da corrente das águas.
Em Bubuia do tempo, é a memória
que flutua viajando por terras,
águas, matas e gentes de minha aldeia,
num périplo de emoção.
Assim, já carregado de mais
de cinco dúzias de janeiros,
sento-me à beira de qualquer água e,
no movimento da corrente, renasço
até a lembrança mais remota.
Sem vontade de mudar nada.”*
Miguel Bichir (BICHIR, 2015)



Foto de Monica Schalka

O livro *Bubuia do Tempo* foi lançado em 18 de junho de 2015, no Forte São João, em Bertiooga. O autor bertioguense traz em seus relatos sensíveis uma declaração de amor às suas lembranças e à memória do município unindo competência literária às raízes caiçaras. Conexão lapidar para viabilizar o projeto de conferir oportunidade para a elevação do senso de pertencimento da população local, a obra é hoje objeto de estudos para apresentações futuras.

A transformação consciente da realidade de um território é consequência da participação ativa de todos os indivíduos envolvidos e de sua capacidade de articular, construir estratégias e promover sinergias. Um saudável respeito por fronteiras que

5 Jorge Raimundo dos Santos, bertioguense de nascimento, com sólida formação musical. Dirigente da ONG Onda Sonora que já atendeu mais de 1.000 jovens.



resguardem a identidade e as tradições, de forma orgânica e espontânea, parece reduzir a dialética da inclusão e da exclusão.

Alan Wolfe, em seu artigo “Democracia Versus Sociologia: Fronteiras e suas Consequências Políticas” (LAMONT & FOURNIER, 2015) propõe uma reflexão importante:

As histórias públicas contadas e recontadas pelas democracias liberais modernas enfatizam o triunfo gradual da inclusão. Diz-se que há muitos e muitos anos, essas sociedades eram governadas por elites privilegiadas. Os círculos governantes eram restritos àqueles cujos gênero, criação, educação e exclusividade social fossem corretos. Tudo isso mudou, como resultado daquelas forças múltiplas identificadas, em geral, pelo termo *democracia* (grifo do autor). Primeiro, as classes médias, depois os trabalhadores, depois, as mulheres, e, então, as minorias raciais – todos ganharam não só direitos econômicos, mas também direitos políticos e sociais. Embora o processo certamente ainda não esteja completo – e não estará para aqueles que defendem a extensão de tais direitos para além da espécie humana, para a natureza –, a história da democracia moderna é compreendida como **um processo de receber e não de impedir de entrar** (grifo nosso).

Construção e desconstrução encontraram seus espaços legítimos reforçando a empatia entre os enredos sociais. A organização do sarau não interfere, não direciona, apenas acolhe. As motivações criadas pelo sujeito da ação cultural é que geram os dinamismos capazes de construir suas próprias políticas culturais, cabendo ao órgão gestor a tarefa de norteá-las. Ao invés de conceber, o poder público tem a oportunidade de reconhecer e potencializar as produções culturais dos grupos, fomentando o protagonismo. “*A base e sustentação para a ação pública de cultura é a compreensão de que a cidadania cultural e o direito à cultura são pressupostos da pluralidade da criação cultural.*” (IPEA Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014). A complexidade do recorte territorial passa então a ser orientada pelas afinidades e não necessariamente pela espacialidade, cujas problemáticas podem ser enfrentadas através de outro conjunto de políticas urbanas.

RECONHECIMENTO PELO PODER PÚBLICO: SARAU DA ORLA

O projeto Verão É Mais Cultura, com programação voltada para a valorização de artistas locais, teve início no dia 5 de janeiro de 2018. Durante 3 sextas seguidas o sarau, sob os auspícios da prefeitura municipal e com o nome modificado para “Sarau da Orla”, apresentou suas atrações de forma descontraída porém profissional, mantendo a formatação original do Sarau Arte Buriki. Um projeto promissor de estímulo às iniciativas



que representem impacto diferenciado e condições de desenvolvimento alternativo e autônomo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além das estatísticas, da fugacidade dos eventos e da intolerância, acreditamos que o despertar da consciência política provenha das diversas formas de conhecimento.

Os saraus da Villa Kyrial lançaram a semente da renovação de linguagem, da liberdade criadora e da ruptura com o passado, marcando o início do modernismo no Brasil e tornando-se referência cultural do século XX. Tratava-se de uma ebulição de ideias nacionalistas em busca de identidade própria e de formas mais livres de expressão, sem necessariamente um programa definido. Seus desdobramentos ganharam valor histórico inimaginável na época. A arte liberta.

Na primeira edição do Sarau Arte Buriki, os participantes foram convidados a pintar coletivamente um quadro representando o manacá, enquanto um dos organizadores, Marcelo Bokermann⁶ interpretava a canção com o mesmo nome, de sua autoria. A analogia entre o sarau e a árvore pioneira da Mata Atlântica é inevitável. Plantas pioneiras originam-se a partir de lugares inóspitos, podendo lidar com duras condições de uma terra nua e mesmo assim mantendo alta capacidade reprodutiva. Morrem e se decompõem, mantendo a água e os nutrientes minerais no solo. Crescem, criando um microclima que serve de base para a migração de plantas que sejam eficientes na competição por luz, nutrientes e água. O Sarau Arte Buriki criou seu próprio microclima, transformou o meio e o fez acolhedor às manifestações culturais. Em seus 5 anos de existência, demonstrou que mais importante do que levar cultura pronta a territórios onde acredita-se que ela não exista, seja reconhecer, cancelar e apoiar os que já possuem atuação cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BICHIR, M. (2015). *Bubuiá do Tempo*. São Paulo: Vento Leste.

CAMARGOS, M. (2003). *Villa Kyrial, crônica da belle époque paulistana* (2 ed.). São Paulo: Senac.

6 Biólogo, residente em Bertiooga, compositor e incentivador cultural.



GUNUTZMANN, P. (2017). *Espaços de Existência: identidade, poesia e emancipação em um sarau periférico*. Tese de Doutorado em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

IPEA Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2014). *Cultura Viva, as práticas de pontos e pontões* (2a ed.). Brasília: IPEA.

LAMONT, M., & FOURNIER, M. (2015). *Cultivando Diferenças: fronteiras simbólicas e construção das desigualdades*. (R. L. Bottini, Trad.) São Paulo, SP, Brasil: Edições Sesc São Paulo.

RODRIGUES, L. A., & CORREIA, M. S. (2017). Política Cultural e Território: Potência e Inibição das Sociabilidades. *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

VAZ, S. (12 de setembro de 2016). Sérgio Vaz, criador da Cooperifa: “A periferia é um país”. (S. FERNANDES, Entrevistador) São Paulo.



O ACESSO É GRATUITO! O QUE MAIS É PRECISO? REFLEXÕES DE UMA INCURSÃO ETNOGRÁFICA NO COMPLEXO CULTURAL TEATRO DO BOI

Nayra Joseane e Silva Sousa¹

RESUMO: O presente artigo apresenta algumas reflexões resultantes de uma pesquisa de mestrado concluída no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí. O Complexo Cultural Teatro do Boi é uma instituição pública de cultura que possui uma biblioteca, um teatro e salas designadas a oficinas artístico-culturais. O artigo analisa as oficinas ofertadas gratuitamente que fazem parte da programação da instituição e reconhece que os comportamentos dos públicos são configurados pelo processo de mediação que envolve a gestão da instituição e a atuação dos instrutores, os quais mobilizam estratégias que influenciam a relação daqueles com o universo da cultura. A dinâmica que caracteriza a instituição possibilita indicar reflexões sobre as Políticas Públicas de Cultura e suas nuances.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Acesso, Públicos, Mediação Cultural.

INTRODUÇÃO

Este artigo vem da necessidade de se analisar a atuação das instituições públicas de cultura na cidade de Teresina (PI) no desafio que é pensar e executar políticas culturais no âmbito da democracia cultural. Reconhecendo que o direito à cultura é constitucionalmente assegurado, apresento algumas reflexões que buscam contribuir para o debate sobre o acesso a práticas culturais e de como e por que é necessário reconhecer os públicos como agentes plurais e criativos para o exercício da diversidade cultural. Apresento algumas reflexões das incursões etnográficas realizada no Complexo Cultural Teatro do Boi para uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí (2015- 2017). Dessa forma, reflito como a política cultural é operada no âmbito da oferta de oficinas artístico-culturais e como os múltiplos significados atribuídos por seus respectivos públicos respondem ao processo de mediação cultural dos operadores de cultura da instituição.

¹ Mestre em Antropologia e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Piauí.
E-mail: nayrasousapi@gmail.com



1. UM POUCO DE HISTÓRIA

A política pública de cultura da cidade de Teresina (PI) é administrada pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves (FMCMC), que criada em 1986, uma de suas primeiras ações foi a concepção de novos espaços culturais na capital para disseminar o “acesso à cultura”, assim foram gestados um ano após a criação da FMCMC, os Centro Integrados de Arte (CIARTE’s), no bairro Centro, no bairro São João, no Bairro Piçarra (apenas idealizado, mas não funcionou) e no bairro Matadouro (TERESINA, 1987). Este último sendo denominado de Ciarte Norte e logo alcunhado de “Teatro do Boi²” em virtude do “lugar de memória” (NORA, 1993) onde foi alocado: no antigo Matadouro³ Público Municipal que funcionou fornecendo carnes para a cidade no ano de 1928 até 1973, depois de um tempo desativado, suas atividades retomam como Ciarte. Assim, o açoite, o grito, a matança, o sangue e a sujeira que escorria nos esgotos das vielas, uma prática que movia a economia da cidade, foram substituídos por sonoras músicas entoadas por instrumentos musicais, corpos em movimentos rítmicos de dança, representações artísticas, e a contagem do tempo em “cinco, seis, sete, oito...” – São novas práticas que configuram a relação desse lugar com a cidade de Teresina.

Desde a concepção do Ciarte-Norte (referente a Zona Norte da cidade), em 1987, já faziam parte de sua ambiência: o Teatro, a biblioteca e a oferta de oficinas. Em sua trajetória fizeram parte oficinas, tais como: “Sopro divino” (a oficina de flautas), o Boi Mirim Estrela do Matadouro que no período do carnaval as crianças que faziam parte desta oficina desfilavam nas ruas próximas ao Teatro e a oficina de percussão com materiais reciclados que agregavam principalmente crianças e jovens oriundos de segmentos mais pobres e dos bairros próximos ao centro cultural. Durante o percurso etnográfico os públicos das oficinas e os moradores do entorno ao Teatro do Boi apresentaram diversas significações a ele, com ênfase a oposição do “Teatro Velho” e o “Teatro Novo”, referente ao “Teatro²” antes da “revitalização” e após, que aconteceu no ano de 2010 a partir das ações da primeira etapa do Programa Lagoas do Norte⁴ (PLN) que tornou o prédio com estruturas prediais mais apropriadas às práticas culturais ali ofertadas, sendo reinaugurado no ano de 2012. Com a revitalização, a instituição possibilitou não somente o alcance de maior visibilidade na cidade de Teresina, mas

2 Apesar do Teatro do Boi ser um centro cultural que promove diversas atividades, os públicos da instituição referem-se a ele apenas como “Teatro”, atentando que consiste para além do espaço cênico.

3 O Matadouro público também motivou o nome do bairro Matadouro onde está situado o Teatro do Boi

4 O Programa Lagoas do Norte é um programa de intervenção urbanística ainda em curso de largo espectro que tem afetado a vida de moradores e moradoras de 13 bairros da zona Norte de Teresina. São ações engendradas pela Prefeitura de Teresina, com financiamento do Governo Federal e do apoio técnico/financeiro do Banco Mundial.



também resultou em ações segregadoras, ao tornar os diálogos ainda mais escassos entre o entorno e, também, excluir de sua programação oficinas e atividades que aproximavam públicos economicamente mais pobres, por exemplo, a oficina de bumba meu boi e a de percussão com materiais reciclados, além da exigência de dispêndios materiais (compra do figurino e de instrumento musicais) em um processo de higienização próprio da *gentrificação* (NOBRE, 2003). Assim, compreendo que as intervenções feitas pelo PLN são pensadas em funções e sentidos a seus projetos: como lugares de consumo, denotando um “espetacularização da cultura”, distanciando-se das expectativas e representações de viventes dos espaços transformados. Nessa dinâmica, após a intervenção urbanística do PLN no centro cultural, os operadores da política pública de cultura seguem na instituição com inflexões de privilégios de alguns eixos artísticos e silenciando outros, na ausência de diálogos entre os públicos das oficinas e a comunidade circundante, resultando em muitos moradores do entorno expressarem que “o Teatro do Boi virou um luxo”, resultante da não compreensão das demandas dos mesmos.

2. OS PÚBLICOS DA CULTURA

A política cultural pode ser entendida como:

Programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas (COELHO, 1997, p. 293).

Na França com a “invenção” das políticas públicas da cultura (FLEURY, 2006) a partir da década de 1960, resultou em uma série de pesquisas sobre o comportamento cultural dos franceses, junto com a discussão sobre as mudanças de concepção com o tempo livre e o lazer. Então, sob as investidas do *Ministère des Affaires Culturelles*, criado em 1959, as pesquisas de Pierre Bourdieu tornam-se pioneiras, com o estudo sobre os públicos dos museus daquele país (BOURDIEU e DARBEL, 2007), e constatou-se que havia uma estratificação social das práticas culturais, que fez com que o então ministro francês, André Malraux (que exerceu suas funções no período de 1959-1969 no Ministério dos Assuntos Culturais, posteriormente denominado de Ministério da Cultura), adotasse medidas para reduzir essas desigualdades de acesso à “cultura”, traçando uma ação cultural orientada, em “tornar acessíveis as grandes obras da humanidade” (LAHIRE, 2006, p. 15). Entretanto, as estratégias adotadas, como a redução de tarifas e aproximação socioespacial dos equipamentos culturais não alteraram a frequência dos públicos aos equipamentos culturais, o que levou ao entendimento de que havia obstáculos simbólicos no comportamento cultural da população, tais como o estranhamento das linguagens



artísticas que está atrelado à formação do gosto, ao capital cultural dos sujeitos (seja ele herdado ou adquirido), ao tempo que a “cultura” não se restringe apenas as ditas “alta cultura”.

