XIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

ANAIS
2024

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão
Fundação Casa de Rui Barbosa
Estabelecida em 2017
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471a Seminário Internacional de Políticas Culturais (13. : 2024 : Rio de Janeiro, RJ)

Anais do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024.

100 Mb ; PDF (1635 p.).

ISBN 978-65-88295-36-6

1. Política cultural – Conferência. I. Calabre, Lia, *org*. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. III. Título.

CDD 306

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Dilza Ramos Bastos - CRB7/2.348

Os artigos aqui publicados são de inteira responsabilidade dos seus autores, tanto na forma do texto quanto nas opiniões emitidas. É permitida a reprodução deste texto e dos dados nele contidos, desde que citada a fonte.

Realização

Setor de Políticas Culturais – FCRB

Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB

Parceria

Ministério da Cultura

Organização

Lia Calabre

Comissão Acadêmica

Albino Rubim (UFBA)

Alexandre Barbalho (UEC)

Adélia Zimbrão (FCRB)

Eula Cabral (FCRB)

Lia Calabre (FCRB – UFF)

Luís Augusto Rodrigues (UFF)

Renata Rocha (UFBA)

Comissão de Avaliação

Adélia Zimbrão (FCRB)

Alexandre Barbalho (UECE)

Déborah Rebello (UFPR)

Eula Cabral (FCRB)

Flávia Lage (UFF)

João Guerreiro (IFRJ)

José Márcio Barros (UEMG)

José Roberto Severino (UFBA)

Juliano Borges (IBCT)

Karina Poli (UERJ)

Laura Bezerra (UFRB)

Leonardo Costa (UFBA)

Lia Baron (UFF)

Lia Calabre (FCRB – UFF)

Luís Augusto Rodrigues (UFF)

Mário Pragmácio (UFF)

Renata Rocha (UFF)

Vivan Fonseca (UERJ – FGV)

Editoração

Milene G Ferreira Mostaro

Normatização Técnica e Padronização de Artigos

Bruna Marinho Araújo da Silva

Bruno Souza Duarte Lima

Laís N. G. Sá

Matheus F Manhães

Milene G Ferreira Mostaro

Tamires Mota M.L.Costa

Anais do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais

Organização

Lia Calabre

Rio de Janeiro

2024

Fundação Casa de Rui Barbosa

Retrilhando os caminhos da construção democrática e cidadã das políticas culturais

A edição de 2024 do Seminário Internacional de Políticas Culturais marcou o retorno do evento para seu período tradicional de realização: no mês de maio de cada ano. O Seminário foi realizado ao longo de uma intensa semana de atividades.

Com uma prévia das comemorações que vêm se estendendo ao longo do ano, tivemos uma mesa em homenagem aos 20 anos do Programa Cultura Viva e aos 10 anos da Lei Cultura Viva. Há muito a festejar, em tempos de reconstrução democrática, de retomada dos processos participativos com a realização da 4ª Conferência Nacional de Cultura e da aprovação da regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, ambos ocorridos na mesma semana no mês de março do presente ano, permitindo que parte dos participantes da Conferência lotasse o plenário do Congresso Nacional.

O presente ano é também de muitos desafios, como o da construção de um novo Plano Nacional de Cultura que nos permita planejar o futuro, metas que permitam o fortalecimento da democracia com a construção de projetos que apontem para um futuro com menos desigualdades sociais. Com menos intolerâncias e mais diversidade. Com mais acesso aos recursos e menos controle sobre as liberdades.

A diversidades de temas presentes nessa XIII edição nos ajuda acreditar que o futuro é possível. No atual volume, os leitores encontrarão novas abordagens para temáticas antigas, assim como questões contemporâneas que nos exigem formas diferenciadas de análise. Trabalho, patrimônio, políticas, acessibilidade, dados, informações, museus, sistemas, políticas, linguagens, economia, direitos, gestão, história, cinema, e tantas mais temáticas estiveram presentes em mais uma edição.

Desejo a todos uma boa leitura!

Lia Calabre

Botafogo / Paquetá

Setembro/2024

PROGRAMAÇÃO

XIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS
20 a 24 de maio de 2024 - Fundação Casa de Rui Barbosa - Rio de Janeiro - Brasil

Programação - Mesas de Comunicação

21 de maio, terça-feira

9h-12h | Mesa I - Auditório
• Lei Aldir Blanc

O SETOR CULTURAL E A APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM JAPERI (RJ)
Bruno S. Duarte Lima (UFRRJ/FCRB); Utanaan R. Barbosa Filho (IPPUR-UFRJ)

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E LEI ALDIR BLANC: FOMENTO AOS FESTEJOS JUNINOS NA BAHIA
Carmen Lúcia C. Lima (UNEB); Leonardo Figueiredo Costa (UFBA); Lúcia Maria A. de Queiroz (UFRB/OBEC); Renata Rocha (UFBA)

ANÁLISE DA ESTRUTURA DE EDITAIS DA LEI ALDIR BLANC EM MINAS GERAIS SOB A PERSPECTIVA DA DIVERSIDADE CULTURAL
José Marcio Barros (UEMG/PUC-MG); Manoel de Almeida Neto (PUC-MG); Rodolfo Junqueira Fonseca (UNB)

AINDA SOBRE A LEI ALDIR BLANC? AINDA! UMA ANÁLISE DAS AÇÕES AFIRMATIVAS NOS EDITAIS DO INCISO III NA CIDADE DE NITERÓI, MARICÁ, RIO DE JANEIRO E NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Utanaan R. Barbosa Filho (IPPUR-UFRJ);Tânia Vicente (CPDOC/FGV)

9h-12h | Mesa II - Sala de Cursos
• Políticas Culturais I

POLÍTICAS CULTURAIS PARA DEMOCRATIZAR A CULTURA NO SÉCULO XXI
Eula D.Taveira Cabral (FCRB); Cintia A. dos Santos Freire (FCRB)

OS JOGOS DISCURSIVOS: ASSÉDIO INSTITUCIONAL NO CAMPO DAS POLÍTICAS FEDERAIS DE CULTURA
Frederico Augusto B. da Silva (Ipea); Raquel O. Moreira (UnB); Paula Ziviani (Ipea)

A RETRAÇÃO DE FRONTEIRAS INSTITUCIONAIS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL NO CONTEXTO DO SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS
Luiz Fernando Zugliani (FBN)

DE LA FORMACIÓN PARA EL DESARROLLO CULTURAL A LA FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL EN COLOMBIA
Marta Lucia Bustos Gómez (UD-Colombia)

A LEI ROUANET SOB UMA PERSPECTIVA ÉTICA: REFLETINDO SOBRE A CPI DA LEI ROUANET
Priscila Seixas da Costa (UFF); Pedro Henrique C. dos Santos (UFF)

POLÍTICAS PARA AS ARTES: RECONSTRUINDO NOSSO DIREITO A PARTICIPAR DA VIDA CULTURAL, A CRIAR E IMAGINAR FUTUROS, A VIVER CONDIÇÕES DIGNAS DE TRABALHO
Maria Carolina V. Oliveira (Unesp)

9h-12h | Mesa III - Sala A - 2º Andar
• Museus e Políticas

MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL: PERCURSOS E CONTRIBUIÇÕES À PNM
Adriana Russi (UFF/UNIRIO); Geslline Giovana Braga (UFRN); Marco Brandão (UFF)

PANORAMA DA SISTEMATIZAÇÃO DO PÚBLICO DA FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA
Ana Carolina Nogueira (FCRB); Aparecida Marina Rangel (FCRB); Jessica Xavier Valente (FCRB)

A POLÍTICA PÚBLICA DE MUSEUS NO BRASIL - INSTRUMENTOS PARA A CONTINUIDADE
Gilson Antônio Nunes (UFOP)

POLÍTICAS CULTURAIS PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: O PAPEL DOS ARQUIVOS DE MUSEUS
Jorge D. da Silva Júnior (MN); Luana Lobo dos Santos (AN); Thaís Rodrigues de Freitas (MNBA)

OS SABERES MOBILIZADOS NAS REDES DE EDUCADORES EM MUSEUS: PLURALIDADE, COMUNIDADE, QUILOMBO E TRADUÇÃO CULTURAL
Mona Ribeiro Nascimento (OBEC-BA)

RUMO A INCLUSÃO MUSEAL NAS REDES SOCIAIS: ANÁLISE DA ACESSIBILIDADE NO INSTAGRAM DOS MUSEUS
Rafael Teixeira Chaves (UFPEL); Yndiana C. Gouveia Viana (UNIRIO)

INTERVALO

16h-18h | Mesa IV – Auditório
• Patrimônio Imaterial I

O CENSO DEMOGRÁFICO DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA DO CEARÁ: VIDA, TRADIÇÃO E SALVAGUARDA
Alênio Carlos N. Alencar (SECULT-CE/IDM); Jaiane Cruz Sousa (SECULT-CE/IDM)

A DEFESA DA DIVERSIDADE CULTURAL COMO ESTRATÉGIA PARA A CRIAÇÃO DE SUBJETIVIDADES ALTERNATIVAS: O CASO DO MANTO TUPINAMBÁ
Camila L. Corrêa da Costa (UFRJ)

PLANOS DE SALVAGUARDA DE BENS CULTURAIS IMATERIAIS AFRODIASPÓRICOS - DIFICULDADES E ATUALIZAÇÕES RELACIONADAS ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS
Emerson Pires Menezes (Fiocruz)

ENTRE O NACIONAL E O LOCAL: POLÍTICAS DE FOMENTO À CAPOEIRA NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS - RJ
Gabriel da S. Vidal Cid (UFRRJ); Marcelo Cardoso da Costa (IFRJ-CDuC)

O BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO E PODER PRODUTOR NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO ESTADO
Victor Henrique de Souza Arcanjo (IPHAN)

16h-18h | Mesa V - Sala de Cursos
• Políticas das Artes

AVALIAÇÃO EM FORMAÇÃO EM ARTES NO BRASIL: A EXPERIÊNCIA DOS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO DA PORTO IRACEMA DAS ARTES
Beatriz Perote Fernandes (UECE); Isaac Pipano (Unifor); Alexandre Barbalho (UECE/UFBA)

DA RECEPÇÃO DETRATORA AO DEBATE EXPERIMENTAL DA ARTE, FAZENDO UMA "LIMONADA" DO AZEDUME REACIONÁRIO
Diogo de Moraes Silva (Sesc-SP)

FUNARTE RETOMADA: PROTAGONISMO FEMININO E AÇÕES AFIRMATIVAS
Gisele Marchiori Nussbaumer (UFBA)

MEMÓRIA DAS ARTES: FUNARTE E A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DAS ARTES VISUAIS, CIRCO, DANÇA, MÚSICA E TEATRO
Joelma Neris Ismael (Funarte)

22 de maio, quarta-feira

9h-12h | Mesa VI – Auditório
• Patrimônio Material I

PROGRAMA REVIVE BRASIL E O CASO DA FORTALEZA DE SANTA CATARINA, EM CABEDELO/PB.
Fernanda N. Costa Braz (IPHAN)

A ATUALIZAÇÃO DO INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS (INRC) E SEU USO POTENCIAL PARA O CAMPO DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DOS BENS MÓVEIS OU INTEGRADOS
Karina C. Nolasco Dalate (IPHAN); Mônica de Medeiros Mongelli (IPHAN); Pedro Gustavo M. Clerot (IPHAN)

EL ROL DEL MONUMENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD. UNA MIRADA DESDE LA INFANCIA
Marcela Andrea Bernardi (UNNE); Susana Patricia Rosa (UNNE)

INTERFACES SOCIOESTATAIS: INSTRUMENTO ANALÍTICO PARA AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE PRESERVAÇÃO
Maria Edwirges M. Cassani (IPHAN)

UMA POLÍTICA CULTURAL QUE INFLUENCIOU O BRASIL: O CORREDOR CULTURAL (1979/1983)
Mônica Cataldo (UERJ)

PELO PATRIMÔNIO OU PELA CIDADE? ARGUMENTAÇÃO NA POLÍTICA PÚBLICA DE PATRIMÔNIO CULTURAL
Pedro V. Godinho Peria (FGV)

9h-12h | Mesa VII - Sala de Cursos
• Componentes do SNC I

QUE PRIORIDADES SÃO DESTACADAS NAS PROPOSTAS DA 5ª CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA DO RJ PARA A ETAPA NACIONAL DA 4ª CNC?
Ana Lúcia Pardo (CEPC-RJ)

PRINCÍPIO DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NAS POLÍTICAS PÚBLICAS E OS CONSELHOS DE CULTURA
Cleisemery Campos da Costa (Ass.ª-PMSPA)

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AS CONFERÊNCIAS DE CULTURA: O BRASIL EM ESTADO DE CONFERÊNCIA
Leandro Silva (Secult/CE); Renata Melo (Secult/CE); Thiago Rodrigues (MinC)

TRANSFORMAR PARA PRESERVAR: O FEDERALISMO CULTURAL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL
Manoel Silvestre Friques (UFRJ/UNIRIO)

EIXOS-SETORES COMO ORGANIZAÇÃO DAS METAS EM PLANOS DE CULTURA - O CASO DE BARRA MANSA
Marcelo Bravo (FCBM)

9h-12h | Mesa VIII - Sala A - 2º andar
• Trabalhadores da Cultura

CONDIÇÕES DOS TRABALHADORES CULTURAIS NO BRASIL E MATO GROSSO: UMA ANÁLISE DA PNAD CONTÍNUA
Carla Cristina R. de Almeida (UFMT); Antônio Anacleto Amorim (UFMT)

AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO
Karlili Freire Trindade (Ciclo Escola)

CULTURA É DIREITO, CULTURA É TRABALHO: ENSINANDO A TRANSGREDIR A PARTIR DOS DIREITOS CULTURAIS
Ohana Boy Oliveira (UFBA); Hendye Gracielle D. Borém (UFBA)

GRUPO DE PESQUISA TERAPIA OCUPACIONAL E CULTURA IMPACTOS NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO CAMPO CULTURAL
Patricia Silva Dorneles (UFRJ); Claudia R. Araujo de Carvalho (UFRJ); Maria Daniela C. de Macedo (UFRJ)

INTERVALO

13h-15:30h | Mesa IX – Auditório
• Arte e Território

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS CULTURAIS E SEUS LIMITES: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O ESTADO E A ARTE DE RUA CARIOCA
Kyoma Oliveira (UFRJ)

QUESTÕES TERRITORIAIS NAS POLÍTICAS CULTURAIS LOCAIS
Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF); Luma Cortes Wyzykowska (UFF)

"TAÍ, EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM": UMA BREVE ANÁLISE DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O CARNAVAL DE RUA NAS GESTÕES EDUARDO PAES (2009-2012, 2013-2016 E 2021-2024)
Marina Bay Frydberg (UFF); Maria Clara Vianna (UFF)

OS COLETIVOS CULTURAIS SUBURBANOS E SUAS ESTRATÉGIAS POLÍTICAS
Sandra de Sá Carneiro (UERJ); Claudio Jorge Soares (UENF)

POLÍTICAS PÚBLICAS E O CARNAVAL - EIS AS NOTAS: DEZ EM ARRECADAÇÃO, ZERO EM INVESTIMENTO - UM PANORAMA DA FESTA NAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO E SÃO JOÃO DA BARRA
Soraya Rangel Moore (UCAM); Fernando Santos de Oliveira (Senac)

13h-15:30h | Mesa X - Sala de cursos
• Patrimônio Cultural II

50 ANOS DA FUNDARPE NA POLÍTICA CULTURAL DE PERNAMBUCO: UMA RESILIÊNCIA QUE VALE MEDALHA
Flávio Barbosa da Silva (Fundarpe); Terezinha de Jesus P. da Silva (UFPE); Celia Maria M. M. de Queiroz (Fundarpe)

SALA DO ARTISTA POPULAR: UMA ANÁLISE DAS AÇÕES IMPLEMENTADAS E DESAFIOS NOS SEUS 40 ANOS DE CRIAÇÃO
Luiz Cesar dos S. Baía (IPHAN/MinC); Luiz Carlos Borges (UNIRIO); Sura Souza Carmo (UFS)

ALÉM DA TORRE: MEMÓRIA, ARTE E PATRIMÔNIO CULTURAL NA ORLA DE ATALAIA, EM ARACAJU-SE
Marcelo Rangel (UFS); Bruna Távora (UFRJ)

E O BRASIL? A INSERÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO NO DEBATE SOBRE A REPATRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA PERIFERIA GLOBAL E SEUS RECENTES ACONTECIMENTOS
Mariana Pimenta Bueno (CAIPORA/LEMCRI)

AS CURVAS DA FERROVIA: PROGRAMAS DE PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A VALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA FERROVIÁRIA
Tema Lasmar Gonçalves (UNIRIO); Ana Paula Alves (UNIRIO); Ilza Carla F. Lima (UNIRIO)

13h-15:30h | Mesa XI - Sala A - 2º Andar
• Formação e Acessibilidade

"ADOLESCENTE NA REDE": POR UMA SOCIOEDUCAÇÃO MUSEAL
Adriana Xerez (CCMS); Gabriela da Fonseca (CCBB); Samia Jraige (UERJ)

PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS PELO BRASIL
Aparecida Carina A. de Souza (Instituto Incluir); Mônica A. de Matos Pereira (CEDERJ/UFRRJ); Allan Rocha Damasceno (UFRRJ)

RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA CULTURAL E CRIANÇAS: PLANO MUNICIPAL PELA PRIMEIRA INFÂNCIA DE URUÇUCA (BA)
Camila Rodrigues Leite (UERJ)

FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CIDADÃ PELA LINGUAGEM AUDIOVISUAL: UMA IMERSÃO NA ESCOLA MURIAEENSE CARLOS SCALLA
Fabiano M. de Souza Júnior (FUNDARTE); Beatriz Cristina Possato (IF SUDESTE MG); Adriano Medeiros da Rocha (UFOP)

15:30h-17:30h | Mesa XII – Auditório
• Indicadores e Dados da Cultura

CONTA SATÉLITE DA CULTURA: POLÍTICAS, INFORMAÇÕES E INDICADORES DO AUDIOVISUAL
Carla Daniela R. Rodrigues (UNILA)

DESAFIOS E PERSPECTIVAS DOS OBSERVATÓRIOS CULTURAIS BRASILEIROS FRENTE À VALORIZAÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO
Daniela Favaro Garrossini (UnB); Maria de Fátima R. Makiuchi (UnB)

MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE CONSUMO DOS BENS, SERVIÇOS E ATIVIDADES ARTÍSTICAS, CULTURAIS E DE ENTRETENIMENTO: O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO E A NOVA COMPOSIÇÃO DOS GASTOS DAS FAMÍLIAS BRASILEIRAS COM CULTURA
Elder Patrick M. Alves (UFAL)

DESAFIOS PARA O SETOR CULTURAL NO CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO: UM PANORAMA DOS DADOS DA PESQUISA TIC CULTURA 2022
Fabio José N. de Senne (Cetic.br/NIC.br); Luiza Carvalho Santos (Cetic.br/NIC.br)

ESTUDOS EM POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA: ALGUMAS NOTAS SOBRE ORIENTADORES DE TESES E DISSERTAÇÕES
Renata Rocha (UFBA/Cátedra-UNESCO/FCRB); Leonardo Costa (UFBA/Cátedra-UNESCO/FCRB); Emanuel Messias (MapaCULT/LAB-Cultura); Eduardo Seixas (Mapa-CULT)

15:30h-17:30h | Mesa XIII - Sala de Cursos
• Políticas Setoriais: Dança, Artes Cênicas e Música

POLÍTICA CULTURAL EM BELO HORIZONTE E DIVERSIDADE MUSICAL: O EDITAL DESCENTRA DE 2018 A 2022
Aline P. Magalhães Silva (UFMG)

POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: CAMINHOS E TENSÕES DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL (1974-1990)
José Denis de O. Bezerra (UFPA)

A RELAÇÃO ENTRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA INDÚSTRIA DA MÚSICA E POLÍTICAS PÚBLICAS
Julia Ourique (UNESA)

FLUXOS ENTRE POLÍTICA, DANÇA E COMO A CONJUNTURA NOS AFETA
Marília R. R. de Almeida Braga (Artefolia)

A MÚSICA LGBTQIAPN+ NO ESTADO DO AMAZONAS E O DESENVOLVIMENTO DE POLÍTICAS CULTURAIS
Ravi Carvalho Veiga (DUDA)

23 de maio, quinta-feira

9h-12h | Mesa XIV - Auditório
• Políticas Culturais II

UM BREVE DEBATE SOBRE POLÍTICA CULTURAL EM TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS: QUEM REPRESENTA O QUÊ?
Douglas Marques (IFRJ/UFRRJ); João Guerreiro (IFRJ/UFRRJ)

EM BUSCA POLÍTICAS CULTURAIS INDÍGENAS: DO MUSEU DO ÍNDIO AO MUSEU NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS
Francisco José G. Gomes (FCRB); Eula D. Taveira Cabral (FCRB)

ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA A PARTIR DOS PLANOS VIVER SEM LIMITES 1 E 2
Many Pereira dos Santos (UFF); Patricia Silva Dorneles (UFRJ)

AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS COTIDIANOS
Marcia Costa Rodrigues (UERJ)

INTERMITÊNCIAS DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA: UM OLHAR SOBRE O MINISTÉRIO DA CULTURA
Natália Caetano da Silva (Sesc-SP)

ENTES E AGENTES CULTURAIS SOB A ÓTICA DA TEORIA DOS BUROCRATAS DE NÍVEL DE RUA
Rita Andrade (FGV); Pamela E. M. Arteaga (UnB)

9h-12h | Mesa XV - Sala de cursos
• Economia Criativa

ECONOMIA CRIATIVA E DESENVOLVIMENTO: ANÁLISE DOS INDICADORES MUNICIPAIS NO ESTADO DE MATO GROSSO
Carla Cristina R. de Almeida (UFMT); Yanne da Silva (UFMT); Tainá Karoline Guedes (UFMT)

A ECONOMIA DAS ARTES VISUAIS NO CEARÁ E NO BRASIL
Francisco Ricardo C. de Souza (UECE)

ECOSSISTEMA EMPREENDEDOR CULTURAL: UM ESTUDO DA INTERSECÇÃO ENTRE ECOSSISTEMAS EM CURITIBA
Lorena Manchenho Mascarenhas (UFPR)

PANORAMA DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL DO GESTOR CULTURAL NO BRASIL: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES
Thayse Lucas G. de Souza (UFSCAR)

9h-12h | Mesa XVI - Sala A - 2º Andar
• Direitos Culturais e Direitos Autorais

DIREITO AUTORAL NA ERA DIGITAL E A NECESSIDADE DE SE RECALIBRAR O REGIME DE APROPRIAÇÃO
Claudia Castro (SEDF)

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E GEOPOLÍTICA DO DIREITO AUTORAL
Ivan Chagas Siqueira (UFF)

COLEÇÕES PRIVADAS DE OBRAS DE ARTE: UMA REFLEXÃO SOBRE A SUA FUNÇÃO SOCIAL
Renata F. Ribeiro Ruas (FCRB)

CARTAS-MISSIVAS E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA
Thiago Serpa Erthal (AGU/ICTIM)

INTERVALO

13h-15:30h | Mesa XVII - Auditório
• Patrimônio Cultural III

AS RUÍNAS DE SÃO BOAVENTURA EM ITABORAÍ (RJ): TRAJETÓRIA DE RECONHECIMENTO E INVISIBILIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS
Gabriela Dias Duarte (Fiocruz); Inês El-Jaick Andrade (Fiocruz)

DO RESTO AO HOLOFOTES: USOS, DISPUTAS E RESSIGNIFICAÇÃO PELA MEMÓRIA NO THEATRO CINEMA GUARANY
Heidi Ferreira da Costa (UNIRIO)

CULTURA E DESENVOLVIMENTO LOCAL: O CASO DAS DANÇAS MAKWAYELA E MUTIMBA NO DISTRITO DE BOANE
Leonilde Marcelo Chiulele (ISArC); Orlando Nipassa (UEM)

GEOPOÉTICA: UM PORTAL PARA A DISSEMINAÇÃO E GESTÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS ASSOCIADAS AO PATRIMÔNIO GEOCIENTÍFICO BRASILEIRO
Profª. Luiza C. M. de Oliveira Ponciano (UNIRIO); Prof. Georgios Dimitriadis (CGeo-UC/Cátedra-UNESCO)

REVISITANDO O INVENTÁRIO DOS BENS CULTURAIS DO MUNICÍPIO DE MAGÉ (FUNDREM, 1984)
Roberta dos Santos de Almeida (SECULTE); Carlito L. de Oliveira Junior (SECULTE)

13h-15:30h | Mesa XVIII - Sala de cursos
• Experiências de Gestão e formação Cultural

EXPERIÊNCIAS DE UMA GESTÃO CULTURAL COMPARTILHADA NA FAZENDA CAMPOS NOVOS - CABO FRIO RIO DE JANEIRO
Giovane do Nascimento (UENF)

TEATRO EM REDE: NOVAS GERAÇÕES DE ARTISTAS, NOVAS FORMAS DE FAZER TEATRO
Heloisa Marina (UFMG); João Luis P. B. dos Santos (UFMG); Jean L. Chaves Gorziza (UFMG)

ESTUDO DE CASO: A ENCRUZA ENTRE A POLÍTICA CULTURAL DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM E OS POVOS DE TERREIRO DO TERRITÓRIO
Isabel Mayara G. F. Brasil (Unieducar/CCBJ); Paulo Eduardo M. de Sousa (CCBJ)

FORMAÇÃO COMO ESPAÇO POLÍTICO: ESCOLA LIVRE DA COMUNA S.A.
Maria Elisa Almeida (COMUNA S.A/UFMG); Maria Helena Cunha (COMUNA S.A/UFMG)

POR UMA PRÁTICA INSURGENTE DA GESTÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA
Stéfane S. de Souza Souto (UFBA)

13h-15:30h | Mesa XIX - Sala A - 2º - Andar
• Políticas Culturais e História

ALMANAK DE PROVÍNCIA E A CULTURA ESTADISTA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX
Cristian Gomes Lima (SEEDUC-RJ/SEE-MG)

DESDOBRAMENTOS DE ESTUDO DE CASO NO CONSELHO NACIONAL DE CULTURA: MUSEALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO DO PÓRTICO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E SEU PORTÃO DE FERRO
Ivan Coelho de Sá (UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (UNIRIO)

PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA NACIONAL: A IDEIA DE PANTEÃO DA PÁTRIA NO LEGISLATIVO BRASILEIRO (1891-1989)
José Ricardo O. Fernandes (UFF); Gabriel Gervásio Neto (USAL)

15:30h-17:30h | Mesa XX - Auditório
• Políticas Culturais e Cinema

CRIAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL ATRAVÉS DO INSTITUTO CARLOS SCALLA
Bruno S. de Souza Pereira (UNESA); Andrielle Gonçales Scalla (UniFaminasMuriaé); Adriano Medeiros da Rocha (UFMG)

PRÊMIO CATARINENSE DE CINEMA: COMO O SETOR AUDIOVISUAL AVALIA E BUSCA APRIMORAR SEU PRINCIPAL INSTRUMENTO DE FOMENTO DIRETO
Daniel Velasco Leão (ABD)

CINEMA BRASILEIRO COMO PROCESSO: NOVOS PARÂMETROS CONCEITUAIS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS
Lia Bahia (UFF)

REVISTA FILME CULTURA: DESAFIOS DE CONTINUIDADE E A DEMOCRATIZAÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO
Lina R. Fernandes Távora (MinC); Ana Paula M. Sylvestre (MinC); Jéssyca Hellen F. Paulino (MinC)

MULHERES NEGRAS E A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO DISTRITO FEDERAL
Mayara Carvalho Passos (UnB); Maria de Fátima R. Makiuchi (UnB)

ANIMAÇÃO BRASILEIRA: POLÍTICAS PÚBLICAS, DESENVOLVIMENTO E REGIONALIZAÇÃO
Natacha Stefanini Canesso (UFBA); Ricardo Silva de Araujo (UFBA)

A IMPORTÂNCIA DO CENÁRIO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO PARA A CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA DA REGIÃO NO INÍCIO DOS ANOS 2000
Thiago Nogueira Carvalho (Ancine)

15:30h-17:30h | Mesa XXI - Sala de Cursos
• Políticas Culturais: experiências comparadas

O PAPEL DA CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO FUTURO NA AMÉRICA LATINA
Andresa M. P. Ferreira (Unicamp); Fabio Augusto Cerqueira (Unicamp)

PLANOS NACIONAIS DE LEITURA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE BRASIL E PORTUGAL
Jorge Teles (UFF)

POLÍTICAS CULTURAIS E DESENVOLVIMENTO: INFLEXÕES NO CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL E CULTURA COMUNITÁRIA NA AMÉRICA LATINA
José Maria R. e S. Junior (zehma) (UFPA)

A CULTURA NAS ELEIÇÕES LEGISLATIVAS 2024 EM PORTUGAL
Manuel Gama (UMinho); Jenny de Jesus Campos (PolObs); Rui Manuel V. da Cruz (PolObs)

POLÍTICAS CULTURAIS E TRADUÇÕES: UMA PROPOSTA DE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O BRASIL E O MÉXICO
Sharine M. Cabral Melo (USP)

24 de maio, sexta-feira

9h-12h | Mesa XXII - Auditório
• Componentes do SNC II

NA CONFLUÊNCIA DA ROÇA: A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS A PARTIR DO CONSELHO DA ROÇA DO SISTEMA AGRÍCOLA TRADICIONAL DO ALTO RIO NEGRO
Ediane Hirle (IPHAN)

CONTRIBUIÇÕES ACADÊMICAS BRASILEIRAS SOBRE OS PLANOS DE CULTURA NO FORTALECIMENTO DAS PRÁTICAS PATRIMONIAIS (2011-2021)
Fábio Cabral Durso (UFPel); Renata Ovenhausen Albernaz (UFPel)

GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DA CULTURA EM CANDEIAS-BA NO PERÍODO DE 2017 A 2022: OS DESAFIOS DA CONTINUIDADE
Jean Ferreira Souza (UFRB); Laura Bezerra (UFRB)

COMITÊ DE CULTURA DE MARACANAÚ: PRÁXIS EMANCIPATÓRIA COMO POLÍTICA CULTURAL
Rodrigo de Souza Oliveira (UFC); Ângela Maria B. Linhares (UFC)

O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA E A POLÍTICA CULTURAL EM PERNAMBUCO (1975-1979)
Rosely Tavares de Souza (UFPE)

IMPACTOS DA LEI ALDIR BLANC E LEI PAULO GUSTAVO NA INSTITUCIONALIZAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NA AMAZÔNIA PARAENSE
Valcir Bispo Santos (UFPA); Luiz Daniel F. Veiga (CEC/PA); Elis de Araújo Miranda (UFF)

9h-12h | Mesa XXIII - Sala de cursos
• Patrimônio Imaterial II

O AÇAÍ NA POLÍTICA CULTURAL: UM ENSAIO PELA MANUTENÇÃO DO PERTENCIMENTO MACAPAENSE
Fátima Lucia C. Guedes (UNIFAP)

IGREJINHA DO ACAIS [CAPELA SÃO JOÃO BATISTA]: UMA ANÁLISE DA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS NA PRESERVAÇÃO DE ESPAÇOS SIMBÓLICOS DO CULTO CATIMBÓ JUREMA NO MUNICÍPIO DE ALHANDRA/PB
Henrique F. Nunes de Lima (UFPE); Artur da Silva Barbosa (UFF)

CASA CANDEEIRO DO OESTE: UM PONTO PARA IMAGINAR A CULTURA
Joelma Cristina S. M. Stella (UFBA); José Roberto Severino (UFBA)

A CONTRIBUIÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA PARA A PROPOSTA DE PATRIMONIALIZAÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE BARÃO DO MONTE ALTO (MG)
Pollylian Assis Madeira (UNIRIO); Regina Maria do R. M. de Abreu (UNIRIO)

9h-12h | Mesa XXIV - Sala A - 2º Andar
• Cultura e Universidade

O DESENVOLVIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: A DIVERSIDADE NAS ATIVIDADES DO CECOM-UFJF
Carolina Martins Saporetti (UFJF)

A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ: INSTITUCIONALIZAÇÃO, INTEGRAÇÃO E PLANO DE CULTURA
Eulália Emília P. Camurça (UFC); Glícia Maria P. Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

O DISCURSO DA MEMÓRIA: FESTIVAIS DE INVERNO, POLÍTICAS CULTURAIS E ECONOMIA DA CULTURA NAS CIDADES DE BELO HORIZONTE E OURO PRETO, MARIANA E JOÃO MONLEVADE
Gabriella de Oliveira Seabra (UFMG)

EM TEMPOS DE FESTIVAL DE INVERNO E DE POLÍTICA DE CULTURA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Hugo Xavier Guarilha (UFOP); Raquel Leite Braz (UFOP)

DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO-PILOTO "ÔNIBUS CULTURAL" NA UFRJ: UM ESTUDO DE VIABILIDADE PARA A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL
Jessica Suzano Luzes (UFRJ)

TRABALHOS

ÍNDICE POR TRABALHO

Mesa I • Lei Aldir Blanc

36 *O SETOR CULTURAL E A APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM JAPERI (RJ)*
Bruno S. Duarte Lima (UFRRJ/FCRB); Utanaan R. Barbosa Filho (IPPUR-UFRJ)

55 *AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E LEI ALDIR BLANC: FOMENTO AOS FESTEJOS JUNINOS NA BAHIA*
Carmen Lúcia C. Lima (UNEB); Leonardo Figueiredo Costa (UFBA); Lúcia Maria A. de Queiroz (UFRB/OBEC); Renata Rocha (UFBA)

71 *ANÁLISE DA ESTRUTURA DE EDITAIS DA LEI ALDIR BLANC EM MINAS GERAIS SOB A PERSPECTIVA DA DIVERSIDADE CULTURAL*
José Márcio Barros (UEMG/PUC-MG); Manoel de Almeida Neto (PUC-MG); Rodolfo Junqueira Fonseca (UnB)

87 *AINDA SOBRE A LEI ALDIR BLANC? AINDA! UMA ANÁLISE DAS AÇÕES AFIRMATIVAS NOS EDITAIS DO INCISO II NA CIDADE NITERÓI, MARICÁ, RIO DE JANEIRO E NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO*
Utanaan R. Barbosa Filho (IPPUR-UFRJ); Tânia Vicente (CPDOC/FGV)