Não obstante, o “cultivo” do público está diretamente relacionado com a maneira como a política cultural os compreende e formam. Digo formam, pois públicos de cultura não existem naturalmente, eles são resultantes de oportunidades de aprendizagens da convivência com bens e serviços culturais. Daí a importância das instâncias de socialização – a família e a escola para a formação do gosto Bourdieu (2007), soma-se isso as influências dos meios de comunicação de massa e digitais que produz sujeitos com repertórios culturais cada vez mais ecléticos. Ou seja, o “público” com o advento das novas tecnologias é tanto usuário quanto produtor de conteúdo cultural. Todavia, “os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela ação da família, amigos, escola, comunidade circundante (...)” (MANTECÓN, 2009, p. 10).

No contexto das instituições de cultura, quando não são compreendidos seus públicos, suas ações são desenvolvidas em uma perspectiva funcional, legitimando sua atuação recorrendo a dados quantitativos, assim, ela atua na formação de “públicos da cultura”, ou seja, não potencializa a experiência do sujeito no exercício dos direitos culturais formando “públicos de cultura” na perspectiva da democracia cultural (BARROS, 2013a).

Falar em gestão cultural significa referir-se a um conjunto de ações de uma organização pública ou privada destinado a atingir determinados objetivos que foram planejados e supõe-se são desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível (SARAIVA, 2011, p. 15).

Desde a reinauguração do Complexo Cultural Teatro do Boi em 2010, a gestora da instituição permanece a mesma, e que ao avaliar a oferta das oficinas, mostra-se satisfeita com o alcance das mesmas, enfatizando os dados quantitativos. O mesmo ocorre com a FMCMC, no qual tem a presença do secretário (ou representante) esperada nos dois eventos promovidos na instituição: o Auto de Natal e a Festa Junina. Momentos onde os públicos apresentam coreografias ensaiadas e expressam o resultado exitoso da atuação das oficinas ofertadas na instituição.



3. POR DENTRO DO TEATRO

A programação do “Teatro do Boi” contempla diversas linguagens artístico-culturais com oferta gratuita de oficina de dança, teatro, violão, percussão, artes plásticas, capoeira e “figurino” (Quadro 1) que são ministradas por professores que são contratados terceirizados e/ou efetivos da Prefeitura. Nesse contexto, reconheci que os comportamentos dos públicos do Complexo Cultural Teatro do Boi são configurados pelo processo de mediação cultural,

[Um] processo de circulação de sentidos (...), operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular dos sujeitos. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva, simbólica e informacional que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação (BARROS, 2013a, p.2).

Cada oficina atua através de eixos artísticos que podem aproximar os códigos e linguagens aos seus públicos.

HORÁRIO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA
Manhã (8h às 12h)		Artes Plásticas Dança Teatro Figurino/Corte e costura		Artes Plásticas Dança Teatro Figurino/Corte e costura	Violão
Tarde (14h–18h)	Dança Infantil Dança Adulto Grupo Corpo de Baile	Percussão Teatro Dança Adulto Dança Infantil	Dança Infantil Dança Adulto Grupo Corpo de Baile	Percussão Teatro Dança Adulto Dança Infantil	Violão
Noite (18h– 21h)		Capoeira	Capoeira	Capoeira	

Quadro 1 – Programação semanal das oficinas do Complexo Cultural Teatro do Boi (2016).

As oficinas ofertadas no centro cultural funcionam durante o ano inteiro, programadas por semestre, o primeiro, de fevereiro até junho, com férias em julho e retornam às atividades no segundo semestre de agosto a dezembro, com o recesso de final de ano e férias em janeiro. Como instituição pública que possui por objetivo a democratização do acesso à cultura, dentre elas, a oferta gratuita das oficinas artístico-culturais, nas quais cumprem o papel de formação de públicos, a qual é conduzida pelos/as professores/as a partir de estratégias específicas de cada eixo artístico. Nesta



dinâmica, o centro cultural apresenta-se como mediador potencial estando atrelado aos valores políticos em um contexto histórico específico.

No entanto, o conteúdo educativo/formativo ministrado nas oficinas só é possível ter conhecimento através dos “Relatórios Semestrais” que a instituição envia ao órgão gestor, no qual, são apresentados os objetivos e as dificuldades das expressões artísticas, além dos dados quantitativos de alunos/as matriculados e concludentes. Assim, a ausência de avaliação pelo órgão administrativo sobre a eficiência das modalidades ofertadas é dificultada pela inexistência de pesquisas sobre os interesses dos públicos.

Nessa tessitura, cada público dos eixos artísticos da programação do centro cultural significam de maneira diferente suas experiências, e foi seguindo essas significações que os categorizei da seguinte maneira: públicos acompanhantes (referentes, sobretudo, às mães que acompanham/levam as filhas a aula de balé); públicos da prática específica (aqueles que apenas participam da prática cultural e não estabelece qualquer outra relação com o centro cultural); públicos assíduos (aqueles que além da prática específica, frequentam as atividades do teatro e/ou a biblioteca); públicos que ensaiam no “Teatro” (em sua maioria são os alunos/as e ex-alunos/as da oficina de dança que formaram seus próprios grupos e ensaiam no espaço da instituição aos finais de semana); públicos da biblioteca e os públicos do Teatro do Boi (do espaço cênico).

Os públicos os quais me detenho são os das oficinas que possuem em sua maioria a faixa etária de cinco até dezesseis anos, visto que poucas são as oficinas que possuem o público-alvo diferente desse intervalo de idade. Em sua programação, é a oficina de dança que possui mais procura dentre todas as outras tendo como professores/as ex-alunos da instituição. A justificativa a crescente demanda nessa modalidade se dá pela trajetória do Teatro ter tido uma “Escola de Balé Folclórico”, assim, tanto sua oferta é a maior, quanto é nela onde encontramos resposta dos seus públicos, com a formação de grupos que ensaiam aos finais de semana na instituição, a exemplo do Grupo *Straimy* e do *Swing Hop*. As demais modalidades apresentam públicos que tem contato com a arte e, apesar de não poder mensurar o impacto dessa experiência na trajetória dos sujeitos, consegui por meio da etnografia apresentar a importância das práticas culturais, mas ainda assim, poucos são os públicos que possuem uma relação mais próxima com o centro cultural, circulando entre a biblioteca e as diversas apresentações que acontecem no palco Teatro do Boi.

Mesmo com ausência de ações interligadas entre as práticas culturais ofertadas, há expectativas dos mediadores culturais para que os públicos se comportem de maneira esperada por eles. Nesse caso, responsabilizam os públicos pela não participação nos espetáculos propostos no palco principal do Teatro.



A gente divulga [as apresentações no Teatro], mas nem sempre os meninos [alunos/as da oficina de dança] vêm... E a comunidade, assim... se tiver um pagode bem aqui em frente e uma peça aqui no teatro, eles preferem ir ao pagode... Se não tiver um primo, uma irmã, um parente apresentando... E que fique instigando direto. „Vai lá me assistir“, eles não vão... (Cynthia Layana, professora da oficina de dança e do grupo Corpo de Baile).

As oficinas possuem duas aulas por semana (Quadro 1). No cotidiano do complexo cada oficina ensaia em sala específica (exceção da capoeira que “joga” no Palco Externo). São apenas em dois momentos que as oficinas se encontram: na Festa junina (em junho) e no Auto de Natal (em dezembro), que são festas que fazem parte da programação da instituição. Algumas oficinas ficam de fora dessas festas, é o caso das que concluem sem alunos/as (devido as desistências), e a oficina de figurino ou corte e costura, pois suas alunas não produzem o figurino do elenco que se apresentam naquele momento. Esses dois momentos constituem-se dos únicos momentos de apresentações dos alunos/as das diversas modalidades artísticas. Entretanto, mais do que a festa são percebidos os silenciamentos e contradições que fazem parte do cotidiano da instituição e se tornam evidentes nesse momento de expressão da pluralidade cultural. Ou seja, o espaço social da instituição é estruturado por hierarquias, que limitam em maior ou menor grau a participação dos públicos, pois a política pública é operada por gestores/as que disciplinam o cotidiano da instituição, agindo conforme seus interesses.

Com base nas observações etnográficas, reconheço que quando não há debates sobre os interesses, valores, aspirações e desejos que demandam ao trabalhar com a diversidade cultural, são aprofundadas as desigualdades, tornando a prática da política cultural distante dos princípios da democracia cultural. Afinal, atuar com o pluralismo cultural, como enfatiza Barros (2011), é mais do que um conjunto de expressões diferentes, é necessário reconhecer as experiências em dimensões não materiais, o respeito à criação e aos direitos culturais. Dessa forma, os públicos respondem às ações da instituição, pois não são passivos e marcam posição nessa arena, exemplo disso são as constantes desistências e a ausência de participação quando são convocados (nas festas ou atividades mesmo gratuitas no palco do teatro). As desistências das oficinas também podem ser vistas como resistência às estratégias rotineiras utilizadas pelos operadores da cultura do complexo cultural.

4. E O QUE PENSAM OS PÚBLICOS?

Na sutileza da etnografia, fui capturando o universo simbólico, percorrendo além das monossilábicas respostas que me foram apresentadas nas entrevistas ou diálogos. No cotidiano do centro cultural, reconheci códigos expressos nos silêncios, nos não ditos, nos



gestos, na maneira de ocupar o espaço da instituição. Vale salientar que a compilação desses dados não significa dizer que discursos e ações se opõem, senão que são “formas complementares de expressão de um mesmo universo simbólico que só pode ser apreendido como sistema abstrato, mas que se manifesta através da especificidade de cada situação concreta” (MAGNANI, 2003. p. 58) – Eis o interesse da análise antropológica.

Ultrapassando o portão gradeado do centro cultural (pois, a porta principal geralmente se encontra fechada, com exceção quando há atividade no palco principal) há um espaço de mais ou menos dois metros que dá acesso à pequena porta também gradeada. Nesse espaço, sempre tem a presença de algum vigia prontamente posto, o que dá sensação de “segurança” a quem está do lado de dentro. As “grades” que circundam o prédio tornam-se um elemento simbólico para se pensar sobre como o espaço do centro cultural articula-se (ou não) com o seu entorno de modo a torná-lo convidativo aos seus potenciais públicos. Sobre este aspecto, compreendo que a mediação da instituição pode ser pensada além do conteúdo educativo/formativo das oficinas e dos espetáculos promovidos no palco do Teatro, pois a mediação pode também ser percebida no “uso cultural” do espaço da instituição que são interpretadas nas falas dos públicos. Na ambiência do Complexo Cultural Teatro do Boi, quase todas as modalidades ofertadas, exceção da capoeira que acontece no “Palco Externo” e do Grupo Corpo de Baile que ensaiam no “Palco do Teatro”, as outras, acontecem dentro das salas de aula, sem articulação com os outros espaços físicos do centro cultural. E nos dois eventos anteriormente citados que se constituem como “rituais” para as férias do ano letivo. Assim, o corredor é utilizado, sobretudo, pelas mães que acompanham suas filhas a aula de balé, e não há prática cultural que “ocupem” as mães nesse momento de espera. A oficina de “figurino” é designada como corte e costura por suas alunas, pois apensar do nome, não são confeccionados os figurinos dos alunos/as que participam dos eventos promovidos pela instituição. A oficina de teatro e de artes plásticas há uma grande deserção de públicos. A oficina de violão é exigido ao aluno/a que tenha o violão, pois a instituição não fornece o material. A oficina de percussão nem aparece nos relatórios da instituição, apesar de fazer parte da programação. A oficina de capoeira apesar de ter continuidade para os alunos/as que ultrapassam a idade de dezesseis anos com o Grupo Ginga Piauí não é reconhecida como parte do centro cultural. A oficina de dança, entre todas é a que mais possui assiduidade e continuidade, é também a que a gestora possui uma maior interlocução entre os públicos.

Apesar das contradições do cotidiano da instituição, ao seguir os sentidos dos públicos, muitas questões foram manifestadas, como quando Dona Tereza, mãe de uma aluna da oficina de Balé, diz: “Eu digo para a Raylane que o sonho dela [de ser artista] é muito caro, aí ela me diz: mamãe, vou continuar sonhando”. (Tereza, mãe de aluna



da oficina de balé) ou quando o Seu Waldemar, de 78 anos, diz: “Isso aqui mudou a minha vida” (Waldemar, aluno da oficina artes plásticas) Ou mesmo quando o elenco do Grupo Corpo de Baile afirmam: “Aqui [o Teatro do Boi] é minha segunda casa”, muitos desses dançarinos/as ensaiam no Teatro três a quatro vezes por semana. Nessa tessitura, é possível perceber que a política cultural atua na experiência artística em múltiplas dimensões que ultrapassam o domínio de “ocupar o tempo livre”, no entendimento de públicos apenas como consumidores, restringindo as experiências ao espaço da sala de aula como processo formativo, em uma automação de cumprir a programação rotineira da instituição, desconsiderando o processo criativo dos públicos e suas demandas, isso é expresso por um dos alunos de capoeira, quando diz: “Acho que o Teatro tem condições de agregar mais, acho que têm poucas oficinas, poderia ter muito mais, porque o espaço tá aí, salas têm, espaço têm” (Lívio, aluno do Grupo de Capoeira Ginga Piauí).

O contexto democrático é inseparável do pluralismo, que não é trabalhar de forma alegórica, senão é propor o alimento de capacidades criativas e da inclusão. Por isso, é importante atentar a necessidade de conhecer os públicos para uma formação de públicos *de* cultura (BARROS, 2013a) com atuação cidadã na construção de uma democracia cultural.

CONCLUSÃO

Muitas são as reflexões que nos provocam sobre a atuação da política pública de cultura na capital do Piauí a partir do Complexo Cultural Teatro do Boi, pois além de ser uma importante casa de espetáculo para a cidade, é onde ocorrem as primeiras trilhas artísticas de vários artistas piauienses. Por exemplo, todos/as os/as professores/as de dança da instituição iniciaram naquelas oficinas ofertadas gratuitamente, e hoje são profissionais que retornaram a casa. No entanto, a existência do centro cultural não é condição para que os públicos participem, pois o processo de mediação e de compreensão das demandas dos públicos se faz necessária no entendimento de que os públicos não são apenas consumidores, mas também produtores de cultura. Dessa forma, os dados quantitativos, apesar de frequentemente utilizados, não revelam quase nada sobre o relacionamento dos públicos com as ofertas culturais, pois, para refletir de uma forma mais abrangente, são necessárias pesquisas qualitativas, que permitem interpretar questões mais específicas, como: O que faz algumas oficinas terem mais adesão que outras? Qual o relacionamento dos públicos com as ofertas? Como (e se) a instituição promove a ampliação do repertório cultural dos seus públicos?

Eis que o reconhecimento das pluralidades culturais é necessário e desafiador para uma gestão que pense no exercício de uma democracia cultural.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, J. M. Diversidade cultural e gestão: sua extensão e complexidade. *In: Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011, p. 15-19.

BARROS, J. M. Algumas anotações e inquietações sobre a questão dos públicos de cultura. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL PÚBLICOS DE CULTURA*, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: SESC SP, 2013a.

BARROS, J. M. Mediação, Formação e Educação: Duas aproximações e Algumas Proposições. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*. São Paulo, SP: Itaú Cultural, n. 15, p. 10-16, 2013b.

BOURDIEU, P; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. 2. ed. São Paulo: USP / Porto Alegre: Zouk, 2007, 239p.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FLEURY, L. *Sociologia da Cultura e das práticas culturais*. São Paulo: SENAC, 2006.

LAHIRE, B. *A cultura dos indivíduos*. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2003.

MANTECÓN, A. R. O que é público? *Revista Poiesis*. n.14, p. 175-215, dez 2009. Disponível em:< http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf> Acesso em 05 de janeiro de 2016.

NOBRE, E. A. C. Intervenções urbana em Salvador: turismo e “gentrificação” no processo de renovação urbana do Pelourinho. *In: X ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR*. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2003. 11 p.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. n. 10. p. 7-28, dez. 1993.



SARAIVA, E. Gestão da cultura e a cultura da gestão: a importância da capacitação de administradores culturais. *In*: Barros, J. M.; JÚNIOR, J. O. (org.). *Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, p. 15-19, 2011.

TERESINA. Prefeitura do Município. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. De onde vêm os recursos? *Cadernos de Teresina*, Teresina, a. 1, n. 2, ago. 1987.



FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: A POLÍTICA DA INCORPORAÇÃO CULTURAL

Bruno Borja¹
Mayara Destri²

RESUMO: A Feira de São Cristóvão está intimamente ligada ao desenvolvimento econômico e cultural da cidade do Rio de Janeiro no século 20. Há uma relação clara entre o processo de industrialização e urbanização da cidade e o fluxo migratório de nordestinos para formar a classe trabalhadora urbana. A formação da Feira de São Cristóvão se dá neste período histórico, apresentando dois momentos marcantes em sua trajetória: primeiro, entre 1945 e 1982, atuando informalmente, sob ameaças de remoção pelo Poder Público, configurando uma cultura de resistência; segundo, após 1982, com uma progressiva política de incorporação cultural, culminando com sua entrada no Pavilhão de São Cristóvão no ano de 2003, para se afirmar como um espaço de turismo e consumo de massa, expressão da diversidade cultural da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Feira de São Cristóvão, Desenvolvimento, Mudança Cultural.

INTRODUÇÃO

Aclamado como o Rei do Baião, Luiz Gonzaga veio do sertão de Pernambuco, da região do Cariri, para se consagrar nas rádios do Rio de Janeiro. Trajeto comum para as constantes levas de retirantes nordestinos que vieram para a capital da república em meados do século 20 em busca de uma vida mais promissora. Hoje Luiz Gonzaga empresta seu nome ao Centro de Tradições Nordestinas, a antiga Feira dos Nordestinos de São Cristóvão. A Feira, assim como o músico, atravessou diferentes momentos em sua trajetória, desde a informalidade até a consagração atual.

Este artigo³ apresenta sinteticamente esta trajetória em seus diferentes momentos, destacando alguns pontos de análise para entender como a cultura popular nordestina de

1 Professor Doutor do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (IM/UFRRJ), pesquisador do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMA-UFRRJ). Email: borja.bruno@gmail.com

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade do IM/UFRRJ. Email: mayaradestri@gmail.com

3 O tema deste artigo é tratado de forma mais ampla em Bruno Borja & Mayara Destri, *Formação da Feira de São Cristóvão e a cultura nordestina no Rio de Janeiro* (2017).



origem rural enfrenta o mundo hostil da metrópole, para depois alcançar a consagração da aclamação pública. Tanto a Feira quanto Gonzagão encarnam a jornada do herói, tão frequente na literatura de cordel. O mito da travessia revivido na migração do sertão do Cariri para a cidade maravilhosa.

A primeira parte do artigo traça um panorama da *formação da Feira de São Cristóvão: uma cultura de resistência*. Apresenta como a Feira é formada pelos migrantes nordestinos que vinham constituir a classe trabalhadora urbana na metrópole, sendo uma das bases sociais e culturais para a formação da classe. Enfrentando a hostilidade e o preconceito da sociedade carioca, os nordestinos construíram na Feira de São Cristóvão um espaço de resistência e identidade cultural, lutando por aquele território e por seu direito de permanência.

Já na segunda parte, temos a consagração *da Feira ao Centro de Tradições: a política da incorporação cultural*⁴. Num processo contraditório, a organização política dos feirantes nordestinos para lutar pelo direito de uso do Campo de São Cristóvão consegue conquistar o Pavilhão, mas sem deixar de atender aos interesses de incorporação da cultura nordestina pela indústria cultural, transformada em mercadoria para a cultura de massa e o turismo. Eis o nosso herói em sua jornada, tão real quanto contraditório.

FORMAÇÃO DA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: UMA CULTURA DE RESISTÊNCIA

A Feira de São Cristóvão está intimamente ligada ao desenvolvimento econômico e cultural da cidade do Rio de Janeiro no século 20. Ambos guardam uma história em comum. Sendo capital da república e um dos principais núcleos industriais do país, a cidade passa por uma grande expansão urbana. O país aprofundava a transição urbano-industrial e o Rio era um dos principais núcleos. Segundo Milton Santos⁵, é entre os anos 1930 e 1960 que o país se torna majoritariamente urbano, e quando a indústria se afirma como principal setor econômico. Isso se traduz num grande fluxo migratório campo-cidade, típico de toda transição ao capitalismo industrial. Exatamente neste momento se forma a Feira Nordestina de São Cristóvão.

Experimentando uma explosão demográfica, a cidade busca se adaptar ao crescente fluxo migratório de trabalhadores de outras regiões em busca de emprego e melhores condições de vida. Mais do que isso, esse fluxo se faz necessário para o suprimento da demanda por trabalhadores nas indústrias e serviços em expansão, especialmente para o setor da construção civil. Este é o destino de boa parte dos migrantes nordestinos que

4 Incorporação cultural é um conceito elaborado por Raymond Williams. Se refere ao processo de incorporação de elementos da cultura popular pela indústria cultural. Ver Williams, *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista* (1980).

5 Milton Santos, *A urbanização brasileira* (1993).



se aventuravam na travessia entre o sertão e as grandes capitais do sudeste. Vinham construir a cidade.

O desenvolvimento econômico da cidade, com o avanço da industrialização e da urbanização, impôs a necessidade de formação da classe trabalhadora urbana. Boa parte desta classe em formação provinha de regiões rurais, trazendo consigo práticas e hábitos característicos da cultura rural. A migração nordestina apresenta esta característica, sendo um dos principais grupos formadores da classe. Isso se expressa também nas soluções de habitação deste grupo migrante. É no período 1930-1960 que se observa a ampliação do número de favelas na cidade, além da consolidação de sua Região Metropolitana, com ocupação dos subúrbios e, especialmente, das cidades da Baixada Fluminense⁶.

A concretização do Rio de Janeiro como espaço produtivo de dimensão nacional, sede de empresas privadas e públicas que atuavam no país todo, demandou também maior integração da cidade às diferentes regiões do país. Sob a ótica da economia política da cidade, era preciso promover a circulação de mercadorias, capitais e pessoas, permitindo a ampla formação do mercado interno. A integração do território nacional, buscada pelos sucessivos governos, se materializa numa rede de transportes e comunicações, como ferrovias, rádio, rodovias, telefone, televisão etc. Cabe destacar a construção da rodovia Rio-Bahia nos anos 1940, da Avenida Brasil em 1946 e da BR-101 nos anos 1950.

A rodovia Rio-Bahia seria de grande importância, pois se tornou a principal via de migração do sertão do nordeste para as metrópoles do sudeste. Por ela corriam os *paus-de-arara*, caminhões de carga adaptados ao transporte de passageiros – assim apelidados por utilizarem tábuas de madeira atravessadas nas caçambas como assento de passageiros. O Campo de São Cristóvão era o ponto final de parada destes caminhões, onde desembarcavam levas constantes de retirantes nordestinos. O local passou a ser utilizado como estacionamento dos caminhões e acampamento provisório dos recém-chegados.

Neste contexto surge a Feira Nordestina, a princípio uma estratégia de sobrevivência dos migrantes nordestinos na aventura da cidade grande. Como alerta Sylvia Nemer⁷, há uma controvérsia sobre a real data de fundação da Feira dos Nordestinos. A versão oficial remete ao ano de 1945, quando o poeta Raimundo Santa Helena começou a recitar poemas de cordel no local. Outra versão liga a fundação da feira ao comerciante paraibano João Gordo, que no início dos anos 1950 começou a comercializar no local produtos de origem nordestina para vender aos migrantes. De todo modo, fica desta controvérsia a percepção de que a Feira foi sempre um espaço com esta dupla dimensão: o comércio e o lazer; a feira e a festa; a economia e a cultura.

6 Mauricio Abreu, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* (1987).

7 Sylvia Nemer, *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias* (2012).



A partir disso, nordestinos já residentes na cidade começaram a comercializar produtos de origem norte-nordeste. Eles estendiam esses produtos no chão, reproduzindo o formato das feiras rurais típicas do nordeste. Logo floresceu parte da expressão cultural do nordeste no Rio de Janeiro. E, assim, o nordestino criou uma forma de resistência dentro da cidade, ou seja, a Feira servia como refúgio e fortaleza para os migrantes, reforçando laços de identidade cultural.

Podemos distinguir o duplo papel desse “espaço nordestino” recriado no Rio de Janeiro: de um lado, reforçador da identidade sócio-cultural do nordestino na medida em que, nesse local, eram reproduzidas práticas enraizadas na própria história do nordestino migrante. De outro lado, atuava no processo de adaptação do nordestino recém-chegado à vida urbana na medida em que, na Feira, eram fornecidas as informações necessárias à inserção no mercado de trabalho, habitação, etc. (PANDOLFO, 1987, p. 47)⁸.

A preservação da cultura nordestina no Rio de Janeiro acontecia naquele espaço físico e temporal: Campo de São Cristóvão nos finais de semana. Os nordestinos viam e sentiam esta distinção, e faziam da Feira um ponto de encontro com os conterrâneos, um espaço de socialização alternativo dentro da metrópole. As trocas comerciais que ali aconteciam tinham a função de complementar a renda dos que já possuíam ocupação, ou então adquiriam um caráter de atividade provisória enquanto procuravam emprego fixo.

Diversos fatores contribuíram para a continuidade do fluxo migratório e para o crescimento da Feira ao longo dos anos 1950, dentre eles a seca de 1958 que atingiu quase todos os estados do nordeste. Neste período estava sendo construído o Pavilhão de São Cristóvão, um grande centro de exposições onde seria realizada a Exposição Internacional da Indústria e do Comércio. Projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes, o Pavilhão foi construído entre 1957 e 1960⁹.

O bairro de São Cristóvão, acompanhando as transformações na formação social brasileira e na evolução do espaço urbano da cidade, passou por muitas mudanças em sua história: de Fazenda São Cristóvão no século 18 à residência da corte portuguesa no século 19; de área residencial aristocrática à região industrial no século 20¹⁰. Em meados do século passado se configurava como bairro residencial em processo de decadência, frente à expansão urbana rumo às praias da zona sul. A característica industrial prevaleceu e seu espaço foi ressignificado, o que a construção do pavilhão vinha ratificar.

8 Maria Pandolfo, *Feira de São Cristóvão: a reconstrução do nordestino num mundo de nortistas e paraibas* (1987).

9 Cf. Claudio Antonio Lima Carlos & Julio Cesar Sampaio, *Pavilhão de São Cristóvão: da vanguarda, apenas uma fachada* (2017).

10 Cf. Gilmar Chaves, *Feira de São Cristóvão: o Nordeste é aqui* (1999).



Nos primeiros anos de existência, a Feira tinha um caráter informal, pois não havia registro junto aos órgãos competentes da administração pública. Incidentes com a fiscalização municipal eram frequentes. A luta pelo território marca toda a trajetória da Feira, mas foi com a construção do pavilhão que o local virou objeto de disputa entre a prefeitura e os feirantes, e a Feira ficou um período sem funcionar. Todos os problemas causados por sua informalidade instigaram um grupo de feirantes a criar uma organização que fizesse, junto à Prefeitura do Rio de Janeiro, um estatuto para regularizar a permanência da Feira no Campo de São Cristóvão. Com isso, criou-se o primeiro órgão institucional, em 1961, a União Beneficente dos Nordestinos no Estado da Guanabara. Pouco depois surgiu a Associação de Proteção aos Nordestinos da Guanabara – Apronorde – registrada em 1963, mas organizada somente em 1969¹¹. Estas duas entidades disputaram o comando e a administração da Feira.