Mesa II • Políticas Culturais I

104 *POLÍTICAS CULTURAIS PARA DEMOCRATIZAR A CULTURA NO SÉCULO XXI*
Eula D. Taveira Cabral (FCRB); Cintia A. dos Santos Freire (FCRB)

117 *OS JOGOS DISCURSIVOS: ASSÉDIO INSTITUCIONAL NO CAMPO DAS POLÍTICAS FEDERAIS DE CULTURA*
Frederico Augusto B. da Silva (Ipea); Raquel O. Moreira (UnB); Paula Ziviani (Ipea)

132 *A RETRAÇÃO DE FRONTEIRAS INSTITUCIONAIS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL NO CONTEXTO DO SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS*
Luiz Fernando Zugliani (FBN)

150 *DE LA FORMACIÓN PARA EL DESARROLLO CULTURAL A LA FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL EN COLOMBIA*
Marta Lucia Bustos Gómez (UD-Colombia)

166 *A LEI ROUANET SOB UMA PERSPECTIVA ÉTICA: REFLETINDO SOBRE A CPI DA LEI ROUANET*
Priscila Seixas da Costa (UFF); Pedro Henrique C. dos Santos (UFF)

Mesa III • Museus e Políticas

179 *MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL: PERCURSOS E CONTRIBUIÇÕES À PNM*
Adriana Russi (UFF/UNIRIO); Geslline Giovana Braga (UFRN); Marco Brandão (UFF)

193 *PANORAMA DA SISTEMATIZAÇÃO DO PÚBLICO DA FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA*
Ana Carolina Nogueira (FCRB); Aparecida Marina Rangel (FCRB); Jessica Xavier Valente (FCRB)

207 *A POLÍTICA PÚBLICA DE MUSEUS NO BRASIL - INSTRUMENTOS PARA A CONTINUIDADE*
Gilson Antônio Nunes (UFOP)

221 *POLÍTICAS CULTURAIS PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: O PAPEL DOS ARQUIVOS DE MUSEUS*
Jorge D. da Silva Júnior (MN); Luana Lobo dos Santos (AN); Thaís Rodrigues de Freitas (MNBA)

238 *OS SABERES MOBILIZADOS NAS REDES DE EDUCADORES EM MUSEUS: PLURALIDADE, COMUNIDADE, QUILOMBO E TRADUÇÃO CULTURAL*
Mona Ribeiro Nascimento (OBEC-BA)

250 *RUMO À INCLUSÃO MUSEAL NAS REDES SOCIAIS: ANÁLISE DA ACESSIBILIDADE NO INSTAGRAM DOS MUSEUS*
Rafael Teixeira Chaves (UFPel); Yndiana C. Gouveia Viana (UNIRIO)

Mesa IV • Patrimônio Imaterial I

264 *O CENSO DEMOGRÁFICO DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA DO CEARÁ: VIDA, TRADIÇÃO E SALVAGUARDA*
Alênio Carlos N. Alencar (SECULT-CE/IDM); Jaiane Cruz Sousa (SECULT-CE/IDM)

278 *A DEFESA DA DIVERSIDADE CULTURAL COMO ESTRATÉGIA PARA A CRIAÇÃO DE SUBJETIVIDADES ALTERNATIVAS: O CASO DO MANTO TUPINAMBÁ*
Camila L. Corrêa da Costa (UFRJ)

291 *PLANOS DE SALVAGUARDA DE BENS CULTURAIS IMATERIAIS AFRODIASPÓRICOS - DIFICULDADES E ATUALIZAÇÕES RELACIONADAS ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS*
Emerson Pires Menezes (Fiocruz)

304 *ENTRE O NACIONAL E O LOCAL: POLÍTICAS DE FOMENTO À CAPOEIRA NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS - RJ*
Gabriel da S. Vida Cid (UFRRJ); Marcelo Cardoso da Costa (IFRJ-CDuC)

319 *O BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO E PODER PRODUTOR NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO ESTADO*
Victor Henrique de Souza Arcanjo (IPHAN)

Mesa V • Política das Artes

335 *AVALIAÇÃO EM FORMAÇÃO EM ARTES NO BRASIL: A EXPERIÊNCIA DOS LABORATÓRIOS E CRIAÇÃO DA PORTO IRACEMA DAS ARTES*
Beatriz Perote Fernandes (UECE); Isaac Pipano (Unifor); Alexandre Barbalho (UECE/UFBA)

350 *DA RECEPÇÃO DETRATORA AO DEBATE EXPERIMENTAL DA ARTE, FAZENDO UMA "LIMONADA" DO AZEDUME REACIONÁRIO*
Diogo de Moraes Silva (Sesc-SP)

367 *FUNARTE RETOMADA: PROTAGONISMO FEMININO E AÇÕES AFIRMATIVAS*
Gisele Marchiori Nussbaumer (UFBA)

381 *MEMÓRIA DAS ARTES: FUNARTE E A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DAS ARTES VISUAIS, CIRCO, DANÇA, MÚSICA E TEATRO*
Joelma Neris Ismael (FUNARTE)

Mesa VI • Patrimônio Material I

395 *PROGRAMA REVIVE BRASIL E O CASO DA FORTALEZA DE SANTA CATARINA, EM CABEDELO/PB*
Fernanda N. Costa Braz (IPHAN)

405 *A ATUALIZAÇÃO DO INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS (INRC) E O SEU USO POTENCIAL PARA O CAMPO DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DOS BENS MÓVEIS OU INTEGRADOS*
Karina C. Nolasco Dalate (IPHAN); Mônica de Medeiros Mongelli (IPHAN); Pedro Gustavo M. Clerot (IPHAN)

420 *INTERFACES SOCIOESTATAIS: INSTRUMENTO ANALÍTICO PARA AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE PRESERVAÇÃO*
Maria Edwiges M. Cassani (IPHAN)

435 *UMA POLÍTICA CULTURAL QUE INFLUENCIOU O BRASIL: O CORREDOR CULTURAL (1979/1983)*
Mônica Cataldo (Uerj)

444 *PELO PATRIMÔNIO OU PELA CIDADE? ARGUMENTAÇÃO NA POLÍTICA PÚBLICA DE PATRIMÔNIO CULTURAL*
Pedro V. Godinho Peria

Mesa VII • Componentes do SNC I

459 *QUE PRIORIDADES SÃO DESTACADAS NAS PROPOSTAS DA 5ª CONFERÊNCIA DE CULTURA DO RJ PARA A ETAPA NACIONAL DA 4ª CNC?*
Ana Lúcia Prado (CEPC-RJ)

477 *PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AS CONFERÊNCIAS DE CULTURA: O BRASIL EM ESTADO DE CONFERÊNCIA*
Leonardo Silva (SECULT-CE); Renata Rocha (SECULT-CE); Thiago Rodrigues (MinC)

491 *TRANSFORMAR PARA PRESERVAR: O FEDERALISMO CULTURAL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL*
Manoel Silvestre Friques (UFRJ/UNIRIO)

508 *EIXOS-SETORES COMO ORGANIZAÇÃO DAS METAS EM PLANOS DE CULTURA - O CASO DE BARRA MANSA*
Marcelo Bravo (FCBM)

Mesa VIII • Trabalhadores da Cultura

524 *CONDIÇÕES DOS TRABALHADORES CULTURAIS NO BRASIL E MATO GROSSO: UMA ANÁLISE DA PNAD CONTÍNUA*
Carla Cristina R. de Almeida (UFMT); Antônio Anacleto Amorim (UFMT)

540 *AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO*
Karlili Freire Trindade (Ciclo Escola)

555 *CULTURA É DIREITO, CULTURA É TRABALHO: ENSINANDO A TRANSGREDIR A PARTIR DOS DIREITOS CULTURAIS*
Ohana Boy Oliveira (UFBA); Hendye Gracielle D. Borém (UFBA)

571 *GRUPO DE PESQUISA TERAPIA OCUPACIONAL E CULTURA: IMPACTOS NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO CAMPO CULTURAL*
Patricia Silva Dornelles (UFRJ); Claudia R. Araujo de Carvalho (UFRJ); Maria Daniela C. de Macedo (UFRJ)

Mesa IX • Arte e Território

582 *A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS CULTURAIS E SEUS LIMITES: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O ESTADO E A ARTE DE RUA CARIOCA*
Kyoma Oliveira (UFRJ)

593 *QUESTÕES TERRITORIAIS NAS POLÍTICAS CULTURAIS LOCAIS*
Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF); Luma Cortes Wyzykowska (UFF)

605 *"TAÍ, EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM": UMA BREVE ANÁLISE DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O CARNAVAL DE RUA NAS GESTÕES EDUARDO PAES (2009-2012, 2013-2016 E 2021-2024)*
Marina Bay Frydberg (UFF); Maria Clara Vianna (UFF)

618 *OS COLETIVOS CULTURAIS SUBURBANOS E SUAS ESTRATÉGIAS POLÍTICAS*
Sandra de Sá Carneiro (UFRJ); Claudio Jorge Soares (UENF)

634 *POLÍTICAS PÚBLICAS E O CARNAVAL - EIS AS NOTAS: DEZ EM ARRECADAÇÃO, ZERO EM INVESTIMENTO - UM PANORAMA DA FESTA DAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO E SÃO JOÃO DA BARRA*
Soraya Rangel Moore (UCAM); Fernando Santos de Oliveira (Senac)

Mesa X • Patrimônio Cultural II

646 *50 ANOS DA FUNDARTE NA POLÍTICA CULTURAL DE PERNAMBUCO: UMA RESILIÊNCIA DE QUE VALE MEDALHA*
Flávio Barbosa da Silva (Fundarpe); Terezinha de Jesus P. da Silva (UFPE); Celia Maria M. M. de Queiroz (Fundarpe)

664 *SALA DO ARTISTA POPULAR: UMA ANÁLISE DAS AÇÕES IMPLEMENTADAS E DESAFIOS NOS SEUS 40 ANOS DE CRIAÇÃO*
Luiz Cesar dos S. Baía (IPHAN/MinC); Luiz Carlos Borges (UNIRIO); Sura Souza Carmo (UFS)

679 *ALÉM DA TORRE: MEMÓRIA, ARTE E PATRIMÔNIO CULTURAL NA ORLA DE ATALAIA, EM ARACAJU-SE*
Marcelo Rangel (UFS); Bruna Távora (UFRJ)

692 *E O BRASIL? A INSERÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO NO DEBATE SOBRE A REPATRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA PERIFERIA GLOBAL E SEUS RECENTES ACONTECIMENTOS*
Mariana Pimenta Bueno (CAIPORA/LEMCRI)

708 *AS CURVAS DA FERROVIA: PROGRAMAS DE PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A VALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA FERROVIÁRIA*
Telma Lasmar Gonçalves (UNIRIO); Ana Paula Alves (UNIRIO); Ilza Carla F. Lima (UNIRIO)

Mesa XI • Formação e Acessibilidade

725 *"ADOLESCENTE NA REDE": POR UMA SOCIOEDUCAÇÃO MUSEAL*
Adriana Xerez (CCMS); Gabriela da Fonseca (CCBB); Samia Jraige (Uerj)

741 *PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS PELO BRASIL*
Aparecida Carina A. de Souza (Instituto Incluir); Mônica A. de Matos Pereira (CEDERJ/UFRRJ); Allan Rocha Damasceno (UFRRJ)

758 *RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA CULTURAL E CRIANÇAS: PLANO MUNICIPAL PELA PRIMEIRA INFÂNCIA DE URUÇUCA (BA)*
Camila Rodrigues Leite (Uerj)

772 *FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CIDADÃ PELA LINGUAGEM AUDIOVISUAL: UMA IMERSÃO NA ESCOLA MURIAEENSE CARLOS SCALLA*
Fabiano M. de Souza Júnior (FUNDARTE); Beatriz Cristina Possato (IFSUDESTE MG); Adriana Medeiros da Rocha (UFOP)

Mesa XII • Indicadores e Dados da Cultura

788 *DESAFIOS E PERSPECTIVAS DOS OBSERVATÓRIOS CULTURAIS BRASILEIROS FRENTE À VALORIZAÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO*
Daniela Favaro Garrossini (UnB); Maria de Fátima R. Makiuchi (UnB)

798 *MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE CONSUMO DOS BENS, SERVIÇOS E ATIVIDADES ARTÍSTICAS, CULTURAIS E DE ENTRETENIMENTO: O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO E A NOVA COMPOSIÇÃO DOS GASTOS DAS FAMÍLIAS BRASILEIRAS COM CULTURA*
Elder Patrick M. Alves (UFAL)

815 *DESAFIOS PARA O SETOR CULTURAL NO CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO: UM PANORAMA DOS DADOS DA PESQUISA TIC CULTURA 2022*
Fabio José N. de Senne (Cetic.br/NIC.br); Luiza Carvalho Santos (Cetic.br/NIC.br)

828 *ESTUDOS EM POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA: ALGUMAS NOTAS SOBRE ORIENTADORES DE TESES E DISSERTAÇÕES*
Renata Rocha (UFBA/Cátedra-UNESCO/FCRB); Leonardo Costa (UFBA/Cátedra-UNESCO/FCRB); Emanuel Messias (Mapa-CULT/LAB-Cultura); Eduardo Seixas (Mapa-CULT)

Mesa XIII • Dança, Artes Cênicas e Música

841 *POLÍTICA CULTURAL EM BELO HORIZONTE E DIVERSIDADE MUSICAL: O EDITAL DESCENTRA DE 2018 A 2022*
Aline P. Magalhães Silva (UFMG)

852 *POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: CAMINHOS E TENSÕES DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL (1974-1990)*
José Denis de O. Bezerra (UFPA)

868 *A RELAÇÃO ENTRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA INDÚSTRIA DA MÚSICA E POLÍTICAS PÚBLICAS*
Julia Ourique (UNESA)

882 *FLUXOS ENTRE POLÍTICA, DANÇA E COMO A CONJUNTURA NOS AFETA*
Marília R. R. de Almeida Braga (Artefolia)

Mesa XIV • Políticas Culturais II

899 *UM BREVE DEBATE SOBRE POLÍTICA CULTURAL EM TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS: QUEM REPRESENTA O QUÊ?*
Douglas Marques (IFRJ/UFRRJ); João Guerreiro (IFRJ/UFRRJ)

909 *EM BUSCA DE POLÍTICAS CULTURAIS INDÍGENAS: DO MUSEU DO ÍNDIO AO MUSEU NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS*
Francisco José G. Gomes (FCRB); Eula D. Taveira Cabral (FCRB)

924 *ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA A PARTIR DOS PLANOS VIVER SEM LIMITES 1 E 2*
Many Pereira dos Santos (UFF); Patricia Silva Dornelles (UFRJ)

940 *AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS COTIDIANOS*
Marcia Costa Rodrigues (UFRJ)

953 *INTERMITÊNCIAS DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA: UM OLHAR SOBRE O MINISTÉRIO DA CULTURA*
Natália Caetano da Silva (Sesc-SP)

965 *ENTES E AGENTES CULTURAIS SOB A ÓTICA DA TEORIA DOS BUROCRATAS DE NÍVEL DE RUA*
Rita Andrade (FGV); Pamela E. M. Arteaga (UnB)

Mesa XV • Economia Criativa

977 *ECONOMIA CRIATIVA E DESENVOLVIMENTO: ANÁLISE DOS INDICADORES MUNICIPAIS NO ESTADO DE MATO GROSSO*
Carla Cristina R. de Almeida (UFMT); Yanne da Silva (UFMT); Tainá Karoline Guedes (UFMT)

994 *A ECONOMIA DAS ARTES VISUAIS NO CEARÁ E NO BRASIL*
Francisco Ricardo C. de Souza (UECE)

1011 *ECOSSISTEMA EMPREENDEDOR CULTURAL: UM ESTUDO DA INTERSECÇÃO ENTRE ECOSSISTEMAS EM CURITIBA*
Lorena Manchenho Mascarenhas (UFPR)

1022 *PANORAMA DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL DO GESTOR CULTURAL NO BRASIL: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES*
Thayse Lucas G. de Souza (UFSCar)

Mesa XVI • Direitos Culturais e Direitos Autorais

1036 *DIREITO AUTORAL NA ERA DIGITAL E A NECESSIDADE DE SE RECALIBRAR O REGIME DE APROPRIAÇÃO*
Claudia Castro (SEDF)

1052 *INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E GEOPOLÍTICA DO DIREITO AUTORAL*
Ivan Chagas Siqueira (UFF)

1065 *COLEÇÕES PRIVADAS DE OBRAS DE ARTE: UMA REFLEXÃO SOBRE A SUA FUNÇÃO SOCIAL*
Renata F. Ribeiro Lucas (FCRB)

1078 *CARTAS-MISSIVAS E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA*
Thiago Serpa Erthal (AGU/ICTIM)

Mesa XVII • Patrimônio Cultural III

1092 *AS RUÍNAS DE SÃO BOAVENTURA EM ITABORAÍ (RJ): TRAJETÓRIA DE RECONHECIMENTO E INVISIBILIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS*
Gabriela Dias Duarte (Fiocruz); Inês El-Jaick Andrade (Fiocruz)