Essencialmente, as duas atuaram num sentido assistencialista, prestando apoio aos migrantes que chegavam: moradia, alimentação, inserção no mercado de trabalho, obtenção de documentos necessários para conseguir emprego, empréstimo de dinheiro etc. Por outro lado, exerciam o controle e administração da Feira, cobrando taxas de aluguel e uso do solo, além de anuidade para a associação (PANDOLFO, 1987). Foi por meio da atuação destas organizações junto aos órgãos públicos que a Feira conseguiu se manter no Campo de São Cristóvão, ganhando apoio político e alguma legitimidade.

Um dos requisitos para o funcionamento da Feira era a retirada dos produtos do chão, colocando-os em tabuleiros, tal qual as feiras urbanas. Primeiro a União Beneficente dos Nordestinos, depois a Apronorde ficaram responsáveis pelo aluguel dos tabuleiros aos feirantes. Isso dá uma dimensão das características de estrutura e organização da Feira, que se instalou nos arredores do pavilhão. Sem nenhum apoio material concreto dos órgãos públicos, que nunca regularizaram o fornecimento de luz, água ou gás.

Em meio à informalidade e sob condições precárias de produção e consumo, a Feira insistia em resistir naquele espaço, reproduzindo na cidade a cultura do meio rural nordestino. Tanto em seus elementos materiais: alimentos, vestuário, instrumentos musicais, folhetos de cordel, artesanato etc.; quanto em seus elementos imateriais: as práticas de trabalho para produção dos objetos da cultura material e suas diferentes formas de utilização e consumo. Esta estratégia de sobrevivência na cidade se configurava como uma luta pelo território e como uma cultura de resistência. Disputando o direito de permanecer trabalhando no Campo de São Cristóvão, o feirante nordestino se organizava politicamente e gerava laços de solidariedade dentro do grupo social. Com isso, dava visibilidade à cultura nordestina no Rio de Janeiro e afirmava sua identidade cultural numa realidade hostil. Como argumenta Pandolfo:

11 Cf. Maria de Fátima Ribeiro, *Nem Feira dos Paraibas, nem shopping dos nordestinos: um estudo sobre o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas* (2005).



(...) o nordestino que chegava ao Rio de Janeiro refugiava-se na Feira oferecendo uma resistência que nem o controle nem a repressão conseguiam destruir. Isto, sem dúvida, adquire uma dimensão significativa na medida em que a resistência em não arredar o pé do espaço da Feira moldava a reconstrução da sua identidade numa nova ordem sócio-cultural. Em termos mais concretos, refugiar-se na Feira era como refugiar-se em sua própria cultura evitando assim perder totalmente padrões de referência culturais anteriores; era evitar ser totalmente engolido e assimilado pela cidade. (PANDOLFO, 1987, p. 49-50).

Estereotipado enquanto *paraíba* ou *pau-de-arara*, alvo de preconceito social por suas origens étnico-culturais. Associado ao atraso e ao arcaico representado pelo sertão da seca e da pobreza. Marcado pelo signo da desqualificação profissional no mercado de trabalho urbano, sendo relegado aos empregos menos valorizados. O nordestino resistia na metrópole. E a Feira era seu ponto de resistência.

DA FEIRA AO CENTRO DE TRADIÇÕES: A POLÍTICA DA INCORPORAÇÃO CULTURAL

Ao chegar ao Campo de São Cristóvão, os migrantes se inseriam no comércio da Feira, revendendo e consumindo produtos de seus estados de origem. Isto contribuiu para a difusão da cultura nordestina, tanto em sua dimensão material, quanto imaterial – que ficava entranhada nos produtos, como o modo de utilização de determinado objeto, costumes e tradições oriundos do nordeste. Assim, a Feira se desenvolveu.

Ganhando visibilidade, a cultura popular nordestina se diferenciava da cultura burguesa hegemônica no Rio de Janeiro. Ficava visível o distanciamento cultural entre a realidade carioca e as tradições do povo nordestino migrante. Cada vez mais, a Feira atraía pessoas, frequentadores e possíveis feirantes, a fim de compartilhar este ponto de encontro e resistência, onde era possível preservar a memória cultural nordestina. O crescimento das atividades e o interesse pela peculiaridade desta cultura fizeram aumentar a circulação de pessoas e, claro, o consumo dos produtos ali comercializados. Aos poucos, não só os nordestinos, mas também cariocas e turistas passaram a frequentar a Feira.

A partir dos anos 1980, com o progressivo desenvolvimento das atividades e contando com grande volume de circulação de mercadorias, pessoas e capitais, a Feira passa por mudanças estruturais e institucionais. Sylvia Nemer destaca três momentos importantes: a legalização da Feira em 1982, a garantia de permanência no Campo de São Cristóvão em 1993 e a transferência da Feira para o interior do Pavilhão em 2003:



A mudança na estrutura da Feira de São Cristóvão realizou-se em três etapas sucessivas: a primeira, em 1982, determinou o fim da condição de clandestinidade que, desde os seus primórdios, na década de 1940, caracterizara a sua atuação; a segunda, fruto da Lei 2.052, decretada em 1993, garantiu a sua permanência no Campo de São Cristóvão; a terceira, em 2003, promoveu não só a sua transferência para o Pavilhão, mas também formalizou a sua inserção no novo mercado de bens culturais da cidade e do país. (NEMER, 2012, p. 45)

Em 1982, foi sancionada a lei nº 322, que dava legitimidade ao funcionamento da Feira, retirando a mesma da clandestinidade e licenciando os feirantes que ali trabalhavam aos domingos. Consequentemente, a Feira passou a obedecer à legislação municipal, sendo objeto de cobrança de impostos e taxas de licença, e devendo se adaptar ao padrão das posturas municipais.

Mesmo com esta lei, a Feira ainda teve problemas, principalmente com a vizinhança, que reclamava do “barulho” e da informalidade, e quase foi fechada no início dos anos 1990. Mais uma vez o Campo de São Cristóvão era alvo de disputa entre os feirantes e a Prefeitura. Desta vez, a luta pelo território se deu por conta das obras de construção da Linha Vermelha, que ocupou parcialmente o local. Por trás disso estava o interesse na construção de um *Shopping Center* no Campo de São Cristóvão. Isso mobilizou os feirantes, que se organizaram politicamente para resistir novamente.

O movimento se saiu vitorioso e outra lei foi sancionada. A lei nº 2.052 de 1993 decreta que “fica criado no Campo de São Cristóvão o Espaço Turístico e Cultural Rio/Nordeste, ponto de interesse turístico, com a finalidade de promover a divulgação de aspectos culturais, sociais e folclóricos do Nordeste Brasileiro”. Com essa legislação, além da valorização de sua cultura, a Feira passou a ter um caráter permanente e começou a funcionar de modo regular. A nova regulamentação alterava sua organização, de forma a separar as barracas de comidas e música das barracas de produtos típicos. Além disso, ela determinava os horários de funcionamento da Feira.

Em sua primeira formação, na época de clandestinidade, a Feira era um verdadeiro labirinto com instalações precárias, ou seja, não existiam traços de uma organização espacial coerente e uniformizada. No entanto, apesar da aparente falta de padronização espacial, a Feira tinha uma organização, porém assimétrica, e aglutinava feirantes com perfis parecidos, não havendo muita divergência entre as barracas. Não havia necessidade de separação entre comércio de produtos típicos e produção cultural, isto é, não havia divergência entre a feira e a festa, entre a economia e a cultura. Este perfil começou a passar por uma fase de transição, reforçada por esta legislação. Maria Ribeiro enfatiza a organização espacial da década de 1990:



A legislação organiza e divide a Feira em áreas específicas para instalação de barracas de comidas típicas com música (área B) e de produtos típicos de consumo (área C). Também estabelece horários diferenciados de funcionamento, de acordo com a especialidade de cada atividade; neste período de “transição”, comidas típicas e música a partir das 15 horas de sábado e as demais atividades a partir da meia noite de sábado. (RIBEIRO, 2005, p. 21)

Outra mudança advinda da nova legislação foi a criação da Comissão de Organização e Administração da Feira Nordestina do Campo de São Cristóvão. Esta Comissão era presidida por um membro da Apronorde e composta por representantes eleitos dentre os feirantes. Além disso, a lei também criou um Conselho Orientador, presidido por um representante da Secretaria Municipal de Cultura e composto por representantes dos feirantes, da Associação de Moradores de São Cristóvão e da Associação Comercial e Industrial de São Cristóvão (RIBEIRO, 2005).

A Comissão de Organização e Administração assume a responsabilidade pela gestão da Feira, substituindo a função antes exercida primeiro pela União Beneficente e depois pela Apronorde. Especialmente, a Comissão passa a responder pela Feira perante o Poder Público, e inicia as negociações para a transferência da Feira para o interior do Pavilhão. Em 2002, alguns membros da Comissão formam a Cooperativa dos Comerciantes do Campo de São Cristóvão – Coopcampo.

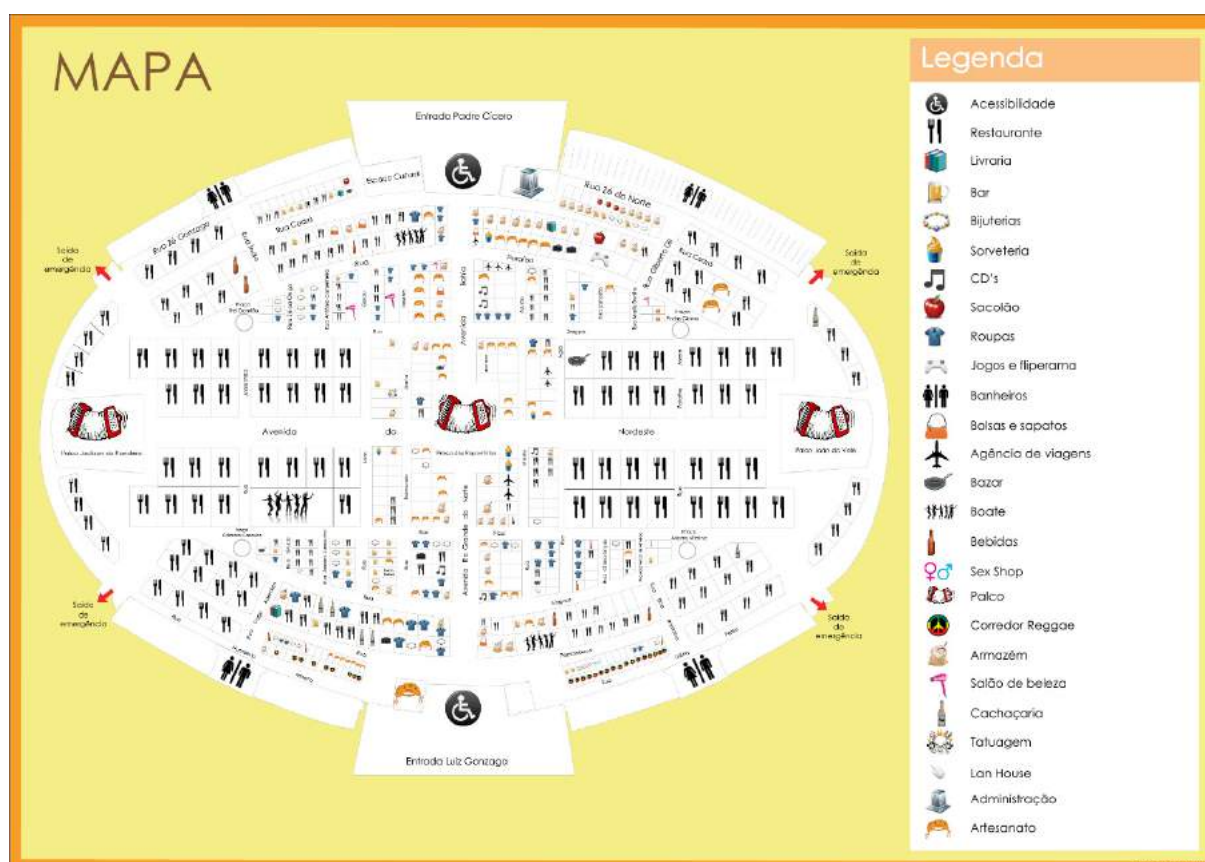
No início dos anos 2000, havia um projeto de instalação de um *shopping center* no Pavilhão. Com essas obras, os feirantes acabaram sendo rechaçados do Campo de São Cristóvão, mesmo com a legislação vigorando. Logo, criou-se o desejo de lutar pelo Pavilhão, o que motivou um grupo de feirantes a fazer manifestações e reivindicar junto à Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro o direito de utilizar a área interna.

Diante do movimento organizado pelos feirantes, a Prefeitura cedeu e iniciou uma reforma grandiosa da parte interna e externa do Pavilhão para urbanizar a área e adaptar as barracas ao novo espaço. Em junho de 2003 foi assinado o termo de autorização de uso do Pavilhão de São Cristóvão entre a Secretaria Especial de Turismo do Município do Rio de Janeiro – RioTur – e a Coopcampo. Este termo dava à Prefeitura o poder de financiar, através da Coopcampo, a compra das novas barracas pelos feirantes, que seriam instaladas no espaço alguns meses depois.