1109 *DO RESTO AO HOLOFOTES: USOS, DISPUTAS E RESSIGNIFICAÇÃO PELA MEMÓRIA NO THEATRO CINEMA GUARANY*
Heidi Ferreira da Costa (UNIRIO)

1125 *GEOPOLÍTICA: UM PORTAL PARA A DISSEMINAÇÃO E GESTÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS ASSOCIADAS AO PATRIMÔNIO GEOCIENTÍFICO BRASILEIRO*
Luiza C. M. de Oliveira Ponciano (UNIRIO); Georgios Dimitriadis (CGeo-UC/Cátedra-UNESCO)

1141 *REVISITANDO O INVENTÁRIO DOS BENS CULTURAIS DO MUNICÍPIO DE MAGÉ (FUNDREM, 1984)*
Roberta dos Santos de Almeida (SECULT-CE); Carlito L. de Olveira Junior (SECULT-CE)

Mesa XVIII • Experiências de Gestão e Formação Cultural

1152 *EXPERIÊNCIAS DE UMA GESTÃO CULTURAL COMPARTILHADA NA FAZENDA CAMPOS NOVOS - CABO FRIO, RIO DE JANEIRO*
Giovane do Nascimento (UENF)

1163 *TEATRO EM REDE: NOVAS GERAÇÕES DE ARTISTAS, NOVAS FORMAS DE FAZER TEATRO*
Heloisa Marina (UFMG); João Luiz P. B. dos Santos (UFMG); Jean L. Chaves Gorziza (UFMG)

1178 *ESTUDO DE CASO: A ENCRUZA ENTRE A POLÍTICA CULTURAL DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM E OS POVOS DE TERREIRO DO TERRITÓRIO*
Isabel Mayara G. F. Brasil (Unieducar/CCBJ); Paulo Eduardo M. de Sousa (CCBJ)

1194 *FORMAÇÃO COMO ESPAÇO POLÍTICO: ESCOLA LIVRE DA COMUNA S.A.*
Maria Elisa Almeida (COMUNA S.A./UFMG); Maria Helena Cunha (COMUNA S.A./UFMG)

1209 *POR UMA PRÁTICA INSURGENTE DA GESTÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA*
Stéfane S. de Souza Souto (UFBA)

Mesa XIX • Políticas Culturais e História

1222 *ALMANAK DA PROVÍNCIA E A CULTURA ESTADISTA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX*
Cristian Gomes Lima (SEEDUC-RJ/SEE-MG)

1233 *DESDOBRAMENTOS DE ESTUDO DE CASO NO CONSELHO NACIONAL DE CULTURA: MUSEALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO DO PÓRTICO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E SEU PORTÃO DE FERRO*
Ivan Coelho de Sá (UNIRIO); Monike Garcia Ribeiro (UNIRIO)

1249 *PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA NACIONAL: A IDEIA DE PANTEÃO DA PÁTRIA NO LEGISLATIVO BRASILEIRO (1891-1989)*
José Ricardo O. Fernandes (UFF); Gabriel Gervásio Neto (USAL)

Mesa XX • Políticas Culturais e Cinema

1264 *CRIAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL ATRAVÉS DO INSTITUTO CARLOS SCALLA*
Bruno S. de Souza Pereira (UNESA); Andrielle Gonçalves Scalla (UniFaminasMuriaé); Adriano Medeiros da Rocha (UFMG)

1279 *PRÊMIO CATARINENSE DE CINEMA: COMO O SETOR AUDIOVISUAL AVALIA E BUSCA APRIMORAR SEU PRINCIPAL INSTRUMENTO DE FOMENTO DIRETO*
Daniel Velasco Leão (ABD)

1293 *CINEMA BRASILEIRO COMO PROCESSO: NOVOS PARÂMETROS CONCEITUAIS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS*
Lia Bahia (UFF)

1306 *REVISTA FILME CULTURA: DESAFIOS DE CONTINUIDADE E A DEMOCRATIZAÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO*
Lina R. Fernandes Távora (MinC); Ana Paula M. Sylvestre (MinC); Jéssyca Hellen F. Paulino (MinC)

1330 *MULHERES NEGRAS E A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO DISTRITO FEDERAL*
Mayara Carvalho Passos (UnB); Maria de Fátima R. Makiuchi (UnB)

1338 *ANIMAÇÃO BRASILEIRA: POLÍTICAS PÚBLICAS, DESENVOLVIMENTO E REGIONALIZAÇÃO*
Natacha Stefanini Canesso (UFBA); Ricardo Silva de Araujo (UFBA)

1352 *A IMPORTÂNCIA DO CENÁRIO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO PARA A CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA DA REGIÃO NO INÍCIO DOS ANOS 2000*
Thiago Nogueira Carvalho (Ancine)

Mesa XXI • Políticas Culturais: experiências comparadas

1367 *O PAPEL DA CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO FUTURO NA AMÉRICA LATINA*
Andressa M. P. Ferreira (UNICAMP); Fabio Augusto Cerqueira (UNICAMP)

1380 *PLANOS NACIONAL DE LEITURA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE BRASIL E PORTUGAL*
Jorge Teles (UFF)

1396 *POLÍTICAS CULTURAIS E DESENVOLVIMENTO: INFLEXÕES NO CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL E CULTURA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA*
José Maria R. e S. Junior (Zehma) (UFPA)

1417 *A CULTURA NAS ELEIÇÕES LEGISLATIVAS 2024 EM PORTUGAL*
Manuel Gama (UMinho); Jenny de Jesus Campos (PolObs); Rui Manuel V. da Cruz (PolObs)

1436 *POLÍTICAS CULTURAIS E TRADUÇÕES: UMA PROPOSTA DE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O BRASIL E O MÉXICO*
Sharine M. Cabral Melo (USP)

Mesa XXII • Componentes do SNC II

1452 *NA CONFLUÊNCIA DA ROÇA: A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS A PARTIR DO CONSELHO DA ROÇA DO SISTEMA AGRÍCOLA TRADICIONAL DO ALTO RIO NEGRO*
Ediane Hirle (IPHAN)

1462 *CONTRIBUIÇÕES ACADÊMICAS BRASILEIRAS SOBRE OS PLANOS DE CULTURA NO FORTALECIMENTO DAS PRÁTICAS PATRIMONIAIS (2011-2021)*
Fábio Cabral Durso (UFPel); Renata Ovenhausen Albernaz (UFPel)

1478 *GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DA CULTURA EM CANDEIAS-BA NO PERÍODO DE 2017 A 2022: OS DESAFIOS DA CONTINUIDADE*
Jean Ferreira Souza (UFRB); Laura Bezerra (UFRB)

1495 *COMITÊ DE CULTURA DE MARACANAÚ: PRÁXIS EMANCIPATÓRIA COMO POLÍTICA CULTURAL*
Rodrigo de Souza Oliveira (UFC); Ângela Maria B. Linhares (UFC)

1530 *IMPACTOS DA LEI ALDIR BLANC E LEI PAULO GUSTADO NA INSTITUCIONALIZAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NA AMAZÔNIA PARAENSE*
Valcir Bispo Santos (UFPA); Luiz Daniel F. Veiga (CEC/PA); Elis de Araújo Miranda (UFF)

Mesa XXIII • Patrimônio Imaterial II

1546 *IGREJINHA DO ACAIS [CAPELA SÃO JOÃO BATISTA]: UMA ANÁLISE DA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS NA PRESERVAÇÃO DE ESPAÇOS SIMBÓLICOS DO CULTO CATIMBÓ JUREMA NO MUNICÍPIO DE ALHANDRA/PB*
Henrique F. Nunes de Lima (UFPE); Artur da Silva Barbosa (UFF)

1560 *A CONTRIBUIÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA PARA A PROPOSTA DE PATRIMONIALIZAÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE BARÃO DO MONTE ALTO (MG)*
Pollylian Assis Madeira (UNIRIO); Regina Maria do R. M. de Abreu (UNIRIO)

Mesa XXIV • Cultura e Universidade

1575 *O DESENVOLVIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: A DIVERSIDADE NAS ATIVIDADES DO CECOM-UFJF*
Carolina Martins Saporetti (UFJF)

1584 *A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ: INSTITUCIONALIZAÇÃO, INTEGRAÇÃO E PLANO DE CULTURA*
Eulália Emília P. Camurça (UFC); Glícia Maria P. Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

1594 *O DISCURSO DA MEMÓRIA: FESTIVAIS DE INVERNO, POLÍTICAS CULTURAIS E ECONOMIA DA CULTURA NAS CIDADES DE BELO HORIZONTE, OURO PRETO, MARIANA E JOÃO MONLEVADE*
Gabriella de Oliveira Seabra (UFMG)

1604 *EM TEMPOS DE FESTIVAL DE INVERNO E DE POLÍTICA DE CULTURA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO*
Hugo Xavier Guarilha (UFOP); Raquel Leite Braz (UFOP)

1615 *DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO-PILOTO "ÔNIBUS CULTURAL" NA UFRJ: UM ESTUDO DE VIABILIDADE PARA A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL*
Jessica Suzana Luzes (UFRJ)

AUTORES

ÍNDICE POR AUTOR

Adriana Medeiros da Rocha
Adriana Russi
Adriana Xerez
Adriano Medeiros da Rocha
Alênio Carlos N. Alencar
Alexandre Barbalho
Allan Rocha Damasceno
Aline P. Magalhães Silva
Ana Carolina Nogueira
Ana Lúcia Prado
Ana Paula Alves
Ana Paula M. Sylvestre
Andrielle Gonçalves Scalla
Andressa M. P. Ferreira
Ângela Maria B. Linhares
Antônio Anacleto Amorim
Aparecida Carina A. de Souza
Aparecida Marina Rangel
Artur da Silva Barbosa
Beatriz Cristina Possato
Beatriz Perote Fernandes
Bruna Távora
Bruno S. de Souza Pereira
Bruno S. Duarte Lima
Camila L. Corrêa da Costa
Camila Rodrigues Leite
Carla Cristina R. de Almeida
Carlito L. de Oliveira Junior
Carmen Lúcia C. Lima
Carolina Martins Saporetti
Celia Maria M. M. de Queiroz
Cintia A. dos Santos Freire
Claudia Castro
Claudia R. Araujo de Carvalho
Cristian Gomes Lima
Daniel Velasco Leão
Daniela Favaro Garrossini
Diogo de Moraes Silva
Douglas Marques
Ediane Hirle
Eduardo Seixas
Elder Patrick M. Alves
Elis de Araújo Miranda
Emanuel Messias
Emerson Pires Menezes
Eula D. Taveira Cabral
Eulália Emília P. Camurça
Fabiano M. de Souza Júnior
Fabio Augusto Cerqueira
Fábio Cabral Durso
Fabio José N. de Senne
Fernanda N. Costa Braz
Fernando Santos de Oliveira
Flávio Barbosa da Silva
Francisco José G. Gomes
Francisco Ricardo C. de Souza
Frederico Augusto B. da Silva
Gabriel da S. Vida Cid
Gabriel Gervásio Neto
Gabriela da Fonseca
Gabriela Dias Duarte
Gabriella de Oliveira Seabra
Georgios Dimitriadis
Geslline Giovana Braga
Gilson Antônio Nunes
Giovane do Nascimento
Gisele Marchiori Nussbaumer
Glícia Maria P. Bezerra
Heidi Ferreira da Costa
Heloisa Marina
Hendye Gracielle D. Borém
Henrique F. Nunes de Lima
Hugo Xavier Guarilha
Ilza Carla F. Lima
Inês El-Jaick Andrade
Isaac Pipano
Isabel Mayara G. F. Brasil
Ivan Chagas Siqueira
Ivan Coelho de Sá
Jaiane Cruz Sousa
Jean Ferreira Souza
Jean L. Chaves Gorziza

Jenny de Jesus Campos
Jessica Suzana Luzes
Jessica Xavier Valente
Jéssyca Hellen F. Paulino
João Guerreiro
João Luiz P. B. dos Santos
Joelma Neris Ismael
Jorge D. da Silva Júnior
Jorge Soares
Jorge Teles
José Denis de O. Bezerra
José Márcio Barros
José Maria R. e S. Junior
José Ricardo O. Fernandes
Julia Ourique
Karina C. Nolasco Dalate
Karlili Freire Trindade
Kyoma Oliveira
Laura Bezerra
Leonardo Costa
Leonardo Figueiredo Costa
Leonardo Silva
Lia Bahia
Lina R. Fernandes Távora
Lorena M. Mascarenhas
Luana Lobo dos Santos
Lúcia Maria A. de Queiroz
Luiz Augusto F. Rodrigues
Luiz Carlos Borges
Luiz Cesar dos S. Baía
Luiz Daniel F. Veiga
Luiz Fernando Zugliani
Luiza Carvalho Santos
Luiza C. M. de Oliveira Ponciano
Luma Cortes Wyzykowska
Manoel de Almeida Neto
Manoel Silvestre Friques
Manuel Gama
Many Pereira dos Santos
Marcelo Bravo
Marcelo Cardoso da Costa
Marcelo Rangel
Marco Brandão
Marcia Costa Rodrigues
Maria Clara Vianna
Maria Daniela C. de Macedo
Maria de Fátima R. Makiuchi
Maria Edwiges M. Cassani
Maria Elisa Almeida
Maria Helena Cunha
Mariana Pimenta Bueno
Marília R. R. de Almeida Braga
Marina Bay Frydberg
Marta Lucia Bustos Gómez
Mayara Carvalho Passos
Mônica A. de Matos Pereira
Mônica Cataldo
Mônica de Medeiros Mongelli
Monike Garcia Ribeiro
Natacha Stefanini Canesso
Natália Caetano da Silva
Ohana Boy Oliveira
Pamela E. M. Arteaga
Patricia Silva Dornelles
Paula Ziviani
Paulo Eduardo M. de Sousa
Pedro Gustavo M. Clerot
Pedro Henrique C. dos Santos
Pedro V. Godinho Peria
Pollylian Assis Madeira
Priscila Seixas da Costa
Rafael Teixeira Chaves
Raquel Leite Braz
Raquel O. Moreira
Renata F. Ribeiro Lucas
Renata Ovenhausen Albernaz
Renata Rocha
Ricardo Silva de Araujo
Rita Andrade
Regina Maria do R. M. de Abreu
Roberta dos Santos de Almeida
Rodrigo de Souza Oliveira
Rodolfo Junqueira Fonseca
Rui Manuel V. da Cruz
Samia Jraige
Sandra de Sá Carneiro Claudio
Sandro Thomaz Gouveia
Sharine M. Cabral Melo
Soraya Rangel Moore
Stéfane S. de Souza Souto

Sura Souza Carmo
Tainá Karoline Guedes
Tânia Vicente
Telma Lasmar Gonçalves
Terezinha de Jesus P. da Silva
Thaís Rodrigues de Freitas
Thayse Lucas G. de Souza
Thiago Nogueira Carvalho
Thiago Rodrigues
Thiago Serpa Erthal
Utanaan R. Barbosa Filho
Valcir Bispo Santos
Victor Henrique de S. Arcanjo
Yanne da Silva
Yndiana C. Gouveia Viana

MESA I

Lei Aldir Blanc

O SETOR CULTURAL E A APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC EM JAPERI (RJ)

Bruno Souza Duarte Lima[1]

Utanaan Reis Barbosa Filho[2]

Resumo: A pesquisa procura analisar a aplicação da Lei Aldir Blanc no município de Japeri, no Rio de Janeiro. Para tanto, se fez necessário uma análise do setor cultural no município anterior à pandemia de Covid-19. Observou-se que a execução dos editais da LAB contribuiu positivamente para as atividades culturais desenvolvidas pelos agentes culturais da cidade, estimulando os diversos segmentos invisibilizados pela informalidade e precarização.

Palavras-chave: Lei Aldir Blanc; Japeri; Cultura; Políticas Culturais; Trabalhadores da Cultura.

Introdução

A pandemia de Covid-19 potencializou a crise do setor cultural no país, acarretando alterações nas dinâmicas de produção e fruição e aumento da informalidade e da precarização. Com o setor impossibilitado de realizar a maioria de suas atividades, ocorreu diversos cancelamentos de eventos, redução de receitas, fechamento de aparelhos de cultura e demissões em massa. A pandemia obrigou os trabalhadores/as do campo da cultura a se readaptarem para sobreviver (Barbosa Filho; Duarte, 2020). Em resposta à crise sanitária que afetou o setor, houve uma grande mobilização dos fazedores/as de cultura em todo o país, intensificando a luta – que já ocorria em meio aos desmontes e retrocessos neoliberais que se impuseram na década passada – por uma política pública de apoio à cultura.

Dado o momento pandêmico, a partir da Comissão de Cultura da Câmara Federal em colaboração com artistas, produtores culturais e gestores começou-se a pensar em uma lei de emergência para o campo, que acabaria levando à aprovação da Lei 14.017/2020 – Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Porém, das mobilizações articuladas pelos fazedores de cultura até a Lei ser regulamentada, em agosto de 2020, passaram-se cinco meses. Em suma, a Lei Aldir Blanc (LAB) destinou o montante de R$ 3 bilhões de reais para os estados, municípios e Distrito Federal, permitindo a aplicação de valores em três ações: renda emergencial para os trabalhadores/as da cultura; subsídio para a manutenção de espaços artísticos e culturais; e

[1] Pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Doutorando em Economia (PPGE/UFF). Mestre em Economia (PUC/SP). E-mail: lima.bsd@gmail.com.

[2] Doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ. Pesquisador do Observatório das Metrópoles – Núcleo Rio de Janeiro e do Observatório Baixada Cultural – OBaC. E-mail: utanan.reis@gmail.com.

editais, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções e de manifestações culturais (Brasil, 2020).

A LAB aproximou-se do Sistema Nacional de Cultura (SNC), criado ao longo dos governos petistas, no que tange à descentralização de recursos numa lógica federativa. Desse modo, os municípios com Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) já institucionalizados foram os que se adequaram mais celeremente à aplicação da LAB, enquanto outros municípios precisaram avançar na institucionalização do SMC. Dessa forma, a lei contribuiu para o fortalecimento do SNC e dos SMCs (Semensato; Barbalho, 2022). Além de ter um impacto significativo na profissionalização e na democratização do campo cultural (Rodrigues; Barbalho, 2022).

Em relação aos municípios da Baixada Fluminense[3], houve dificuldades para que os recursos chegassem e fossem aplicados na região, devido ao fato de o setor cultural ser escanteado pelo poder público no território nos anos pré-pandemia, refletindo-se em uma série de problemas, como a falta de espaços culturais, a dificuldade de acesso aos recursos, a falta de diálogo com os agentes culturais, entre outros. Além disso, a inexperiência do poder público em gestão cultural e a obrigação do cumprimento de requisitos formais dificultaram a distribuição de recursos para os trabalhadores/as da cultura.

É neste cenário que o artigo procura analisar a aplicação da Lei Aldir Blanc em Japeri, município baixadense que ocupa a 83° posição no índice de Desenvolvimento Humano (IDH) entre 92 cidades do Rio de Janeiro, sendo o pior resultado apresentado na Baixada Fluminense (Remigio, 2020). Além disso, a cidade é uma das mais pobres do Rio, apresentando um ganho médio por morador de R$ 279,57 em 2020 (FGV, 2020) e o pior PIB per capita do estado (IBGE, 2021). Foi diante destas carências somadas à pandemia que ocorreu a mobilização dos agentes culturais buscando mapear artistas e coletivos, articulando-se em redes de apoio para sanar dúvidas, compartilhar informações e promover trocas em prol da aplicação e distribuição de recursos da LAB em Japeri. Mobilização que pode ser considerada efetiva, visto que a cidade executou 96,4% dos recursos da LAB. Além disso, mais do que auxiliar emergencialmente os fazedores de cultura, a LAB estimulou diversos segmentos da economia da cultura que eram invisibilizados diante da falta de apoio e precariedade na cidade.

[3] A região é composta por treze cidades: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica (IBGE, 2010).

Para além desta introdução e das considerações finais, o artigo está estruturado em duas partes. A próxima seção apresenta alguns aspectos econômicos e sociais, com foco no setor cultural da cidade antes da pandemia. Na segunda seção faz-se uma análise dos editais lançados pela Secretaria de Municipal de Cultura de Japeri, bem como um exame dos segmentos da economia da cultura beneficiados pelos editais.

Japeri: desenvolvimento e cultura

Emancipado do município de Nova Iguaçu em dezembro de 1991, Japeri se configurava como uma cidade dormitório, abrigando a força de trabalho de baixa renda da metrópole. O quadro de carências de serviços públicos e de infraestrutura básica começou a mudar a partir do ano 2000. O ponto de inflexão para o desenvolvimento, ainda que lento, seria a criação de condomínios industriais no território, permitindo a instalação de empresas, o que contribuiu para a geração de empregos na cidade. Esse desenvolvimento tardio foi possível devido ao espraiamento da produção da metrópole em direção à periferia, chegando na Baixada Fluminense e alcançado as bordas do Oeste Metropolitano, onde situa-se Japeri. Também contribuiu para isso, o município fazer parte da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, sendo alvo de um conjunto de incentivos fiscais para o setor industrial e logístico (Silva; Oliveira; Azevedo, 2020). Dessa maneira, a estratégia de desenvolvimento/crescimento econômico do município teve como base a "atração e investimentos que fizeram uso das características locacionais e da grande oferta de áreas livres, não construídas ou urbanizadas, como atrativo para o grande capital industrial e logístico" (Idem, p. 14). Em contrapartida, o espraiamento da produção também agregou ao município "prejuízos ao meio ambiente, falta de investimentos em infraestrutura urbana, usos do solo com ocupação irregular, e atividades econômicas indesejáveis e geradoras de impactos ambientais" (Alcantara et al., p. 2).

Assim, pode-se observar que a estratégia de crescimento endossada pelo município estava arraigada na ideia de crescimento quantitativo da economia, enquanto qualitativamente, ao pensar o bem-estar dos moradores, ocorriam pioras. Não é à toa que a população do município ainda convive com os problemas sociais, comuns à toda Baixada Fluminense, e a falta de acesso e direito à cidade. Na última década, mais de 44% dos moradores de Japeri trabalhavam no município do Rio de Janeiro e mais da metade (54%) demoravam mais de uma hora até o trabalho (G1, 2016), o que lhes retiram tempo livre para vivenciar outras experiências, que não fossem ligados ao trabalho e sim ao lazer. Além disso, mais de quarenta por cento (41,4%) dos domicílios da cidade viviam com rendimentos de até meio salário-

mínimo por pessoa (IBGE, 2010). Observando estes números, não é uma surpresa que apenas 8,44% da população estivesse empregada no mercado formal no ano de 2021 (IBGE, 2021).

Logo, seria necessária outra lógica para pensar o desenvolvimento, indo muito além dos indicadores econômicos. Podemos pensar no desenvolvimento como liberdade de Amartya Sen (2018), no qual a liberdade se refere à oportunidade de as pessoas poderem escolher o modo de vida que realmente querem usufruir, tendo por base o Estado como promotor desse desenvolvimento através da garantia dos direitos básicos. Entretanto, ainda que assumindo esta noção, não devemos desconsiderar os constrangimentos à efetividade disto promovidas pelos limites impostos pelo capitalismo. Ainda assim, seria necessário pensar políticas públicas para os outros setores que contribuíssem para a melhora na qualidade de vida da população, como saúde e educação, ou, o nosso foco, políticas culturais.

Com base em García Canclini (2019), pensamos as políticas culturais como um "conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem... social" (Canclini, 2019, p. 56). Isto é, partimos de uma noção ampla do termo levando em conta a participação, envolvendo agentes privados e comunitários em alternativa à participação apenas no consumo, isso porque consideramos cultura como bem comum, um direito inalienável como a saúde e a educação e que deve ser acessível a todos (Williams, 2011; Herrera Flores, 2021). Uma política cultural como desenvolvimento deve levar em conta a não neutralidade, assumindo que as políticas vão expressar e produzir significados e práticas que levem em conta uma diversidade das matrizes culturais (Rocha, 2016). E, por fim, o Estado atuando para democratizar as áreas e os meios de produção cultural (Calabre, 2019).

Tabela 1 – Dotação Atualizada da Função Cultura em Japeri (2005-2020)

Ano	Dotação Atualizada Cultura	Ano	Dotação Atualizada Cultura
2005	R$ 0,00	2013	R$ 719.500,00
2006	R$ 0,00	2014	R$ 1.903.900,00
2007	R$ 1.095.000,00	2015	R$ 995.000,00
2008	R$ 780.200,00	2016	R$ 496.000,00
2009	R$ 1.133.000,00	2017	R$ 2.064.100,00
2010	R$ 1.086.500,00	2018	R$ 1.744.500,00
2011	R$ 1.400.000,00	2019	R$ 1.295.100,00
2012	R$ 1.545.400,00	2020	R$ 1.291.800,00

Fonte: Secretaria do Tesouro Nacional (2005-2020). Elaboração própria.

No caso de Japeri, bem como da Baixada Fluminense como um todo, uma política cultural nos termos que definimos só vai passar a ser aplicada a partir da Lei Aldir Blanc, muito por conta da pressão dos fazedores de cultura da região (Guerreiro et al., 2021). Na tabela 1 podemos observar a dotação atualizada[4] para a função cultura na cidade nos anos anteriores à pandemia de Covid-19.

Podemos observar na tabela que houve um aumento significativo da dotação para cultura em Japeri entre 2005 e 2020, apesar de ser um aumento irregular. O período apresenta altos e baixos, sem um padrão consistente de crescimento. As dotações nestes anos ocorreram sem políticas públicas de longo prazo para a cultura, o que pode ajudar a elucidar a irregularidade nas dotações. Uma das hipóteses que podemos observar a partir da tabela é que os orçamentos se tornam maiores em momentos que ocorrem avanços institucionais na área cultural de Japeri. Por exemplo, as primeiras dotações reservadas que foram registrados pela cidade com a função cultura, no período demarcado, ocorreram em 2007, ano em que foi criado o Conselho Municipal de Cultura da cidade. Além disso, outra elevação nos gastos, em 2012, pode estar atrelada à criação da Secretaria Municipal de Cultura da cidade, desmembrada da anterior Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

Outra forma de olhar os dados é através da tradição de descontinuidade das políticas de um governo para o outro no país. Em Japeri, podemos observar isso na virada de 2012 para 2013, quando se iniciou uma nova gestão municipal que, tendo outras prioridades, rompeu com a tendência de crescimento que vinha desde 2010, com uma queda de quase metade da dotação anterior para 2013, como podemos ver na tabela. No mesmo ano, o Prêmio Baixada Fluminense, idealizado pelo Fórum Cultural da Baixada, que a cada ano era realizado em um município diferente, homenageou fazedores de cultura de Japeri das mais diferentes áreas em parceria com a Secretaria da Cultura local, marcando o primeiro contato, que encontramos registros, no que tange ao reconhecimento, da gestão municipal com diversos segmentos da cultura[5]. No ano seguinte iria ocorrer o primeiro apoio direto aos trabalhadores/as de cultura na cidade com a Lei n°1283/2014, que instituiu a contratação de artistas locais para os eventos da cidade patrocinados pelo poder público municipal. Na tabela, vemos que ocorre um aumento de mais de 260% em relação ao ano anterior; aumento que é seguido por uma queda no ano de 2015,

[4] A Dotação Atualizada nos aproxima do valor real que foi posto à disposição da Função Cultura nos municípios. Não necessariamente todo o valor é gasto.
[5] Os contatos anteriores tinham se restringidos às associações carnavalescas através de subvenção em 1998 e 2008.

ano em que temos um descompasso com a hipótese de o aumento da dotação acompanhar o avanço institucional: enquanto ocorreu a queda na dotação para a função cultura, houve avanço institucional com a criação do Fundo Municipal de Cultura. Em suma, estes são fatos que podem ter contribuído para o caminhar da dotação reservada para gastos com cultura na cidade.

Vemos ainda na tabela que o menor valor registrado ocorreu em 2016, uma das hipóteses da queda pode ser por conta das dificuldades financeiras enfrentadas pelo município, que levou a Prefeitura a decretar estado de calamidade pública neste ano (Japeri Online, s.d.). Já a maior dotação foi realizada no ano de 2017, mesmo ano de implementação do Plano Municipal Decenal de Cultura, que incluiu várias diretrizes e ações para fortalecer e fomentar as atividades culturais na cidade, indo desde a criação e produção até a difusão e acesso, além de promover a criação do Sistema Municipal de Cultura[6] (Prefeitura, s. d.). Além disso, também foram organizados eventos culturais naquele ano, como evidenciado pela Revista Aniversário de Japeri 2017, publicada pelo Extra/Globo. A revista apresentava os eventos culturais na cidade e as realizações da gestão municipal. Em si, a própria revista era um exemplo dos gastos com 'cultura' do município.

Obviamente, outros fatores podem ter contribuído para as quedas ao longo dos anos, como o início de uma crise econômica estadual e nacional, queda na arrecadação municipal e até mesmo a queda no orçamento federal de cultura nos últimos anos. Por outro lado, cabe ressaltar a estruturação do campo cultural no país durante os primeiros governos Lula, no qual ocorreu uma mudança no fazer da política cultural, partindo de uma ampliação do conceito de cultura, abrindo possibilidades de abarcar diferentes modalidades culturais no país, prosseguindo além de uma visão elitista e excludente da cultura. (Rubim, 2015; Rocha, 2022).

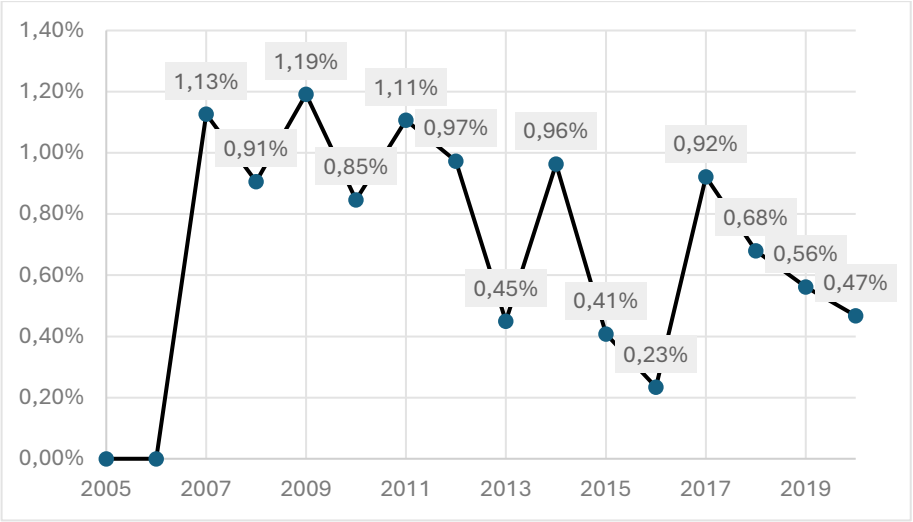
A atuação do MinC durante a gestão lulista foi consolidada através de seus programas e projetos de capilaridade nacional, com formas de fomento à cultura diversificadas, por exemplo através da distribuição de repasses de recursos para os projetos apresentados por fazedores de cultura, além de uma ampliação do incentivo fiscal para o fomento à cultura (Rocha, 2022). Ainda no governo Lula ocorreu o planejamento de se implantar e desenvolver um Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovados na década de 2010, sendo importantes para superar a tradição das instabilidades de políticas culturais no país[7]

[6] O que de fato só foi ocorrer após a pandemia de covid-19, em 2022, como uma das consequências positivas da Lei Aldir Blanc.
[7] Pelo menos até o ponto de ruptura ocasionado pela gestão de Jair Bolsonaro.

(Rubim, 2015). Um dos programas do próprio Ministério foi o Programa Mais Cultura, lançado em 2007, que visava ampliar o acesso à cultura, qualificar o ambiente social e gerar oportunidades de trabalho no campo cultural. Focando em áreas com altos índices de violência, baixa escolaridade e baixo desenvolvimento, como era o caso de Japeri. Segundo Calabre (2012, p. 5), "o diferencial do Programa está no fato de ter sido elaborado visando à atuação conjunta com estados, municípios e o Distrito Federal". Desse modo, não podemos pensar a dotação para a função cultura em Japeri sem o impacto ocasionado pela gestão federal.

Enfim, ainda que a cidade, ao longo destes anos, não tenha progredido em realizar uma política cultural de longo prazo, adotou-se o princípio da não neutralidade em relação ao campo cultural através da Lei n° 1368/2018, que vedou a utilização de recursos públicos para a contratação de artistas que desvalorizassem ou incentivassem a violência ou colocassem as mulheres, os homossexuais e os negros em situação de constrangimento. Nesse sentido, a gestão levou em conta os impactos da produção de significados e práticas, apontando para uma política cultural inclusiva. Contudo, uma forma de analisar o investimento de Japeri na cultura é comparar a dotação em relação ao total do orçamento, o que podemos ver no gráfico 1.

Gráfico 1 – Valor reservado para a função cultura em relação ao orçamento total (%)



Fonte: TCE-RJ (2005-2020). Elaboração própria.

Observando o reservado para a função cultura do município em relação ao total do orçamento, fica explícito que a área cultural na cidade não possuía condições de se desenvolver de forma independente e não foi considerada uma área prioritária pelas gestões no período demarcado. Apenas em três anos, dentre os dezesseis analisados, que o valor reservado para a

cultura superou o um por cento dentro do orçamento total[8]. O ponto mais baixo ocorreu em 2016, quando a porcentagem de gastos com a cultura caiu para 0,23%, ano em que o município estava em estado de calamidade, como já mencionado. Os últimos anos pré-pandemia e o primeiro de pandemia (2020) foram marcados pela queda na porcentagem dedicada à cultura.

Um reflexo do escasso orçamento para o campo cultural nestes anos é a falta de investimentos em equipamentos culturais. A partir do Mapa de Cultura (2014), projeto realizado pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, podemos observar algumas informações sobre manifestações culturais em Japeri. Em relação aos equipamentos de cultura há o Centro Cultural Deputado Luiz Eduardo Maron de Magalhães, aberto em 2000, contando com uma sala popular de Cinema, biblioteca e espaço para a realização de atividades culturais. Além disso, há também a Biblioteca Pública Municipal Carlos de Souza. Os dois equipamentos culturais foram fundados antes de 2007, ano de aumento de investimentos na função cultura. Durante o período analisado, o único equipamento público de cultura criado foi a sede da Secretaria Municipal de Cultura de Japeri em 2013.