A Prefeitura se colocou à frente do projeto, assumindo o poder administrativo da Feira, e a Coopcampo ficou responsável, entre outras funções, pela conservação e pelo zelo da nova área. Reformas prontas, acordos entre Prefeitura e Coopcampo formalizados, chegou a hora de transferir a Feira para o Pavilhão. A partir deste momento, a estrutura da Feira mudou e sua configuração espacial tomou contornos de uma “minicidade”.



O Pavilhão, em formato oval, é cortado por duas grandes avenidas, formando uma cruz e tendo ao centro a Praça Catolé do Rocha, conhecida como Praça dos Repentistas – local onde ficam os repentistas e emboladores. A Avenida Nordeste liga os dois grandes palcos (Jackson do Pandeiro e João do Vale) e as avenidas Rio Grande do Norte e Bahia, continuação uma da outra, ligam as duas entradas principais. No quadrante formado pelo cruzamento das duas avenidas, as ruas menores levam o nome dos demais estados do nordeste e de outras personalidades da região. Estas ruas são mais estreitas e dividem os blocos de barracas menores. O espaço também conta com pequenas praças, duas delas com pequenos palcos para apresentações.



Mapa do Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas

Fonte: <http://www.feiradesaocristovao.org.br/#!/mapa-da-feira/c13ql>

Como se pode ver no mapa do Centro de Tradições, existe uma simetria na disposição das barracas. Ao passar para o interior do Pavilhão, a Feira tomou um caráter de “minicidade”, onde existem áreas mais nobres – visitadas principalmente por turistas e pessoas com um poder aquisitivo maior – e áreas mais periféricas – frequentadas por quem tem um poder aquisitivo menor e por quem busca lugares de menor movimento, com características mais tradicionais. Ou seja, é visível a estratificação social presente na Feira. De um lado, os grandes restaurantes nas áreas turísticas das avenidas, próximas



aos palcos principais; de outro, as pequenas barracas mantendo a cultura tradicional do migrante na parte mais distante e periférica do Pavilhão.

Muitas mudanças ocorreram na estrutura da Feira. A primeira delas é a entrada e o horário de funcionamento: hoje o Centro de Tradições funciona de terça-feira a domingo, sendo que de terça a quinta a entrada é franca; sexta, sábado, domingo e feriados, a entrada tem o valor “simbólico” de R\$5,00; nos dias de shows a entrada pode variar entre R\$10,00 e R\$30,00. Além da entrada, também há arrecadação no estacionamento, que é administrado por uma empresa terceirizada.

A segunda mudança está relacionada às grandes atrações que acontecem no Centro de Tradições, bem diferentes das que ocorriam na antiga Feira: shows de forró eletrônico tomam conta dos palcos principais nos finais de semana, enquanto os trios de forró pé-de-serra são remanejados para as praças com palcos menores. Os frequentadores dos palcos principais são distintos dos frequentadores das praças, que buscam conhecer a memória cultural preservada pelos artistas do forró pé-de-serra. Próximo às praças pequenas se localizam as barracas menores caracterizando uma zona mais periférica, onde há resquícios de resistência da memória cultural oriunda dos primeiros anos da Feira.

Esta nova configuração da Feira-Centro é dominada pelo som eletrônico, pelos grandes shows e restaurantes caros para o turista. A cultura nordestina, incorporada pela indústria cultural, se vê dividida. Os novos formatos de espetáculo e turismo adotam práticas características da cultura hegemônica, enquanto os elementos da cultura popular são relegados aos espaços periféricos do pavilhão.

Outra mudança ocorrida com esta transferência para o Pavilhão de São Cristóvão foi a alteração do nome da Feira. Agora, a Feira de São Cristóvão é denominada Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas – CLGTN – homenageando o Rei do Baião que viveu e construiu sua carreira durante muitos anos no Rio de Janeiro. A nova nomenclatura reforça a ideia de que a Feira-Centro se tornou uma área de interesse público devido a sua história.

No entanto, a Feira já não é mais a mesma. Empresas se instalaram naquele espaço e a Feira-Centro ganhou outra dimensão. Hoje ela é vista como um grande ponto turístico, um centro de lazer que expõe a cultura nordestina para a cidade. Tida ao longo de sua história como um estorvo a ser removido, sofrendo recorrentes tentativas de expulsão, hoje a Feira-Centro se afirma como um dos principais pontos turísticos da cidade, símbolo da diversidade cultural do Rio de Janeiro.

Devido à proporção grandiosa que tomou, o CLGTN necessitou organizar sua administração perante o Ministério Público (MP). Quando houve a transferência para o Pavilhão, o órgão responsável pela Feira era a Coopcampo e a prefeitura criou uma comissão responsável pela administração e fiscalização da Feira. Porém, segundo o



MP, o formato de cooperativa não funcionava para a nova situação dos feirantes. Por exigência do MP, foi fundada uma associação a fim de organizar a gestão compartilhada. Por consequência, surgiu a Associação dos Feirantes do Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. A Associação tem por função: manter a tradição nordestina presente no CLGTN, promovendo sua cultura; fazer a mediação entre os feirantes e o poder público; e cuidar da gestão interna da Feira-Centro.

Outro impacto foi muito significativo para os feirantes da antiga Feira no momento de sua transferência ao interior do Pavilhão. Pouco antes da mudança efetiva, os feirantes que tinham suas barracas na parte externa do Pavilhão receberam uma matrícula para que a prefeitura pudesse regularizar aquelas pessoas que já trabalhavam ali. Esta matrícula servia para, posteriormente, a prefeitura ter controle sobre a cobrança dos espaços das barracas novas no interior do Pavilhão. Haveria seis meses de carência e, após estes seis meses, eles teriam que efetuar o pagamento. Alguns feirantes indignados com esta cobrança (pois os valores eram altos) viram oportunidade de “ganhar dinheiro” com a venda de sua matrícula. Porém, após os seis meses, a prefeitura resolveu não cobrar o valor estipulado, anistiando as dívidas. Isto fez com que pequenos feirantes, sem recursos para financiar as novas barracas, fossem excluídos da nova Feira-Centro.

Estas formas de controle e o aumento dos custos dos feirantes na Feira-Centro promoveram a concentração de capital e a estratificação social dentro do Pavilhão, algo similar à gentrificação do espaço urbano da cidade. É certo que houve desenvolvimento econômico, com aumento da produtividade do trabalho e melhores condições de produção, circulação e consumo de mercadorias. Aumentou conjuntamente o volume de circulação de pessoas e capitais, promovendo um crescimento no tamanho e no capital empregado nas barracas. Notadamente, há uma diferença gritante entre os grandes restaurantes e as pequenas barracas. Os grandes restaurantes são empresas que empregam dezenas de funcionários. Enquanto as pequenas barracas atuam de modo familiar e autônomo, muitas vezes só com o trabalho do proprietário. Esta é uma das características sociais do desenvolvimento econômico: gera concentração de capital e estratificação social, expressos espacialmente na ocupação diferenciada do território.

Além disso, desenvolvimento econômico significa também mudança cultural. A cultura material foi radicalmente alterada com a mudança física da Feira e de suas barracas, além dos novos meios de produção cultural: especialmente nos palcos e equipamentos utilizados pelos músicos, e no preparo das comidas típicas em cozinhas industriais. Provocando com isso uma mudança também na cultura imaterial, ou seja, nas práticas culturais e nos processos de trabalho atrelados a esta nova cultura material.

Hoje a cultura popular nordestina se coloca enquanto elemento folclórico incorporado à lógica da indústria cultural, vinculada ao consumo de massa. Foi legitimada via mercado e agora é aceita pela cidade, representando sua diversidade cultural. Isso



ganha um caráter simbólico e contraditório, na medida em que a incorporação cultural se concretiza com a entrada da Feira para o interior do Pavilhão e sua transformação em Centro de Tradições. Resultado de anos de luta pelo território e de afirmação de uma cultura de resistência, esta situação expressa tanto uma conquista dos nordestinos migrantes quanto sua incorporação pela indústria cultural.

CONCLUSÃO

Originada pela migração nordestina nos anos 1940, a Feira de São Cristóvão representou ao longo deste tempo um pedaço de nordeste no Rio de Janeiro. Sua formação está diretamente ligada ao desenvolvimento econômico da cidade, no processo de transição ao capitalismo industrial. Desde o final do século 19, o avanço da urbanização e da industrialização impõe a necessidade de formar uma nova classe social: o proletariado. Uma característica geral das transições ao capitalismo é a migração campo-cidade, fazendo com que os trabalhadores rurais venham constituir o proletariado urbano nascente, emprestando a ele sua fisionomia e sua cultura.

Podemos traçar aí heranças étnicas e culturais dos trabalhadores da cidade. Sem dúvida nenhuma, no Rio de Janeiro a formação da classe trabalhadora urbana deve muito aos migrantes nordestinos. No entanto, na condição de retirantes do sertão, eles tiveram de lutar muito para a aceitação de sua presença na metrópole. A Feira de São Cristóvão foi o espaço primordial onde esta luta se expressou, seja na disputa pelo território, seja na construção de uma identidade cultural comum aos nordestinos na cidade.

A cultura popular do nordeste, com toda sua vitalidade, foi uma das bases de afirmação deste grupo social. Através dela estas pessoas foram ganhando visibilidade cultural e puderam se afirmar frente ao preconceito e às precárias condições de moradia e trabalho que tiveram que enfrentar na cidade. Portanto, a cultura do nordeste se coloca como uma cultura de resistência da classe trabalhadora, arma de combate frente à opressão do capital. Resistindo às inúmeras tentativas de remoção do Campo de São Cristóvão, os feirantes nordestinos se organizaram em diferentes formas de representação para lutar por seu pedaço de chão na cidade. Em seu processo particular de desenvolvimento, a Feira saiu da clandestinidade e aos poucos se legitimou como expressão cultural e espaço produtivo e comercial da maior importância. Foi legalizada, conquistou direito de permanência e, por fim, ocupou o interior do Pavilhão.

No entanto, este movimento se apresenta contraditório, na medida em que significou também a incorporação da cultura popular nordestina pela indústria cultural. A transformação de processos produtivos artesanais em novos processos de caráter industrial para consumo de massa traz consigo uma mudança cultural profunda, alterando a cultura material e imaterial da Feira. O desenvolvimento econômico está atrelado a



diversas dimensões da realidade social, seja estritamente a dimensão econômica do aumento de produtividade do trabalho, ou as dimensões sociais, políticas e culturais. Tudo isso se observa no atual Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas.

Da Feira Nordestina ao Centro de Tradições a mudança cultural se torna evidente. Hoje o Centro se inseriu na cartografia da cidade, legitimado pelo mercado e por sua contribuição para a renovação da indústria cultural. É um espaço de turismo e consumo de massa, mas perdeu parte das características de cultura popular de resistência que teve outrora. Contraditório, como todo processo social, o Centro de Tradições é, ao mesmo tempo, uma conquista dos trabalhadores migrantes nordestinos e um símbolo de sua incorporação cultural, assimilados pela metrópole capitalista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Mauricio de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio, (1987) 1997.

BORJA, Bruno & DESTRI, Mayara. Formação da Feira de São Cristóvão e a cultura nordestina no Rio de Janeiro. IN: ANGELO, Elis & BARROS, Luitgarde (orgs.). *Territórios culturais no Rio de Janeiro: a Feira de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

CHAVES, Gilmar. *Feira de São Cristóvão: o Nordeste é aqui*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999.

FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO. Site institucional: <http://www.feiradesaocristovao.org.br/#!/mapa-da-feira/c13ql>

LIMA CARLOS, Claudio & SAMPAIO, Julio. Pavilhão de São Cristóvão: da vanguarda, apenas uma fachada. IN: ANGELO, Elis & BARROS, Luitgarde (orgs.). *Territórios culturais no Rio de Janeiro: a Feira de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

NEMER, Sylvia. *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*. Tese. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.



PANDOLFO, Maria L. M. Feira de São Cristóvão. – A reconstrução do nordestino num mundo de paraíba e nortistas. Tese. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, 1987.

RIBEIRO, Maria de Fátima. Nem feira dos paraíba, nem shopping dos nordestinos: Um estudo sobre o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coppe, 2005.

RIO DE JANEIRO. Lei Ordinária Nº 322, de 04 de junho de 1982. Autoriza o Poder Executivo a tomar as medidas administrativas necessárias ao reconhecimento da feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão. Disponível em: <<http://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/285032/lei-322-82>>. Acesso em jul. 2015.

RIO DE JANEIRO. Lei Ordinária Nº 2.052, de 26 de novembro de 1993. Cria o Espaço Turístico e Cultural Rio/Nordeste no Campo de São Cristóvão.

SANTOS, Milton. A Urbanização Brasileira. São Paulo: Edusp, (1993) 2013.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, (1980) 2011.



ARQUEOLOGIA, POLÍTICA E MEMÓRIA: O CENTRO CULTURAL E RELIGIOSO DE REFERÊNCIA AFRO-BRASILEIRA JOÃOZINHO DA GOMEIA (DUQUE DE CAXIAS/RJ)

Rodrigo Pereira¹
Yasmin da Silva Pacheco²

RESUMO: Objetivamos debater neste artigo a proposta de implantação do Centro Cultural e Religioso Joãozinho da Gomeia (Duque de Caxias/RJ) em face das escavações arqueológicas do extinto Terreiro da Gomeia, no mesmo município, entre os anos de 2015 e 2016. A ação da municipalidade, apesar do anseio de afro religiosos e de defensores da cultura local, não alcançou seu objetivo, em especial pela ausência de fomento para a sua implantação. Nesse contexto, debateremos como a arena de interesses sobre esta memória foi um dos fatores de não concretização do projeto.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Arqueologia, Terreiro da Gomeia, Duque de Caxias.