Fazedores de cultura em Japeri: análise dos editais e as áreas culturais contempladas

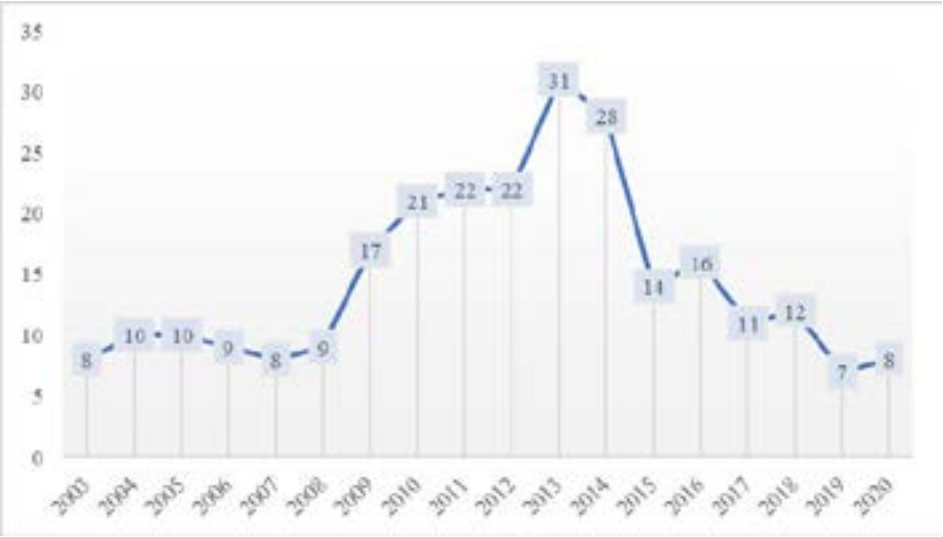
Embora Japeri detenha espaços "formais" mapeados, a regra na última década foi o uso dos espaços públicos de apropriação cotidiana, como as praças e quadras poliesportivas[9]. São estes espaços públicos que os fazedores de cultura ocupam para realizar suas atividades artísticas-culturais, caracterizadas pela originalidade e pela informalidade, diante dos escassos investimentos nos aparelhos de cultura e na produção cultural. Nesse sentido, ao pensarmos nos trabalhadores/as da cultura da cidade é necessário ressaltar que a maioria possui semelhanças no modo de vida com o resto da população da cidade: baixa renda e com a demanda de atuar em mais de um emprego. São poucos os que estão envolvidos em relações formais de trabalho no campo da cultura em Japeri. A partir da Relação Anual de Informação Sociais (RAIS) – coletados pelo Ministério do Trabalho e Emprego –, que dispõe de dados sistematizados relativos ao mercado de trabalho formal no Brasil, foi possível coletar o número de trabalhadores/as do campo da cultura ocupados em relações formais de trabalho no município

[8] A luta nacional por um orçamento condizente com o setor cultural brasileiro sugere: 1% do PIB nacional para a cultura; 1,5% do orçamento estadual e 2% do orçamento municipal para a cultura.

[9] Antiga Praça Olavo Bilac (vereador Wendel Coelho); Praça Ary Schiavo; Praça da Academia do Idoso; Praça da Igreja Católica; Praça da Pirâmide; Praça do Chacrinha; Praça do DPO; Praça Leny Ferreira; Praça Lagoa do Sapo; Praça Santa Amélia; Praça Sta. Teresinha; Praça Jardim Wills; Quadra do Alecrim; Quadra do Bonfim; Quadra do Citrópolis; Quadra do Laranjal; Quadra do Marabá; Quadra do Morro do Orfanato; Quadra do Mucajá; Quadra de Nova Belém; Quadra do São Jorge; Quadras do Teófilo Cunha.

de Japeri entre os anos de 2003 e 2020. Foram selecionados 55 empregos[10] relacionados à cultura, dentro da Classificação Brasileira de Ocupações, envolvidos em relações formais de trabalho[11]. O número de empregados em relações formais no campo cultural, na cidade de Japeri, ao longo dos últimos anos pode ser visualizado no gráfico 2.

Gráfico 2 – Número de vínculos formais no setor cultural em Japeri (2003-2020)



Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS). Elaboração Própria.

Analisando o gráfico 2 podemos observar que o número de trabalhadores/as da cultura em relações formais no município nos últimos anos foi relativamente baixo. Observa-se um crescimento contínuo a partir de 2008 até 2012 no número de empregados. O que é seguido por uma queda de 50% no número de vínculos de 2014 para 2015. Além disso, os vínculos na cidade estão concentrados em algumas categorias de trabalho. Apesar da seleção de cinquenta e cinco categorias, apenas em nove apareceram vínculos formais no campo cultural: professor de educação artística; diretor de arte; fotógrafo; artista; conservador-restaurador de bens culturais; professor de dança; recreador; educador social e artesão.

No entanto, não podemos limitar a análise às relações formais de trabalho para abordar os fazedores de cultura em Japeri. Conforme Guerreiro et al. (2021), o setor cultural na região

[10] Empregos das seguintes categorias: professor de educação artística; autor-roteirista; escritor; fotógrafo; continuísta; produtor; cenógrafo; diretor de arte; artista; conservador-restaurador de bens culturais; ator; compositor; musicólogo; músico; cantor; assistente de coreografia; bailarino; coreógrafo; ensaiador ou professor de dança; recreador; dançarino; acrobata; artista aéreo; artista de circo; contorcionista; domador de animais (circense); mágico; apresentador; modelo artístico; educador social e artesão.

[11] Trabalhador urbano vinculado a empregador pessoa jurídica por contrato de trabalho regido pela CLT, por prazo indeterminado; Servidor regido pelo Regime Jurídico Único e militar; Servidor público não-efetivo.

da Baixada Fluminense é marcado pela precarização[12], na qual os trabalhadores/as, em sua maioria, trabalham por conta própria; acima de 40 horas por semana e ganhavam menos do que nos outros empregos que precisavam realizar para subsistir. Portanto, a grande maioria dos operários/as do campo cultural em Japeri, assim como da Baixada, ficam sob um véu de invisibilidade gerado pela informalidade e consequentemente escapam das fontes de dados[13]. Diante disto, outra forma de observar os fazedores/as de cultura em Japeri é recorrendo aos mapeamentos feitos por organizações públicas e privadas. A partir do Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense (Programa, 2015), podemos observar trabalhadores/as de outros ramos, não captados, por exemplo, pela RAIS. O mapeamento coletou alguns grupos criativos na cidade e trabalhadores/as individuais. Em relação aos grupos foram contabilizados oito coletivos: Centro Cultural Engenheiro Pedreira (atuando no setor de Dança; Literatura e Manifestação Popular Tradicional); Cia. Sonha e Magia (Dança); Banda Mohaulle (Musical); Projeto Curumim (Musical); Grupo de Teatro do Bonfim (Teatro); Grupo Código (Teatro e Audiovisual); G.R.B.C Tradição de Japeri (Carnavalesco); Renascer Andino (grupo popular de tradição boliviano). Enquanto foram registrados dois profissionais do campo: Mestre Irani Fernandes, capoeirista, e Antonio Marcos, artista plástico. O mapeamento ajudou a revelar alguns dos setores de atuação dos profissionais da cultura em Japeri, retirando-os da invisibilidade que se encontravam; todavia, a verdadeira dimensão dos campos de atuação dos trabalhadores/as da cidade, para além dos captados pela RAIS ou pelos mapeamentos, somente ocorrerá a partir dos editais referentes à LAB.

A lei Aldir Blanc reativou os espaços e as articulações culturais que se encontravam desorganizadas na Baixada Fluminense e possibilitou que um amplo mapeamento dos agentes, grupos e instituições fosse realizado (Barbosa Filho; Duarte, 2020; Guerreiro et al., 2021). Com a obrigatoriedade do cadastro municipal dos fazedores culturais, o que se viu foi uma intensa e virtuosa solidariedade no campo da cultura, para qual entidades distantes territorialmente e em suas linguagens se uniram buscando facilitar o acesso ao cadastro municipal, diminuindo os entraves técnicos e tecnológicos dos formulários online e garantindo que um amplo seguimento artístico fosse reconhecido no município de Japeri (o que se evidencia nos editais).

[12] Na verdade, o setor da cultura em âmbito nacional é precarizado.
[13] Já se pensam em alternativas para captar a informalidade acentuada no setor do trabalho cultural. Ver Estudo propõe nova fonte de dados para medir informalidade no mercado cultural, disponível em: https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/index.php?option=com_content&view=article&id=38841&Itemid=9

Desse modo, refletindo a Lei como um instrumento de política cultural "de longo alcance" – mesmo reconhecendo sua força emergencial -, buscamos destacar como os editais foram geridos, apresentados e o amplo reconhecimento dos fazeres artísticos e culturais. Para tanto, nas linhas que se seguem, realçamos dois momentos da LAB em Japeri, um atinente a 2020 e outro a 2021, utilizando-se algumas perguntas norteadoras: qual o montante de recursos, quem se beneficiou dos respectivos editais (quais atividades, em qual modalidade), os critérios de seleção e se houve algum instrumento de política afirmativa.

O município de Japeri, cidade periférica da região metropolitana do Rio de Janeiro, recebeu o repasse total do Governo Federal de R$ 713.539,00 para execução da Lei Aldir Blanc. Este montante foi dividido em cinco editais: Prêmio Poeta Sabará para pessoa física e Prêmio Poeta Sabará para espaços e coletivos, em 2020; Prêmio Rita Diva, o Edital de Subsídio Mensal para Espaços e Instituições Culturais (Inciso II) e o edital de fomento à produção cultural - Mestre Irani, em 2021.

No ano de 2020, a Secretaria Municipal de Cultura lançou dois editais atinentes ao Inciso III da LAB, um para pessoa física e outro para grupos e coletivos com ou sem CNPJ. Ambos os editais detinham o mesmo nome, com apenas uma pequena modificação no direcionamento dos entes a serem contemplados. Ou seja, o Prêmio Poeta Sabará serviu para o edital 01/2020 destinado a pessoa física e ao edital 02/2020, destinado a grupos e coletivos.

O Prêmio Poeta Sabará para pessoas físicas teve como objetivo premiar financeiramente produções culturais individuais para apresentação em plataformas digitais ou de forma presencial, desenvolvidas em território japeriense. O edital buscava premiar 100 produções culturais, no valor R$ 2.500,00 cada, totalizando R$ 250.000,00. Segundo o edital, as atividades enquadradas como culturais foram bem amplas[14]. Já o Prêmio Poeta Sabará para grupos e coletivos procurava selecionar e premiar financeiramente propostas de produção cultural dos diversos segmentos culturais existentes no município. Voltado para grupos e coletivos culturais "formais" com CNPJ ou informais representados por um CPF, tinha a previsão de premiar 20 propostas, divididas entre dez grupos com CNPJ no valor de R$ 12.000,00 e 10 propostas com CPF no valor de R$ 5.553.852, abarcando o total de R$ 175.538,52. Neste ponto, compreende-se a maior ênfase em espaços formalizados, algo que esteve presente em diversos editais no

[14] Podendo se inscrever produções individuais nas áreas de música, literatura, arte visuais, (desenho, pintura, fotografia etc.), audiovisual, teatro, circo, moda, museus, cultura alimentar, artesanato e expressões culturais populares (capoeira, carnaval, folia de reis, quadrilha juninas), técnica e produção cultural.

estado do Rio de Janeiro, a partir da "prenoção" de que tais grupos possuem maior poder germinativo e de empregabilidade.

As linhas de contemplação foram distribuídas nas seguintes categorias: 1) manifestação artística. Apresentações já realizadas nos últimos 24 meses ou inéditas, incluindo mediações, bate-papos, mesas redondas etc., com conteúdos culturais de toda a rede de profissionais da área cultural. O produto deveria ser veiculado nas redes sociais do proponente com duração mínima de 5 minutos e máxima de 30 minutos; 2) criação de conteúdos digitais. Refere-se à digitalização de materiais artísticos, difusão do patrimônio cultural, desenvolvimento de sites culturais, podcasts etc. com tempo mínimo de 20 minutos e máximo de 30 minutos; 3) oficinas culturais à distância. Direciona-se à organização e execução de formação nas diversas áreas culturais abarcadas pelo edital, disponível ao público com duração mínimo de 15 minutos e máxima de 30 minutos; e 4) conteúdos audiovisuais. Produção e realização audiovisual no formato livre, com duração de 10 a 30 minutos, festivais ou cineclubes online, com tempo de 10 a 60 minutos e aquisição de exibição de obras audiovisuais.

No tocante aos prazos, ambos os editais – pessoa física e grupos e coletivos culturais – possuíam o mesmo prazo, tendo lançado os editais no dia 07 de dezembro, com inscrições entre os dias 09 e 10 do mesmo mês, resultado no dia 16 e prazo final para realização e envio das propostas até o dia 29 de dezembro de 2020. Com um prazo extremamente enxuto de inscrição (apenas dois dias), é razoável levantar a hipótese de que muitos agentes e coletivos culturais tenham ficado de fora da chamada, por desconhecimento do edital ou por dificuldades técnicas, sem tempo hábil para serem sanadas. Isso fica ainda mais evidente quando olhamos o número de agentes e grupos contemplados, publicado no Diário Oficial do município nº 4.786 de 17 de dezembro, em que das 100 vagas para pessoas físicas apenas 64 foram selecionadas, e para coletivos das 20 vagas disponíveis 15 foram beneficiados – 5 na modalidade CNPJ e 10 na modalidade sem CNPJ. Não é por acaso que, em 2020, Japeri executou apenas 38,6% dos recursos da LAB. Por fim, mas não menos importante, ambos os editais não dispuseram de nenhum mecanismo de ação afirmativa; apenas direcionou 1% da verba para pessoas com deficiência sem explicitar os critérios, as pontuações ou outras informações necessárias.

É necessário pontuar a mudança de cenário ocorrida a partir das eleições de 2020, que levou a uma mudança na gestão municipal. A nova gestão deu maior importância para a pasta da cultura, refletindo numa melhor elaboração dos editais e na quase execução total dos recursos

da LAB[15]. Em 2021, foram lançados três editais, como explicitado anteriormente. A partir da leitura destes certames, percebe-se que houve uma complexificação dos editais quando comparados aos de 2020, principalmente nos critérios de inscrição e seleção, bem como uma maior abrangência cultural, uma melhor explicitação dos objetivos da chamada e com prazos mais longos.

O Prêmio Rita Diva, primeiro edital lançado em 2021, ainda seguia a estrutura e as ideias gerais do edital Poeta Sabará, procurando premiar financeiramente propostas de pessoas físicas de produção cultural dos diversos seguimentos culturais existentes, com realização obrigatória no município de Japeri. O edital previa a premiação de 60 propostas, distribuídas nas mesmas categorias do Prêmio Poeta Sabará (manifestação artística, criação de conteúdos digitais, oficinas culturais à distância e conteúdos audiovisuais), no valor de R$ 2.500,00, totalizando o empenho de R$ 150.000,00. Além disso, aplicava os mesmos critérios de inscrição e seleção dos editais pregressos.

O segundo edital lançado em 2021 já apresentava modificações substantivas. Como único edital vinculado ao Inciso II da Lei Aldir Blanc, ele objetivava subsidiar oito espaços e/ou instituições culturais localizadas na cidade de Japeri, que tiveram suas atividades impactadas pelo isolamento social fruto da pandemia de Covid-19. Para tanto, foi destinado o montante de R$ 62.264,00, divididos em duas formas: linha 1) 6 subsídios no valor de R$ 6.226,40; e linha 2) 2 subsídios no valor de R$ 12.452,80, as quais os espaços seriam enquadrados a partir dos custos mensais de operação, tais como: gastos de internet, luz, água, aluguel, atividades artísticas etc.

Conforme o edital, os espaços e instituições culturais abarcadas como culturais foram bem amplas, podendo se inscrever: organizações da sociedade civil, empresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas com finalidade cultural e instituições culturais, com ou sem fins lucrativos, constituídos ou não como Pessoa Jurídica (CNPJ), que comprovadamente atuassem e/ou fossem sediados na cidade no mínimo há dois anos e que realizassem atividades artísticas e culturais. Como exemplos temos: cineclubes, centros culturais, pontos e pontões de cultura, escolas de música, bibliotecas comunitárias, comunidades quilombolas, sebos e livrarias, estúdios de fotografia, dentre muitos outros que constava na listagem da Lei Aldir Blanc.

[15] Devido à desistência de uma instituição cultural que havia sido selecionado, o município não alcançou os 100%.

De modo diferente aos critérios elencados para a seleção nos editais de 2020, privilegiou-se: a dimensão da entidade e comprovação dos gastos; a excelência e relevância das ações realizadas (execução técnica, caráter inovador, preenchimento de lacunas etc.); atuação territorial descentralizada (ações que se desenvolvem em diferentes bairros, em especial os mais pobres e periféricos); e, por fim, anos de experiência na cena cultural.