CONTEXTUALIZAÇÃO DE JOÃO ALVES E O TERREIRO DA GOMEIA³

De referência ímpar para a formação do Candomblé⁴ no estado do Rio de Janeiro e no Brasil, o *Manso Bantuqueno Ngomenssa Kat'espero Gomeia*⁵, ou Terreiro da Gomeia,

1 Doutorando em Arqueologia pelo Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (UFRJ). Mestre em Arqueologia (UFRJ), Mestre em Ciências Sociais (UERJ) e Bacharel/Licenciado Pleno em Ciências Sociais (UFES). Membro Pesquisador do Laboratório de História das Experiências Religiosas (LHER/IH/UFRJ). E-mail: per.rodrigo.es@gmail.com.

2 Mestranda em Arqueologia pelo Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (UFRJ). Bacharel em História (UFRJ). E-mail: yasminpachecoufrj@gmail.com.

3 Os termos grafados em itálico neste artigo destacam palavras ou expressões em língua *kimbunda* (da África Centro-Occidental) e na língua *ioruba* (África Subsaariana), ambas amplamente utilizadas nos terreiros de candomblé do Brasil.

4 Quando o termo estiver escrito com letra maiúscula, refere-se à religião. Em minúsculo, fará referência ao local físico de culto, sendo sinônimo de terreiro, axé ou casa de candomblé.

5 A nomenclatura pode ser compreendida da seguinte forma: *Manso*: Aldeia; *Bantuqueno*: Antigo e correlato aos Bantos na África; *Ngomenssa*: tambores; *Kataspero*: Casa de origem de Joãozinho na Bahia e Gomeia refere-se à localização do terreiro na Bahia. Ou seja, poderíamos traduzir como “Aldeia Antiga dos bantos [dos] tambores de Kataspero da Gomeia”.



funcionou de meados da década de 1950 até, aproximadamente, 1988, tornando-se uma referência histórica e religiosa para o município de Duque de Caxias e para o Brasil (SILVA, 1995; ALVARENGA, 2009). Seu fundador foi o migrante baiano João Alves Torres Filho (1914-1971), um pai de santo⁶ baiano que migrou para o Rio de Janeiro na década de 1940. O pai de santo também era conhecido pelas alcunhas de Joãozinho da Gomeia ou *Tata Londirá* e seu auto identificava como pertencente à tradição de Candomblé Angola e também de Caboclo, duas das muitas tradições de Candomblé do Brasil (Jeje, Nagô/Ketu e Ijêxá, entre outras).

O que poderia ser apenas mais uma das várias migrações de dirigentes para o Sudeste do país, sobretudo em busca de um mercado religioso sem a concorrência e poder das *yalorixás* de Salvador (BA), não pode ser aplicado a Joãozinho da Gomeia (CAPONE, 1996; PEREIRA, 2014; CHEVITARESE & PEREIRA, 2016). O dirigente baiano já era uma figura com destaque midiático e acadêmico no estado da Bahia antes de sua transferência para o Rio de Janeiro. Em 1937, no contexto do II Congresso Afro-brasileiro, ele apresentou na Rádio Comercial de Salvador como forma de publicizar o evento. Além disso, auxiliou o antropólogo Edison Carneiro na organização do evento na capital baiana e promoveu uma festa em seu terreiro para os congressistas do encontro (GAMA, 2014; MENDES, 2014).

Naquela mesma década, a antropóloga norte-americana Ruth Landes também o citou em sua obra “The City of Women” (“A Cidade das Mulheres” (2002), na tradução brasileira), mas destacava a não ortodoxia do dirigente, visto como sincrético devido a sua tradição de Candomblé frente às dirigentes femininas dos terreiros Nagôs/Ketu do *Opô Afonjá*, *Gantois* e a Casa Branca do Engenho Velho. Ademais, Joãozinho da Gomeia já era conhecido como exímio dançarino e por apresentar-se no Teatro Jandaia em Salvador (MENDES, 2014).

Na década de 1940, os franceses Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo (USP), e Pierre Verger (apenas fotógrafo neste período) tinham em *Tata Londirá* um de seus principais interlocutores nos estudos que empreendiam sobre o Candomblé da Bahia (MORIN, 2017). Por exemplo, em uma carta, datada de 13 de abril de 1948, Bastide pedia a Verger para buscar junto a Joãozinho dados sobre o culto ao orixá *Exu*:
[...] será que você poderia também estenografar alguns mitos sobre Exu. Você poderia pedir a Joãozinho, que não se negará, pois outros poderiam talvez se recusar. Como Joãozinho é um mau correspondente, não escrevo para ele; ele não responderia.

6 Neste artigo, os termos pai de santo e babalorixá (do ioruba: pai de orixá) são sinônimos e referem-se ao título de liderança masculina exercida em terreiros de candomblé no Brasil. O termo *Babalawô*, ao contrário, refere-se apenas ao cargo de consultor do sistema oracular de Ifá, uma das vertentes dos cultos afro-brasileiros.



Mas, se escreve pouco, é muito falante e vai aceitar facilmente ditá-los a você (MORIN, 2017 p. 63).

Quando João Alves migrou para o Rio de Janeiro, aproximadamente entre os anos de 1946 ou 1948 (GAMA, 2014), ele não era mais um desconhecido. Nas décadas subsequentes ele se manteria como um dos assuntos na obra de Bastide. No livro “O candomblé da Bahia” (2001), de 1958, ele cita o dirigente por duas vezes: na primeira descreve a geografia dos terreiros de Salvador e a localização da Gomeia, seu tom é de exaltação do dirigente – “o célebre e discutido babalorixá” (BASTIDE, 2001, p. 24). Na segunda passagem o critica por não se adequar à ortodoxia nagô dos terreiros, tal como Landes (2002) já tinha realizado:

Nota-se que isso não se dá nos candomblés de caboclo. Aqui também todo adepto tem duas divindades, um orixá africano e um espírito indígena, mas que não ‘baixam’ nas mesmas festas. Por exemplo, Joãozinho da Gomeia é ao mesmo tempo filho de Iansã e do caboclo Pedra Preta (BASTIDE, 2001, p. 300).

Do mesmo autor, a obra “As religiões africanas no Brasil” (1989), publicado também no ano de 1958, fez um panorama do desenvolvimento da Umbanda e das matrizes africanas no Rio de Janeiro e Brasil. Aqui João Alves Torres Filho foi narrado pelo etnógrafo francês como alguém que imigrara intencionalmente da Bahia para a Capital Federal por interesse. Bastide indicou boas relações sociais estabelecidas pelo dirigente, mas critica a sua relação com a Umbanda.

A fixação no Rio de Janeiro foi seguida de fatos que indicam que o dirigente estava para além de uma atuação meramente religiosa. A desmistificação do que era o Candomblé, o movimento negro, o samba e festas foram temas que João Alves se associou – alargando, assim, sua ação de meramente religiosa para uma cultural e política.

Entre os anos de 1949 a 1951 João Alves passou a escrever no jornal “O Diário Trabalhista”, dedicando-se a uma sessão intitulada “Ao cair dos búzios”. Sua coluna servia não apenas para elucidar questões dos leitores sobre cultos afros, mas também desmistificá-los para o público do jornal⁷. Para Joselina Silva (2010) a inserção de Joãozinho da Gomeia não era voltada apenas para desmistificar o que era o Candomblé, mas também havia um caráter promocional do jornal, pois seus redatores sabiam da fama do babalorixá:

7 O referido periódico foi fundado em 15 de janeiro de 1946 e extinto em 1961. Seus fundadores foram Eurico de Oliveira, Antônio Vieira de Melo, José Pedroso Teixeira da Silva e Mauro Renault Leite (este último genro do presidente Eurico Gaspar Dutra). O jornal tinha como uma de suas finalidades apoiar o governo Dutra, conferindo assim um caráter trabalhista a publicação e justificando as ações do então presidente (FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS, s/d.).



Numa das primeiras divulgações feitas pelo Jornal Diário Trabalhista, sobre a coluna, Ao cair dos Búzios, os leitores eram incentivados a enviar suas cartas de consulta juntamente com um pequeno cupom publicado no periódico. Assim, acreditamos que os editores, garantiam uma maior tiragem, uma vez que levavam a pessoa a adquirir um exemplar, para retirar o cupom. Dessa maneira, a fama de Joãozinho auxiliava na expansão econômica da publicação. As cartas eram encaminhadas à redação e seriam processadas pelos jornalistas Ariosto Pinto e Batista de Paula, que as entregariam ‘rigorosamente, na ordem de chegada’, ao pai-de-santo, em Duque de Caxias as missivas deveriam ser acompanhadas de pseudônimo e endereço do consulente. Ao serem publicadas, era mencionado somente o bairro ou a rua de residência (SILVA, 2010, p. 44).

Ainda para a mesma autora, inicialmente, o babalorixá não era muito requisitado, mas depois de uma viagem deste para a Bahia, em 1950, no intuito de cumprir obrigações religiosas no terreiro da Gomeia de Salvador, as cartas aumentaram e a coluna passou a inserir uma foto de Joãozinho junto ao texto. Santos (2010) indica que, “quando do seu retorno [da Bahia], amplia-se o espaço [de sua coluna] e [passou a] responde[r] a dez consultas, a cada dia” (SANTOS, 2010, p. 44).

Outro tema de associação de João Alves com aspectos não religiosos foi sua amizade com Abdias do Nascimento e o movimento negro que tomava força naquele período. Silva (2003) e Sales (2015) já indicaram o fato, associado as publicações de Abdias, o movimento Negro e a inserção deste nas matrizes religiosas afro-brasileiras com a figura de Joãozinho da Gomeia. O primeiro jornal carioca que se voltou ao tema negro foi o “Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro”, fundado pelo grupo encabeçado por Abdias Nascimento e seu Teatro Experimental Negro (TEN). A associação é fruto, conforme Sandra Almada (2009), da relação do dirigente religioso com o defensor da causa negra: este último, ao mudar-se para Duque de Caxias, passou a frequentar a Gomeia. O periódico circulou entre 1948 a 1950 e teve, ao todo, dez edições (GAMA, 2014). Na edição de número 4, de 1949, por exemplo, vê-se noticiado uma festa de São João no Terreiro da Gomeia.

Com marcante cunho político e ideológico, o movimento de Abdias foi o primeiro a suscitar a necessidade de discutir os direitos dos afrodescendentes no Brasil e será um de seus grandes defensores. A associação entre Joãozinho e Abdias representou o auto reconhecimento do dirigente como negro e como uma possível contribuição à desmistificação do que era o Candomblé (GAMA, 2014).

No campo do carnaval e das festas, Joãozinho da Gomeia será amplamente noticiado por vários jornais cariocas entre as décadas de 1950 a 1970. As matérias



sobre a Gomeia eram variadas e versavam sobre os mais diversos assuntos: em agosto de 1952 relatava-se a ocorrência de uma festa na Gomeia e que Joãozinho era retratado como “o mais mundano dos pais de santo” (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 19 DE AGOSTO DE 1952). Aqui o tom é de crítica a uma festividade “secular” em um ambiente “religioso”; em fevereiro de 1960 veiculava-se que ele sairia vestido de Vulcano com roupa bordada com pedras preciosas no carnaval (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 9 DE FEVEREIRO DE 1960). Iniciava-se uma longa trajetória de associação entre carnaval e João Alves Torres Filho. Em janeiro de 1967 o jornal informa da viagem do dirigente para a Bahia, juntamente com um grupo da Império Serrano, no dia doze daquele mês. Na Bahia o babalorixá visitaria sua antiga roça e dirigentes do candomblé. O jornal informa ainda que ele voltaria em meados daquele mesmo mês e retomaria atendimentos públicos em seu terreiro (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 8 DE JANEIRO DE 1967); em janeiro de 1970 o periódico informava que a Imperatriz Leopoldinense homenagearia no dia vinte e quatro de janeiro, durante seu ensaio, figuras importantes para o carnaval daquele ano: Joãozinho da Gomeia, Raul Boop, Di Cavalcanti, Silvio Peixoto e Luiz Peixoto (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 23 DE JANEIRO DE 1970)⁸.

Além das publicações em jornais, a Gomeia foi temas dos principais magazines da época. Na década de 1960 a Gomeia foi tema da “Revista O Cruzeiro” chegando, em 1967, a estampar a capa da edição de vinte e três de setembro. A fotorreportagem da “Revista O Cruzeiro” de vinte e três de setembro de 1967 trazia Joãozinho e suas filhas de santo trajando as roupas dos deuses ricamente produzidas. A matéria foi assinada pelos repórteres fotográficos Indalécio Wanderley e Ubiratan de Lemos (MENDES, 2014). A revista tinha, nesta edição, cento e trinta e oito páginas, sendo treze páginas dela dedicadas a Gomeia, além de chamadas nas três primeiras folhas da edição. A reportagem consiste na exposição de quatorze vestimentas das divindades da “nação” Angola – *Nikisis*. De todas as fotos, onze possuem detalhes. Há uma intencionalidade neste registro, além de uma explicação acerca das roupas das divindades apresentadas.

O Manso Bantuqueno Ngomenssa Kat’espero Gomeia iniciou suas atividades instalando-se na cidade de Duque de Caxias – região Metropolitana do Rio de Janeiro – em 1951. Conforme informa em matéria o Jornalista Guima, do Correio da Manhã: “Joãozinho da Gomeia inaugurou o novo terreiro com Inhansã [sic] gloriosa” (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 9 DE DEZEMBRO DE 1951). *Tata Londirá* inaugurava seu terreiro com a cobertura de jornais, talvez pela ampla visibilidade que o dirigente já possuía.

8 Outas notícias eram produzidas sobre o dirigente, em especial sobre sua saúde. Por exemplo, em julho de 1966 Joãozinho foi acometido de um mal súbito na Gomeia. Após atendimento médico, foi aconselhado a fazer repouso. Durante sua vacância, não haveriam jogos de búzios no terreiro, sendo este retomado após seu retorno. O jornal informa que outros dirigentes dos cultos afros faziam trabalhos para a melhoria do quadro de saúde do dirigente (CORREIO DA MANHÃ, 10 DE JULHO DE 1966).