Por fim, o edital de fomento à produção cultural Mestre Irani buscou apoiar financeiramente a execução de projetos culturais e artísticos, propostos por agentes, coletivos, espaços e instituições da cidade de Japeri[16], na modalidade de pessoa física ou jurídica, nas seguintes inscrições artísticas: música, dança, artes cênicas, literatura, moda, audiovisual, cultura popular, cultura alimentar e artesanato. Sendo elas divididas em três categoria: 1) formação artística e cultural (oficinas, workshops e seminários); 2) criação/produção artística e cultural (produção de espetáculos, exposições, performances, mostras virtuais etc.); e 3) realização de eventos culturais (feiras, festivais, mostras de cinema, teatro, circo etc.), enquadrados nas linhas de artesanato/moda, música/literatura, dança/culturas populares, artes cênicas/cultura alimentar e artes visuais/audiovisual. O montante total desta chamada foi de R$ 228.000,00, distribuídos em 38 prêmios no valor de R$ 6.000,00.

Sendo um edital direcionado a todos os fazedores culturais, levanta-se a discussão que isto tem a ver com a própria característica do edital, ou seja, um certame "guarda-chuva" que buscava beneficiar agentes, grupos, empresas, coletivos, instituições com o restante do recurso disponível e, para tanto, teve que criar um texto com bastante detalhes para envolver todos os seguimentos e modalidades. Do mesmo modo, teve que criar filtros de seleção pois, um número elevado de entes possivelmente participaria da "competição". Um bom exemplo a respeito do argumento são os critérios de seleção: i) excelência e relevância do projeto, ou seja, leva-se em consideração os projetos que possam ser reconhecidos e tomados como modelo, em sua área cultural, por conta da sua concepção original e inovadora; ii) financiamento descentralizado, critério de pontuação para proponentes sediados em bairros distantes, periféricos e com baixos índices sociais; iii) o potencial de realização do proponente, isto e, o potencial de realização de projetos similares aos que foram apresentados no portfólio/currículo; iv) originalidade e inovação, destaca tais aspectos em um projeto autoral, que já tenha sido realizado e apresente novidade; v) adequação do projeto orçamentário e sua viabilidade. Presa-se pelo detalhamento

[16] Ou seja, através do fomento buscava beneficiar tanto individualmente quanto coletivamente aqueles que, a priori, estariam apenas no Inciso II ou III da Lei Aldir Blanc.

e compatibilidade do recurso com a proposta; e vi) efeito multiplicador do projeto: capacidade de gerar impacto local e regional. Por fim, ainda se lança mão de um bônus de 10 pontos para o proponente (pessoa física ou jurídica) que não tenha sido contemplado anteriormente pela LAB.

Os três editais de 2021 possuíram prazos mais largos, possibilitando maior inclusão dos fazedores culturais. Por outro lado, as chamadas seguiram sem implementar nenhum critério de ação afirmativa explícita, direcionado às populações invisibilizadas e marginalizadas nas políticas culturais. Manteve-se uma porcentagem – agora aumentada para 4% - para pessoas com deficiência, porém sem clarificar os critérios e informações necessárias.

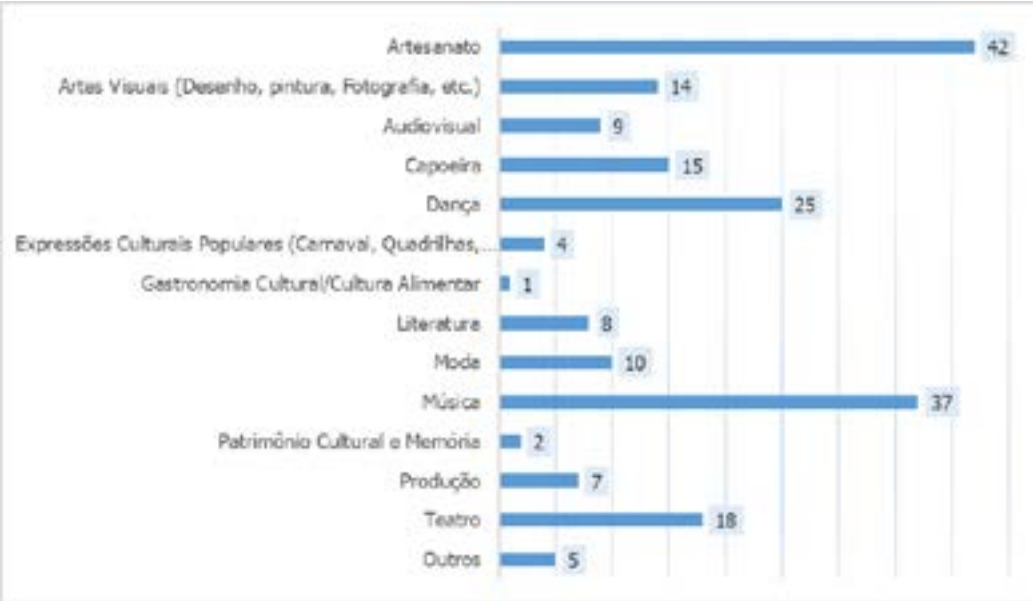
Objetivamente, os editais, no geral, conseguiram abarcar o setor cultural da cidade de Japeri, em suas diversas manifestações, dinâmicas e linguagens. No total, ocorreram 179 contemplações, sendo 79 em 2020 e 100 em 2021, o que evidencia que a Lei Aldir Blanc se espraiou pelo município. Levando em conta que alguns agentes conseguiram ser contemplados em mais de um edital, ao todo foram beneficiados 148 agentes culturais na cidade, entre indivíduos e agrupamentos culturais.

Afirmamos ao longo do artigo que a Lei de Aldir Blanc colaborou para uma maior institucionalização da área cultural nos municípios, isto fica evidente a partir da estruturação da Secretaria Municipal de Cultura de Japeri. Com a nova gestão municipal iniciada em 2021, a secretaria foi assumida por Jorge Braga, ator, produtor cultural e pesquisador. Desde então, houve uma participação mais atuante da gestão na área, tanto realizando os editais da LAB, mas também cadastrando os agentes culturais da cidade e dando condições para que participassem dos chamamentos públicos organizados por ela. Por exemplo, através do projeto Estação Cultura, um espaço de apoio à produção cultural, auxiliaram na escrita dos projetos, participação em editais e na prestação de contas, entre outros, contribuindo para a qualificação dos agentes culturais em Japeri.

Do mesmo modo, o avanço institucional permitiu o fazer desta pesquisa, já que a identificação do número de agentes em cada uma das áreas culturais contempladas através dos editais da LAB só foi possível a partir do cadastro dos agentes culturais realizado pela secretaria da cidade. Com isso, podemos observar áreas de atuação cultural da cidade que atuavam na marginalidade, como explicitado na seção anterior. No gráfico 3, podemos observar às áreas de

atuação contempladas pelos editais da LAB, a partir da classificação de setores organizada pela secretaria[17].

Gráfico 3 - Distribuição dos contemplados pela LAB em Japeri por área de atuação



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura (Japeri, s.n.). Elaboração própria.

A partir do gráfico 3[18], fica visível a diversidade de linguagens e manifestações artísticas que há no território. Ao todo, foram contempladas 14 áreas de atuação, sem contar as que foram classificadas como outros. As áreas de atuação com maior número de agentes culturais premiados foi o Artesanato (42); seguido pela Música (37); depois pela Dança (25) e o Teatro (18). A partir da amostra de premiados, vemos que a capoeira (15) também tem um número de agentes significativo atuando no município. Além disso, percebe-se setores que os mapeamentos anteriores sobre o setor na cidade não conseguiram identificar, como moda, gastronomia cultural e, com mais destaque, o setor de artes visuais.

Os números trazem à tona o problema do que é ou o que deve ser o desenvolvimento cultural levantado por Calabre (2019). Vemos que apesar de Japeri ter poucos equipamentos culturais, possui uma diversidade de manifestações, que antes da pandemia não contavam com

[17] Os setores disponíveis para cadastro no site da secretaria são: Artesanato, Artes visuais (Desenho, pintura, Fotografia, etc.), Audiovisual, Capoeira, Circo, Dança, Expressões Culturais Populares (Carnaval, Quadrilhas, Folia de Reis); Gastronomia Cultural/Cultura Alimentar; Literatura; Moda; Música; Patrimônio Cultural e Memória; Produção; Teatro; Técnica; Culturas afro-brasileiras; Outros.

[18] Como alguns dos agentes culturais contemplados atuam em mais de uma área, o agente está contabilizado duas vezes no gráfico, daí o total de 197, divergindo do número de contemplados (148). Optamos por contemplar não apenas as principais manifestações dos agentes porque uma das marcas dos trabalhadores/as da cultura é o seu caráter polivalente, atuando em mais de um setor da economia da cultura.

um apoio contínuo da gestão municipal. Poderíamos então falar de ausência de um setor cultural efervescente em Japeri? Obviamente, não. Fica claro que o problema não seria o nível de efervescência cultural ou a falta dela, mas, como já pautado ao longo do artigo, o real problema é o descaso, anteriores à pandemia, com o setor cultural na cidade, e na região da Baixada Fluminense, o que é evidenciado pela falta de políticas culturais no município que poderiam ser de base para este desenvolvimento, que, ainda assim, caminhou ao longo dos anos, mesmo que na marginalidade e precariedade.

Considerações Finais

A Lei Aldir Blanc teve um impacto significado no setor cultural de Japeri, proporcionando apoio direto para a execução de atividade culturais e artísticas na cidade. Os editais lançados pela Secretaria Municipal de Cultura atingiram setores da economia da cultura antes invisibilizados na cidade. O número de manifestações culturais em Japeri demonstra um potencial criativo e artístico que, com o devido apoio e investimento do poder municipal, pode continuar crescendo e florescendo.

É essencial que os esforços para o fortalecimento das atividades culturais em Japeri sejam contínuos, através de políticas culturais de longo prazo e largo alcance. Ainda que não seja o objetivo deste artigo, no cenário pós-pandemia vemos que o ganho institucional gerado pela Lei Aldir Blanc no município não se limitou apenas aos editais da lei. Nos últimos anos, mais de dez projetos e eventos foram organizados pela gestão municipal, contemplando a economia da cultura local e seus trabalhadores/as, indo além de apenas contratar artistas de renome para os festejos da cidade. Dessa maneira, a cidade vê a valorização dos agentes locais como fundamental para o desenvolvimento social, econômico e cultural da cidade, contribuindo para a construção de um território mais inclusivo e criativo.

Referências bibliográficas

ALCANTARA et al, D. Cenários de Desenvolvimento Urbano e Periurbano em Japeri, RJ: zona de sacrifício ou município insurgente?. **Espaço e Economia**, v. 19, p. 1-28, 2020.

BARBOSA FILHO, U. R; DUARTE, B. Periferia, Covid-19 e Cultura: apontamentos sobre a ei Aldir Blanc na Baixada Fluminense. **Boletim IPPUR**, Rio de Janeiro, nº 38, 28 de outubro de 2020.

BRASIL. **Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020.

CALABRE, L. A cultura no âmbito federal: leis, programas e municipalização. In DRUMMOND, A. (Org.). **Cidades e políticas públicas de cultura**: diagnóstico, reflexão e proposições. Belo Horizonte: Artmanagers, 2012.

CALABRE, L. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CANCLINI, N. G. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. (org.). **Política cultural**: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 45-86.

G1. "**O maior problema do Brasil é o déficit de cidade**", defende urbanista. 24 OUT 2016. Disponível em: https://g1.globo.com/globo-news/noticia/2016/10/o-maior-problema-do-brasil-e-o-deficit-de-cidade-defende-urbanista.html. Acesso em 22 jan. 2024.

GUERREIRO, J. *et al*. Cultura e Pandemia: precarização do trabalho cultural na Baixada Fluminense. **Pragmatizes - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, v. 11, p. 95-124, 2021.

FGV. **Onde estão os Ricos? Maiores municípios (acima 50 mil habitantes)**. Rio de Janeiro: 2020.

HERRERA FLORES, Joaquín. Cultura e Direitos Humanos a partir do Mediterrâneo. In: **Cultura e direitos humanos**. Instituto Ensaio Aberto; Instituto Joaquín Herrera Flores – América Latina (Orgs). Rio de Janeiro, 1. Ed, 2021, p. 17-35.

IBGE. **Produto Interno Bruto dos Municípios**. Rio de Janeiro: 2021.

IBGE. **Censo Brasileiro 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

JAPERI ONLINE. **Prefeito decreta estado de calamidade financeira em Japeri**. S. d. Disponível em: https://japerionline.com.br/prefeito-decreta-estado-de-calamidade-financeira-em-japeri/. Acesso em 22 jan. 2024.

MAPA DA CULTURA RJ. **Site do Mapa da Cultura RJ**, 2014. Disponível em: http://mapadecultura.com.br/. Acesso em 22 jan. 2024.

MTE. **Relação anual de informações sociais**: RAIS. Brasília: MTE, 2003-2020.

PROGRAMA BRASIL PRÓXIMO. **Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense**: Relatório Final. Rio de Janeiro, 2015.

REMIGIO, M. Japeri, Queimados e Belford Roxo têm baixíssimo Índice de Desenvolvimento Humano; Desemprego e violência agravam o quadro. **Extra online**, Rio de Janeiro: abr. 2020. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/rio/japeri-queimados-belford-roxo-tem-baixissimo-indice-de-desenvolvimento-humano-desemprego-violencia-agravam-quadro-24675695.html. Acesso em: fev./2024.

ROCHA, R. Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 674–703, 2016.

ROCHA, R. Políticas culturais, disputas políticas e o desenvolvimento do campo cultural no Brasil. **Estudos IberoAmericanos**, v. 48, n. 1, p. 415-30, 16 maio 2022.

RODRIGUES, L. A. F.; BARBALHO, A. (Org.). **Políticas e emergências culturais**: análises sobre a Lei Aldir Blanc. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2022.

RUBIM, A. A. C. 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.

SEMENSATO, C. A. G.; BARBALHO, A. A. Política Cultural em tempos de crise: Lei Aldir Blanc e o sistema nacional de cultura. **Tensões Mundiais**, [S. l.], v. 17, n. 35, p. 17–37, 2022.

SEN, A. **Desenvolvimento como liberdade**. Editora Companhia das letras, 2018.

SILVA, R. D. da; OLIVEIRA; P. M. de; AZEVEDO, N. F. de. Dinamismo Econômico do Oeste Metropolitano do Rio de Janeiro: Apontamentos sobre Seropédica e Japeri (2003-2018), **Espaço e Economia**, v, 19, p. 1-19, 2020.

SMC – JAPERI. Legislação. S. d. Disponível em: https://culturajaperi.rj.gov.br/pages/legislacao Acesso em 22 jan. 2024.

SMC – JAPERI. Lei Aldir Blanc. S. d. Disponível em: https://culturajaperi.rj.gov.br/pages/27 Acesso em 22 jan. 2024.

SMC-JAPERI – Secretaria Municipal de Cultura de Japeri. Agentes Culturais. S. d. Disponível em: https://culturajaperi.rj.gov.br/paginas/agentes-culturais Acesso em 22 jan. 2024.

SMC-JAPERI – Secretaria Municipal de Cultura de Japeri. Espaços, Grupos e Instituições Culturais. S. d. Disponível em: https://culturajaperi.rj.gov.br/pages/espacos--grupos-e-instituicoes-culturais. Acesso em 22 jan. 2024.

TCE-RJ – Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro. Relatório Resumido da Execução Orçamentária. In: Relatórios da Lei de Responsabilidade Fiscal. 20005-2020. Disponível em: https://www.tcerj.tc.br/portalnovo/pagina/relatorios-lrf

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E LEI ALDIR BLANC: FOMENTO AOS FESTEJOS JUNINOS NA BAHIA[1]

Carmen Lúcia Castro Lima[2]

Leonardo Figueiredo Costa[3]

Lúcia Maria Aquino de Queiroz[4]

Renata Rocha[5]

RESUMO: Este artigo visa a discutir sobre o processo, ainda incipiente, de avaliação de políticas públicas de fomento à cultura. Para ilustrar esta discussão foi utilizado, como estudo de caso, o fomento aos festejos juninos, com recursos da Lei Aldir Blanc, executado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Foi realizada, assim, uma pesquisa direta junto a 37 beneficiários do Prêmio Emília Biancardi 2020, com o objetivo de analisar os principais resultados deste apoio. Uma das principais conclusões é que os atores ligados aos festejos juninos têm ainda pouco acesso ao fomento público, apesar de seus projetos envolverem vários profissionais e atividades econômicas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Avaliação, Lei Aldir Blanc, Festejos Juninos, Bahia

1. INTRODUÇÃO

No início deste século a dimensão econômica da cultura vem se consolidando. Esse processo pode ser verificado a partir de dois fenômenos. O primeiro é a ampliação do valor que a cultura, como conjunto dos sistemas simbólicos, agrega aos bens materiais. O segundo é que,

[1] A pesquisa que deu origem ao estudo de caso, intitulada Avaliação de Resultados do Edital Emília Biancardi Voltado aos Festejos Juninos, foi coordenada por Carmen Lima, Leonardo Costa e Lúcia Queiroz, contando com a participação dos demais pesquisadores: Carolina Dantas (UFBA/OBEC), Laércio Nascimento (SDJH/OBEC), Mauro Gutembergue dos Santos de Santana (UNEB/OBEC), Ofir Nascimento (UNEB/OBEC), Raisa Silva Cruz (UFRB), Tais Lima (UFMG/OBEC), Talita Wedja Felipe da Silva (UFRB).

[2] Doutora em Cultura e Sociedade e Mestre em Economia pela Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta da Universidade do Estado da Bahia e Pesquisadora do Observatório da Economia Criativa da Bahia. E-mail: carmen.lima20@gmail.com/clima@uneb.br.