A casa tornou-se ponto referencial para artistas e políticos que buscavam mais que conselhos religiosos, a amizade com Joãozinho da Gomeia rendia recomendações a estes e trabalhos (*ebós*)⁹ para facilitar situações políticas e econômicas. Em sua biografia, com certo tom fantasioso, acerca do dirigente, Siqueira (1971) descreve o alcance que *Tata Londirá* alcançou com seu terreiro:

Nos quarenta anos em que se dedicou ao candomblé, fez 4.777 filhos e *filhas de santo*, no Brasil e exterior. Por diversas vezes, teve de ir ao estrangeiro para fazer *filhos de santo*. Essa obrigação o levou à Argentina, Venezuela, França, Peru, Uruguai e até à Inglaterra (SIQUEIRA, 1971, p. 63) [grifos do autor].

Em 1971, durante uma viagem para a cidade de São Paulo, descobriu-se de um tumor cerebral em João Alves¹⁰. Como consequência da operação para a extração desta, o dirigente faleceu. A sua morte colocou seus filhos de santo frente às questões sucessórias do terreiro e, como consequência, não houve um consenso sobre quem deveria ser o/a novo/a líder do local. Mesmo após a escolha, por meio de consulta ao jogo de búzios, de uma criança de 10 anos (Seci de Angorô), instalou-se um conflito sobre a legitimidade desta nova liderança, o que ocasionou a formação de grupos que questionaram a escolha e desejavam que o local tivesse outra liderança¹¹ (PEREIRA, 2015).

Após mais de uma década de impasses quanto ao governo na Gomeia, o terreiro entrou em abandono no final da década de 1980, sendo destruído por um maquinário – resultado do conflito de sucessão e não acordo sobre quem seria o novo dirigente do local¹². A data aproximada para isso é o período compreendido entre os anos de 1985 até 1988, conforme pesquisa arqueológica em curso realizada pelo autor deste artigo. Até a década de 2000 o terreno foi utilizado pela população do entorno como um espaço para que crianças brincassem e para a realização de festas juninas (PEREIRA *et ali*, 2012). Na década seguinte foi erguida uma pequena mureta para a acomodação do “Gomeia Sport Clube” – um time de futebol dos moradores da rua – o que não durou muito tempo, pois o local passou a ser usado como estacionamento de caminhões (PEREIRA *et ali*, 2012). O destino da área da Gomeia foi definido em 2003, quando a Prefeitura de Duque de

9 Gama (2014), por exemplo, indica que políticos recorriam ao dirigente para ganharem eleições ou elucidarem se determinadas situações lhe eram ou não favoráveis. Joãozinho teria aplicado alguns banhos e outros ritos para tais fins, além de consultar os búzios para averiguar o futuro destes consulentes.

10 A descoberta deu-se após uma síncope cardíaca que o levou a ser internado na capital paulista (PEREIRA, 2015).

11 Destaca-se que os eventos de sucessão foram decisivos para a instauração de um processo que levou a desagregação dos espaços erigidos do terreiro. O conflito, ou mesmo o descaso, pode ter sido um dos fatores que desencadearam o processo de sua destruição, seja pela subtração de elementos construtivos e objetos do uso cotidiano e ritual ou mesmo pela inexistência de manutenção.

12 Para dados mais aprofundados sobre esse fato, ver Pereira (2015).



Caxias desapropriou o local para a construção de uma creche (GAMA, 2014). Contudo, o projeto não foi executado pela municipalidade, ficando o terreno sem uso.

AS ESCAVAÇÕES DO TERREIRO DA GOMEIA

Em 2015, a partir de um projeto de Tese de Doutorado em Arqueologia do autor deste artigo, foi firmado um acordo cooperação e pesquisa entre a Secretaria de Cultura e Turismo de Duque de Caxias (SMTC/DC) e o Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (UFRJ). A colaboração visava o fomento para a realização desta pesquisa inédita no Terreiro da Gomeia e baseava-se na constatação, a partir dos dados de Pereira, *et ali* (2012), que haviam remanescentes edificadas no terreno, bem como cultura material em seu solo, o que justificaria as pesquisas arqueológicas e o acordo firmado. A Tese versa sobre a formação do Registro Arqueológico¹³ em casas de candomblé e se este seria possível de determinação de práticas religiosas pretéritas. De um lado, a Secretaria de Cultura do município cedeu maquinário, funcionários e infraestrutura (banheiros químicos) para as escavações. A UFRJ destacou professores, alunos da Pós-graduação em Arqueologia e História e insumos (como pás, peneiras, enxadas e demais materiais de pesquisa de campo arqueológica) para a realização da pesquisa. Previamente, definiu-se que a referida secretaria se responsabilizaria pela guarda do material arqueológico após o fim do projeto, mas sem a definição de um local específico.

As escavações na Gomeia ocorreram em dois campos entre os anos de 2015 e 2016, em um total de 30 dias de escavação¹⁴. As escavações aconteceram em etapas de quinze dias nos meses de agosto e junho, respectivamente. Além dos pesquisadores enviados pela universidade, voluntários, alguns afros religiosos e outros interessados no tema, participaram das análises *in situ* dos remanescentes edificadas da Gomeia.

Assim, ao centra-se em duas áreas de escavações, escolhidas previamente pelo pesquisador, o projeto obteve os seguintes resultados prévios¹⁵: a área total escavada em cada campanha foi de 14,76 m de largura x 9, 82 metros de extensão e 12 metros de largura x 4 metros de extensão. Analisou-se o único edifício ainda parcialmente edificado (a residência de João Alves), onde procedeu-se um estudo arquitetônico de

13 Por Registro Arqueológico compreende-se: a presença humana em objetos, estruturas ou mesmo na alteração das características do solo que nos informam sobre a ação humana pretérita, além de ser indicativo para a elucidação de padrões de comportamento social (BINFORD, 1977).

14 Convém informar que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio de sua sede estadual no Rio de Janeiro, foi consultado quanto a necessidade de emissão de Portaria de Autorização de Escavação Arqueológica, em conformidade à legislação do Patrimônio Arqueológico Nacional antes do início do projeto. Contudo, por meio de e-mail (IPHAN, 2014), o órgão informou que não era necessário, pois não considerava o projeto em questão como arqueológico.

15 Os resultados finais serão informados na defesa da Tese, com previsão para 2019.



sua elaboração. Também foram identificadas estruturas religiosas do local, como a Casa do Caboclo Pedra Preta¹⁶, o piso do Barracão¹⁷ e alguns cômodos, como a cozinha e o roncó¹⁸. Quanto ao solo, a pesquisa arqueológica na Gomeia obteve uma cultura material que pode ser classificada em três grandes eixos: objetos de uso religioso (referentes ao Candomblé), de usos seculares (aplicados às práticas do cotidiano não religioso) e os mistos (classificados assim pela dubiedade de estarem ou em contextos religiosos ou nas práticas do dia-a-dia). Para tanto, esta cultura material foi classificada previamente nas seguintes categorias: objetos metálicos, vítreos, orgânicos, cerâmicos (faianças e barrarias), tecidos, plásticos e rochosos. A tabela 1, abaixo, apresenta os valores obtidos.

Pelo obtido, fica claro que as práticas religiosas do Candomblé deixaram vestígios no registro arqueológico. Nossa amostra obteve 278 peças de matérias identificados como seculares (42,7% da amostra), 177 referentes aos religiosos (27,2%), 166 considerados como mistos (26%) e 30 peças sem identificação (4,1%). Se somarmos os valores mistos aos religiosos obteremos um valor de 455 peças que indicam práticas religiosas (53,2% do escavado). Ou seja, pela soma realizada, mais de 50% de nossa cultura material escavada representa práticas, ritos e objetos de cunho religiosos no registro arqueológico do Sítio da Gomeia. Isso demonstra como a Arqueologia tem uma alta capacidade de analisar e identificar práticas religiosas pretéritas em contextos arqueológicos de terreiros de candomblé. Após cada etapa de escavação o setor pesquisado foi protegido e identificado por lona na finalidade de informar a próximos pesquisadores quais áreas já foram analisadas pela Arqueologia.

Tabela 1. Listagem preliminar de materiais escavados no Sítio Arqueológico do Terreiro da Gomeia.

Material				Sem	TOTAL DE PEÇAS
Construtivo	125	22	0	0	147
Orgânico	2	30	57	2	91
Cerâmico	46	34	55	17	152
Metálico	7	43	0	0	50
Plástico	35	38	1	0	74
Mineral	0	4	0	0	4
Tecido	3	6	0	3	12
Vítreo	60	0	56	5	121
Total	278	177		27	651

16 Entidade do Candomblé de Caboclo de Joãozinho da Gomeia.

17 Local onde se realizam as festas e os principais ritos de um terreiro de candomblé. É onde as danças e incorporações das divindades afro-brasileiras ocorrem (BASTIDE, 1989; 2001).

18 Comodo dedicado às iniciações no Candomblé. O neófito passa, com algumas exceções, de 12 a 21 dias dentro dele nos ritos iniciatórios desta religião (BASTIDE, 1989; 2001).



O PROJETO DE CENTRO CULTURAL E RELIGIOSO DE REFERÊNCIA AFRO-BRASILEIRA JOÃOZINHO DA GOMEIA

Após a primeira etapa de escavação no Terreiro da Gomeia, a Secretaria de Cultura de Duque de Caxias reuniu-se com o pesquisador da UFRJ, lideranças religiosas do Candomblé do estado do Rio de Janeiro, lideranças políticas de cultura do município e outros pesquisadores do tema Candomblé e Joãozinho da Gomeia. A pasta apresentou a ideia da criação de uma Assessoria para a elaboração de um projeto executivo de um centro cultural no local onde situa-se os restos edificadas e arqueológicas da Gomeia.

No dia 20 de outubro de 2015, pela Portaria nº 04/2015/SMTC, publicada no Boletim Nº 6274 do dia 22 daquele mesmo mês e ano, era instituída a comissão que tinha por função elaborar um projeto arquitetônico e operacional para a construção do “Centro Cultural e Religioso de Referência Afro-brasileira Joãozinho da Gomeia”¹⁹.

O local congregaria vários serviços de ordem cultura e de gênero em seu espaço. Inicialmente, ele seria um centro de memória dedicado ao pai de santo, congregando em uma exposição permanente o material arqueológico recuperado pela pesquisa e uma coleção de objetos referente à Gomeia, hoje em posse do Instituto Histórico de Duque de Caxias²⁰. Projetava-se a exposição de algumas estruturas edificadas, sem definição de quais naquele momento, além de uma área de visitação de outras, que poderia ser os restos edificadas da Casa do Caboclo Pedra Preta. Além disso, havia o projeto de recuperação da residência de *Tata Londirá*, pois é a única edificação parcialmente ainda erigida no local.

O Centro Cultural contaria também com um polo gastronômico afro-brasileiro que visaria atender aos turistas e moradores de Duque de Caxias e da cidade do Rio de Janeiro²¹. Havia uma ideia de que este local reforçaria os laços históricos de Duque de

19 Compunham a comissão: Carlos Alberto Ivanir do Santos, *babalawô* e Interlocutor da Comissão de Combate a Intolerância Religiosa do estado do Rio de Janeiro; André Leonardo Chevitarese, Professor Doutor do Instituto de História da UFRJ; Nielson Roza Bezerra, Professor Doutor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Fundação Educacional de Duque de Caxias/FEUDUC; Rodrigo Pereira, Mestre em Antropologia e Arqueologia, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Arqueologia do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista/UFRJ, pesquisador do Laboratório de História das Experiências Religiosas (LHER/IH/UFRJ), coordenador das pesquisas arqueológicas na Gomeia e autor deste artigo; Tânia Mara da Silva Amaro de Almeida, Associação do Amigos do Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias; Marluce dos Santos, Coordenadora do Museu Vivo de São Bento e Diretora do Centro de Referência Patrimonial e Histórico do Município de Duque de Caxias; Sandra Reis dos Santos, *yalorixá*; Arlene Maria Camargo, *yalorixá* e Representante da Religiões de Matriz Africana do estado Rio de Janeiro e, por fim, Renato Rodrigues Ferreira, *babalorixá* e Representante da Religiões de Matriz Africana do estado Rio de Janeiro.

20 O local localiza-se no subsolo da Câmara dos Vereadores do município, situada na Rua Paulo Lins, 41, Jardim Vinte e Cinco de Agosto, Duque de Caxias/RJ, CEP. 25071-140.

21 Um dos argumentos utilizados para a defesa deste polo é a proximidade da cidade do Rio de Janeiro de Duque de Caxias, o que permitiria o rápido deslocamento pelos turistas e moradores.



Caxias e a migração de nordestinos que povoou e desenvolveu a cidade²². Além deste, o espaço ofertaria ainda cursos de língua *ioruba*, capoeira, comidas afro-brasileiras, danças do mesmo gênero, corte e costura ou bordado, o que poderia servir como meio de readequação funcional dos participantes para empregos e valorização da cultura afro brasileira.

Por fim, o projeto contemplava a criação de um centro de referência no combate à homofobia e demais preconceitos de gênero e outro para o combate à intolerância religiosa. Aqui, utilizava-se da própria trajetória de vida do dirigente para se fomentar um local onde estes temas pudessem ser trabalhados por meio de palestras e também no acolhimento de pessoas e denúncia sobre os temas supracitados. Concebia-se que a Gomeia poderia ser um espaço de valorização das pessoas em risco social quanto às suas escolhas de sexualidade e, ao mesmo tempo, de combate às ações intolerantes quanto às religiões afro-brasileiras.

O projeto centrava-se em dar continuidade às ações empreendidas em 2014, ano do centenário de nascimento de Joãozinho, quando o Museu Vivo de São Bento inaugurou um busto em bronze do dirigente²³. A assessoria criada reunia-se quase mensalmente para a organização deste projeto e sua operacionalização: a escolha de um arquiteto para elaborar o projeto, a contratação de pessoal para o centro e formas de gestão deste – parcerias entre a iniciativa pública e privada (PPP)²⁴.

Entre o fim do ano de 2015 e início de 2016 o grupo de trabalho recebeu uma informação da SMT/DC de que o Deputado Federal Celso Pansera (MDB/RJ) havia conseguido uma verba do ministério que coordenava naquele período, o da Ciência e Tecnologia e Inovação²⁵, para a implantação do Centro Cultural e Religioso de Referência

22 Desde o fim do século XIX a região onde hoje se localiza Duque de Caxias era cortada pelas linhas da estrada de ferro da *Leopoldina Railway*, porém com a abertura da rodovia Rio-Petrópolis, em 1928, diversas fábricas e grande contingente populacional – formado principalmente por migrantes nordestinos - se instalam na área (LUCAS, 2014). Esse novo patamar econômico e social acabou por ocasionar a emancipação política do distrito de Meriti (antigo nome da região que hoje forma Duque de Caixas) do município de Nova Iguaçu em 1943 (ALVARENGA NETO, 2009).

23 Houve uma outra tentativa de criação de um centro nos moldes do aqui exposto, mas este não foi implantado por desacordo entre a SMT/DC e a responsável pelo projeto à época de seu debate (na década anterior a este).

24 Conforme o artigo 2º da Lei Federal nº. 11.079/2004, a PPP “é o contrato administrativo de concessão na modalidade patrocinada ou administrativa”. A Parceria Público-Privada é um contrato de prestação de obras ou serviços não inferiores a R\$ 20 milhões, com duração mínima de 5 e no máximo 35 anos, firmado entre empresa privada e o governo federal, estadual ou municipal.

25 Seu ministério duro de outubro de 2015 até abril de 2016, quando foi exonerado do cargo como os demais ministros que compunham o governo da Presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores. O referido deputado é morador de Duque de Caxias e já exerceu o cargo de Deputado Estadual no Rio de Janeiro. Atualmente é filiado ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro).



Afro-brasileira Joãozinho da Gomeia. O então Secretário de Cultura e Turismo de Duque de Caxias (Jesus Chediak), contudo, não repassou nenhuma documentação comprovando este ato, sendo que ele seria oficializado em momento posterior. A ideia era realizar um evento para a assinatura da verba e o lançamento oficial do projeto.

Esta verba foi considerada como a solução ao principal problema que sofria o projeto, o seu financiamento. Com este valor, o local poderia ser edificado e, ao mesmo tempo, poderia ser o fomentador para a PPP que manteria o centro. Outra situação considerada superada naquele momento era o contexto social que envolvia o projeto: o tema das religiões afro-brasileiras era considerado pela equipe como prementes na pauta política da gestão municipal de Duque de Caxias naquele momento²⁶.

Assim, se a política envolve a tomada de decisões coletivamente e, portanto, incorpora fatalmente disputas públicas em torno dessas decisões (CERNY, 2000), a arena política mostrava-se favorável ao tema e à delimitação do campo, pois o projeto tinha tanto o apoio da municipalidade, quanto da opinião pública²⁷ e ainda dos atores relacionados à defesa dos patrimônios histórico e arqueológicos afro-brasileiros²⁸.

Nesse sentido, analisamos a situação como sendo a expressão do município de Duque de Caxias no intuito de criar uma Política Pública²⁹ de valorização da memória e do legado de Joãozinho da Gomeia, o que seria indicativo de uma filiação desta aos atores sociais que buscavam a proteção do local e do legado do dirigente. Ao mesmo tempo, isso daria sequência as demais ações empreendidas em anos anteriores sobre o tema, pois as características da arena política determinam, em grande parte, a dinâmica da vida política, conforme as instituições decisórias vigentes, a configuração organizacional dos grupos, os valores e/ou as prioridades estratégicas dos contendores das instâncias de decisões (TSEBELIS, 2009).

Contudo, com o processo de impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff, em agosto de 2016, o seu corpo de ministros foi exonerado do cargo logo em seguida. A assessoria recebeu, neste contexto, a informação da saída do Ministro Celso Pansera de

26 Duque de Caxias era governada por Alexandre Cardoso, atualmente filiado ao Partido Social Democrático (PSD), mas advindo do Partido Socialista Brasileiro (PSB).

27 Ver, por exemplo, a matéria veiculada por alguns jornais no ano de 2015: BBC América Latina sobre a pesquisa na Gomeia (http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150825_brasil_candomble_joaozinho_gomeia_gl) ou ainda a matéria publicada pelo Jornal Extra sobre as escavações e a preservação do local (<https://extra.globo.com/noticias/rio/escavacoes%ADrevelam%ADreliquias%ADde%ADprecursor%ADdo%ADcandomble%AD17208450.html>).

28 Este debate deu origem ao artigo de Pereira (2017).

29 Adotamos para esta reflexão o conceito de Políticas Públicas de Scharpf (1997) quanto a serem diretrizes e princípios norteadores do Poder Público na sua relação com a sociedade e seus atores e interesses.



sua pasta e o conseqüente cancelamento da verba destinada ao Centro. Somado a isso, nas eleições municipais daquele mesmo ano, o prefeito vitorioso (Washington Reis do MDB³⁰) foi apoiado por grupos religiosos cristãos do município³¹, o que gerou na nova gestão, em nossa leitura, certa restrição ao tema do Centro Cultural da Gomeia e mesmo na manutenção da assessoria ao tema.

As reuniões mensais começaram a decair após a posse no novo prefeito e, no ano de 2017, apenas uma ocorreu, contando com a quase total ausência de seus participantes e, em especial, de representantes do poder municipal de Duque de Caxias. Observamos que a agenda política do município havia se alterado e o tema não era mais visto como essencial à Política Cultural da nova gestão. Aventamos que o apoio de alas cristãs pode ter esvaziado o tema ou mesmo o anulado, já que toda política cultural envolve “conflito de ideias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01, tradução nossa). Assim, o tema Gomeia esvaziou-se de sua importância frente a outras demandas possivelmente colocadas pelos grupos políticos que apoiaram a nova gestão e, por consequência, de uma nova pauta cultural para o município.

Até a apresentação deste artigo a Assessoria não tinha sido informada se ela havia sido encerrada e como estaria o projeto do Centro Cultural. Nos é indicativo de que não haverá continuidade da elaboração das medidas que visavam a revalorização dos remanescentes da Gomeia. Assim, é perceptível que a arena de interesses que envolve a nova gestão política de Duque de Caxias não apresenta interesse no tema ou ainda que não encontra reverberação entre os apoiadores de sua gestão. Outro impasse gerado foi a não concretização da guarda do material arqueológico das escavações pelas instâncias municipais de Duque de Caxias, o que levou o pesquisador a buscar outra instituição para este fim. O medo é que este material se perca e com ele a riqueza de dados sobre o Terreiro da Gomeia.

CONCLUSÕES

O que se pode concluir, mesmo que previamente, sobre a não continuidade da política cultural que envolvia o Centro Cultural e Religioso de Referência Afro-brasileira Joãozinho da Gomeia? Seria apenas a ausência de financiamento que teria influenciado a não implantação do projeto? A nova diretriz política da prefeitura (após as eleições de 2016) seria, por outro lado, o grande fator de desinteresse no tema? Ambos os fatores podem, unidos, serem responsáveis pelo malogro do projeto.

30 O atual prefeito já esteve neste cargo em Duque de Caxias entre os anos de 2004 a 2008. O mesmo é afirmado por Campos (2006).

31 Conforme dados do *site* Atlas Político (s/d.). O mesmo é afirmado por Machado (2006).



Contudo, há de se destacar que esta situação pode indicar, ainda, a necessidade de uma maior organização dos grupos afros no contexto das políticas culturais. Há a necessidade de uma articulação que supere, por exemplo, a ligação entre os direitos à memória, ao ensino da história e à cultura deste grupo social às religiões de matriz afro-brasileiras, como costumeiramente tende a ser realizada pelos grupos de oposição a estes. Se por um lado a necessidade de proteção a estas religiosidades é premente, cabe ainda o esclarecimento que o campo cultural afro é polifônico de valores (como no exemplo de *Tata Londirá*) e envolve outros campos de política cultural que devem ser acionados e, da mesma maneira, incentivados.

As políticas de acesso ao ensino superior, por exemplo, são um bom resultado. Contudo, não devem o único vetor de onde pode se esperar resultados positivos para a integração das pautas sociais destes indivíduos no contexto da arena de interesse dos grupos que formam a cultura nacional. Há de se fomentar por estes agentes afrodescendentes políticas públicas no intuito de criar um movimento contra majoritário e da busca da proteção e emancipação de todos os seus anseios. A grande dificuldade, como este artigo abordou, diz respeito àqueles setores que se opõem ao interesse do acesso aos patrimônios afro-brasileiros, o que indica a necessidade de uma maior organização para que as pautas culturais tenham tanto visibilidade, quanto alcancem importância junto aos agentes decisórios das políticas sociais e culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ALVARENGA NETO, Waldemar. O princípio da Gomeia. In: *Revista Pilares da História*, v. VIII, n. 9, p. 55-62, 2009.

ATLAS POLÍTICO. *Washington Reis*. Disponível em:< <http://www.atlaspolitico.com.br/perfil/washingtonreis15>>. Acesso em 6 de janeiro de 2017.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

_____. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.



BINFORD, Lewis R. (Org.). *For theory building in archaeology*. New York: Academic Press, 1977.

BOLETIM OFICIAL DO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS Nº 6274, de 22 de outubro de 2015.

CERNY, P. G. Restructuring the political arena: globalization and the paradoxes of the competition state. In: GERMAIN, Randall D. (Org.) *Globalization and its critics: perspectives from political economy*. London: Macmillan, 2000. pp.117- 38.

CHEVITARESE, André Leonardo; PEREIRA, Rodrigo. O desvelar do candomblé: a trajetória de Joãozinho da Gomeia como meio de afirmação dos cultos afro-brasileiros no Rio de Janeiro. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*, nº 9, 2016, p.43-65.

CAPONE, Stefania. Lê pur et lê degenerate: lê candomblé de Rio de Janeiro ou lês oppositions revisités. In: *Journal de la Société des Americanistes*. 82, pp. 259-292, 1996.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. “Diário Trabalhista”. In: _____. Acervo do CPDOC – verbete Diário Trabalhista. S/d, s/p. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-trabalhista>>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

GAMA, Elizabeth Castelano. *Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de Joãozinho da Gomeia (1941-1971)*. Duque de Caxias/RJ: APPH-CLIO 2014.

INSITITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), [e-mail]. 11 set. 2014, Rio de Janeiro [para] PEREIRA, Rodrigo, Rio de Janeiro. 1f. *Solicitação de Informações acerca de Projeto de Doutorado em Arqueologia*.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 9 DE DEZEMBRO DE 1951

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 19 DE AGOSTO DE 1952.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 9 DE FEVEREIRO DE 1960.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 10 DE JULHO DE 1966.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 8 DE JANEIRO DE 1967.



JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 23 DE JANEIRO DE 1970.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LEI Nº 11.079, DE 30 DE DEZEMBRO DE 2004. *Institui normas gerais para licitação e contratação de parceria público-privada no âmbito da administração pública*. Presidência da República/ Casa Civil/ Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília/DF, 2004. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/111079.htm>. Acesso em 6 de janeiro de 2018.

LUCAS, Jorge Alexandre. Somos todos cariocas: identidade e pertencimentos no mundo globalizado. In: *Revista Científica Ciência em Curso*, v.3, n. 2, 2014, p. 111-123.

MACHADO, Maria das Dores Campos. *Política e religião: a participação dos evangélicos nas eleições*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MCGUIGAN, Jim. *Culture and the public sphere*. London: Routledge, 1996.

MENDES, Andrea. *Vestidos de realza: fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Gomeia*”. Duque de Caxias/RJ: APPH-CLIO, 2014.

MORIN, Françoise. *Roger Bastide e Pierre Verger. Diálogos entre filhos de Xangô. Correspondência 1947-1974*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

PEREIRA, Rodrigo; MOURÃO, Tadeu; CONDURU, Roberto; GASPAR, Anderson; RIBEIRO, Maíra. *Inventário nacional de registro cultural do candomblé no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Musas Projetos Culturais/IPHAN, 2012.

PEREIRA, Rodrigo. Por uma outra diáspora: formação histórica e dispersão dos terreiros de candomblé no Grande Rio. In: *Revista de História Bilros*, nº 2, 2014, p.125-152.

_____. Sucessão e Liminaridade: o caso do Terreiro da Gomeia. In: *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, nº 3, 2015, p.372-402.

_____. Contribuições da arqueologia para a defesa do patrimônio e memória afro-brasileira. In: *Revista de Arqueologia Pública*, v. 11, 2017, p. 18-34.

REVISTA O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1967.



SALES, Natália. *Fazendo movimento negro: sentidos de política e relações raciais na micropolítica do(s) movimento(s) negro(s) de Duque de Caxias/RJ*. 110 fl. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, 2015.

SCHARPF, F. W. *Games real actors play: actor-centered institutionalism in policy research*. Boulder, CO: Westview Press, 1997.

SILVA Joselina da. A união dos homens de cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, 2003, p. 215-23.

_____. “O Negro Baiano Pai Joãozinho da Goméia: o candomblé de Duque de Caxias na mídia dos anos cinquenta”. In: *Revista Magistro - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO*, v. 1, n. 1, 2010, p. 38-53.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás na metrópole*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

SIQUEIRA, Paulo. *Vida e morte de Joãozinho da Gomeia*. Rio de Janeiro: Nautilus, 1971

TSEBELIS, George. *Atores com poder de veto: como funcionam as instituições políticas*. São Paulo: FGV, 2009.