[3] Doutor em Cultura e Sociedade e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professor Associado da Universidade Federal da Bahia e Pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e do Observatório da Economia Criativa da Bahia. E-mail: leocosta@ufba.br.

[4] Doutora em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Regional pela Universidade de Barcelona e Mestre em Administração pela Universidade Federal da Bahia. Professora Associada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e Pesquisadora do Observatório da Economia Criativa da Bahia. E-mail: luciamaqueiroz@ufrb.edu.br. 75 3425-2932. Rua Maestro Irineu Sacramento, S/N, Centro - Cachoeira-BA - CEP 44300-000.

[5] Doutora e Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia e Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e do Observatório da Economia Criativa da Bahia. E-mail: renatatrocha@ufba.br.

cada vez mais, as atividades culturais tornam-se fontes geradoras de emprego e renda, de atração de investimento e de captação de divisas, por envolverem processos de produção, circulação e consumo de produtos (Throsby, 1999; Tolila, 2007).

No entanto, é consensual entre os mais significativos autores dedicados ao estudo da economia criativa e das políticas públicas para a cultura que a relevância econômica, social e simbólica do setor não é acompanhada pela produção consistente de dados e informações que contribuam para a construção de indicadores culturais (Calabre, 2011; Barbalho, 2019; Lins, 2015).

Nesse sentido, a construção de uma base de dados referentes ao setor cultural é bastante recente, ao contrário do campo econômico, já dotado de diversas informações estatísticas oficiais consolidadas (Rocha; Fernandes, 2017). Um importante marco na coleta e sistematização de dados culturais é a assinatura do acordo de cooperação técnica entre o Ministério da Cultura (MinC) e o IBGE, em 2004, que resultou no Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) (Lins, 2015).

A partir de 2020, o contexto de recessão econômica e instabilidades político-institucionais, agravado pela pandemia da Covid-19, se torna mais um relevante obstáculo para o impulsionamento de políticas para a cultura. O setor cultural se deparou com a imposição de medidas de restrição à circulação de pessoas e do distanciamento social. A condição de vulnerabilidade impulsionou a mobilização em torno da elaboração de medidas de mitigação da crise, culminando na aprovação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), que destinou o saldo do Fundo Nacional da Cultura (FNC), no valor de R$ 3 bilhões, para editais de apoio a iniciativas e pagamento de uma renda emergencial aos trabalhadores da área (Melo, 2021).

O processo suscitou, ainda, novas articulações em torno de legislações com características semelhantes: a Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022), que prevê o aporte de R$ 3,8 bilhões para a cultura por meio de seleções públicas; e a Aldir Blanc 2 (Lei nº 14.399/2022) que institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, destinando ao setor R$ 3 bilhões anuais até 2028. Dados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2009-2020 (IBGE, 2021, p. 12) atestam que os estados, destinatários de 50% dos recursos oriundos da Lei Aldir Blanc (LAB), aumentaram seus gastos em cultura em 51,2% em 2020 na comparação com 2019, compensando reduções ligadas às atividades que foram paralisadas em 2020 com a pandemia

Em meio a esse contexto e diante da instituição de uma política continuada e sistêmica de fomento ao setor cultural, este trabalho busca, para além de examinar os resultados da iniciativa, obter pistas que contribuam futuramente para elaborar uma metodologia de avaliação sistêmica das políticas públicas culturais. Para tanto, adota-se como iniciativa a ser examinada os Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emília Biancardi para as categorias do Forró Tradicional e das Quadrilhas Juninas, implementados pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, com recursos da Lei Aldir Blanc.

O presente artigo é dividido em três seções, além desta introdução. Na parte dois, é descrito o Programa Aldir Blanc Bahia para o apoio aos festejos juninos e uma proposta de análise de resultados. Na terceira seção, são discutidos os resultados da pesquisa direta junto a um conjunto de beneficiários do Edital Emília Biancardi. Por fim, são apresentadas as considerações finais.

2. OS FESTEJOS JUNINOS E A LEI ALDIR BLANC: PROPOSTA DE ANÁLISE DE RESULTADOS

Em 2021, pelo segundo ano consecutivo, os eventos relacionados às celebrações populares do mês de junho na Bahia, e de todo Nordeste, foram cancelados. Esta realidade da suspensão dos eventos culturais presenciais no Brasil passou a reger o setor produtivo da arte e cultura, desde março de 2020, quando foi declarada a pandemia da Covid-19 no mundo e decretado o estado de calamidade pública no País. Embora os festejos juninos tenham sido retomados em algumas cidades nordestinas no ano de 2022, os efeitos do período da crise sanitária foram expressivos, demandando um olhar acurado sobre tais eventos e, neste caso em especial, também sobre os resultados de editais como o Emília Biancardi, direcionados a reduzir os impactos sofridos pelo setor cultural.

O cancelamento das festas populares redundou em efeitos econômicos consideráveis, haja vista a geração de receitas para os municípios e estados, superiores, muitas vezes, aos investimentos públicos realizados. Pode-se citar: cotas de patrocínio adquiridas por empresas privadas; faturamento do comércio, serviços e turismo locais. Além disso, artistas e outros profissionais que atuam na cadeia produtiva da arte e cultura locais perderam uma fonte expressiva de receita.

Nesse cenário, como forma de efetivar ações emergenciais de apoio ao setor cultural, o Governo do Estado da Bahia, visando cumprir os incisos I e III da Lei Aldir Blanc (Lei Federal

nº 14.017, de 29 de junho de 2020), criou o Programa Aldir Blanc Bahia (PABB). O programa compreendeu chamadas públicas para a transferência da renda emergencial para os trabalhadores e trabalhadoras da cultura e a concessão de prêmios. O PABB foi executado por intermédio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e tem suas ações geridas por meio da Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (SUDECULT) e do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), e suas unidades vinculadas: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural. O CCPI foi responsável pelo lançamento do Edital de Premiação para Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emília Biancardi 2020 (SECULT, 2023).

Os Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários Emília Biancardi, integrantes do Programa Aldir Blanc Bahia, tinham por objetivo contemplar a diversidade cultural dos territórios de identidade baianos, envolvendo todos os segmentos da cadeia da cultura popular como o artesanato, as comunidades quilombolas e indígenas, as danças e folguedos. As premiações foram direcionadas às propostas nas seguintes categorias: Mestres e Mestras, Cordelistas, Repentistas, Poetas Populares, Artesãos, Matrizes do Samba com suas variações, Matrizes africanas com blocos afro, Cultura Identitária (indígena, negra, cigana, sertaneja, infância, juventude, idoso e LGBTQIA+), quadrilhas juninas e forró tradicional (SECULT, 2023). O edital da Chamada Pública Nº 001/2020, dos Prêmios Emília Biancardi, aberto ao público de 07 até 26 de outubro de 2020, disponibilizou um total de R$ 5.000.000,00 (cinco milhões de reais) para a premiação de 350 propostas de trabalhos artísticos ou culturais, a serem executadas virtualmente e/ou de forma presencial, tendo como público-alvo os artistas, criadores, produtores e grupos artísticos e culturais exclusivamente do Estado da Bahia.

Na categoria forró tradicional foram habilitados 41 projetos, sendo 10 correspondentes ao valor individual de R$ 20.000,00 (vinte mil reais), 15 ao valor individual de R$ 12.000,00 (doze mil reais) e 16 ao valor individual de R$ 8.000,00 (oito mil reais). Na categoria quadrilhas juninas foram habilitados 22 projetos, sendo 10 no valor individual de R$ 20.00,00 (vinte mil reais) e 12 no valor individual de R $12.000,00 (doze mil reais). Dentre os inscritos foram considerados como não selecionados nove projetos da categoria forró tradicional e 15 projetos da categoria quadrilha junina (SECULT, 2023).

Existia uma grande expectativa em relação aos editais da Lei Aldir Blanc, como forma de mitigação de tamanho impacto para a classe cultural, e, mais incisivamente para os agentes culturais que atuam nos festejos juninos. Para muitos dentre estes, o único momento da

realização de contratos, fonte de recursos para a sobrevivência de quase todo um ano e motivada pela sazonalidade já descrita.

3. ANÁLISE DOS RESULTADOS

Enfocando as políticas sociais, Paulo Jannuzzi (2016) assevera que a avaliação tem o objetivo de subsidiar os executores com informações mais aprofundadas e detalhadas sobre o funcionamento e os resultados dos projetos, políticas e programas. Seu propósito é guiar os tomadores de decisão, orientando-os quanto à continuidade e necessidade de correções. Espera-se que esta possa indicar: se um resultado está sendo alcançado ou não; se processos estão bem executados; e se uma intervenção está produzindo outras consequências além daquelas pretendidas.

Particularmente, a avaliação de resultados busca responder às seguintes questões: O problema social que estimulou a criação do programa foi solucionado? Qual a contribuição do programa para isso? O programa deve continuar, ser expandido ou descontinuado? (Jannuzzi, 2011).

Ciente da relevância das políticas públicas para o momento atravessado pelos agentes culturais dos festejos juninos na Bahia em 2020-2021, o Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA) propôs-se a pesquisar os resultados do fomento aos festejos juninos, executado por meio dos Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emília Biancardi para as categorias do Forró Tradicional e das Quadrilhas Juninas, com recursos da Lei Aldir Blanc. Para tanto, realizou parceria institucional sem transferência de recursos com o CCPI, que disponibilizou dados imprescindíveis ao desenvolvimento da investigação.

No âmbito da pesquisa coube a cada parceiro as seguintes responsabilidades: a) O CCPI realizou a comunicação junto aos beneficiários do Edital, intermediando o contato com os pesquisadores do Observatório; ajudou na divulgação dos questionários junto ao público alvo e disponibilizou os registros administrativos referentes ao Edital; b) O OBEC-BA conduziu, tecnicamente, a pesquisa se responsabilizando pela formulação dos questionários e roteiros das entrevistas semi estruturadas; pela realização da pesquisa direta e pela elaboração do relatório final da pesquisa.

Esta investigação centra-se na etapa de análise dos resultados do Edital Emília Biancardi 2020. Para tanto, foram enviados websurveys[6] para os responsáveis pelos 63 projetos contemplados no certame, sendo 41 na categoria Forró Tradicional e 22 na de Quadrilhas. Também foram realizadas entrevistas telefônicas entre novembro de 2021 e fevereiro de 2022. A equipe da pesquisa contatou a totalidade dos beneficiários, sendo que 37 responderam, ou seja, cerca de 59%.

Com o intuito de fornecer subsídios para orientar os tomadores de decisão sobre as estratégias adotadas pelo programa, sua capacidade de execução e seu potencial de intervenção, os resultados do fomento concedido por intermédio da Lei Aldir Blanc foram analisados a partir dos seguintes aspectos: a) características dos beneficiários; b) características dos projetos e c) perspectivas dos proponentes. Parte das respostas obtidas fundamenta as discussões a seguir.

4.1 CARACTERÍSTICAS DOS BENEFICIÁRIOS

Segundo os registros do CCPI, dos 22 contemplados na categoria Quadrilhas Juninas, houve apenas uma pessoa jurídica. Já no conjunto dos 41 beneficiários da categoria Forró Tradicional, 80,5% são pessoas físicas e 19,5% jurídicas. Importante notar que este pode ser um indicativo da baixa formalização de grupos culturais em ambos os segmentos. Tal dado parece correlacionar-se, ainda, com o perfil territorial dos projetos, situados no interior do estado da Bahia.

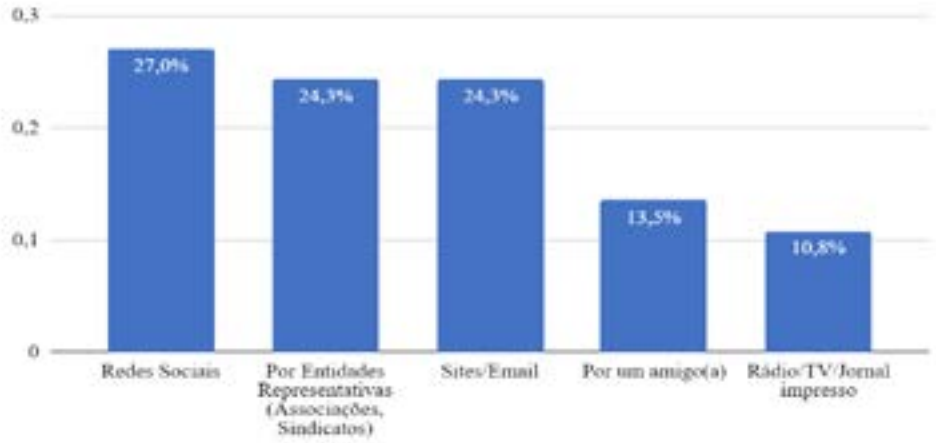
Dentre as questões presentes no *websurvey* dedicadas a desvendar o perfil dos beneficiários do edital Emília Biancardi 2020 nas categorias Forró Tradicional e Quadrilhas Juninas, consta o acesso ao material de divulgação do edital e dados de acesso ao fomento. Acredita-se que tais dados contribuem sobremaneira para subsidiar novas iniciativas do poder público com propósito semelhante.

Inicialmente, buscou-se identificar o modo como os beneficiários tomaram conhecimento do edital de premiação Emília Biancardi 2020. As principais fontes foram: redes sociais, sites/e-

[6] A adoção da aplicação de w*ebsurveys* como método de coleta levou em conta a possibilidade de "aplicação ágil, abrangente e de baixo custo" (Rocha et al., 2021, p.149). Considera-se, portanto, que os benefícios superam as limitações metodológicas, quais sejam: a possibilidade de sub-representação de grupos com maior dificuldade de acesso à internet; provável imprecisão das informações reportadas, seja pela inabilidade em sistematizar os dados do projeto, seja devido à adoção de diferentes interpretações para uma mesma questão. A fim de mitigar tais limitações, buscou-se contatar os beneficiários por telefone. As informações obtidas foram complementadas, ainda, por meio da análise dos registros administrativos sobre os beneficiários do CCPI e os relatórios de prestação de contas do Edital.

mail, que juntas totalizam 51,3%, e as entidades representativas com 24,3% (Gráfico 1). Embora seja notória a relevância da comunicação digital na atualidade, especialmente potencializada pela pandemia, cabe salientar, conforme mencionado, a existência de um viés quanto aos respondentes, tendo em vista o método escolhido para a pesquisa. Sob a mesma perspectiva, merece destaque o relevante papel das associações e sindicatos e, adicionalmente, a baixa incidência dos meios tradicionais de comunicação como forma de atingir o público-alvo desta chamada pública.

Gráfico 1: Forma de conhecimento da Lei Aldir Blanc (em percentual)



Fonte: Elaboração própria a partir de pesquisa direta (2021).

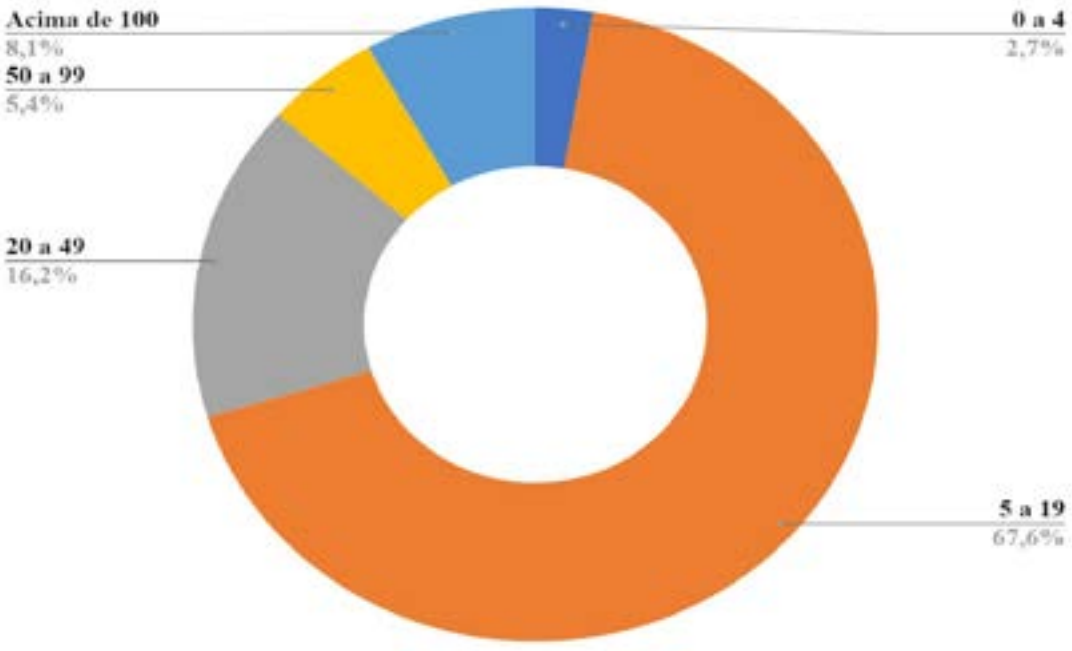
Outra questão se refere ao acesso aos recursos públicos nos últimos cinco anos. Em pesquisa sobre os impactos da Covid-19 nos festejos juninos, também realizada pelo OBEC, no ano de 2020 (Lima; Queiroz; Dantas, 2021), vários agentes apontavam a dificuldade de obter apoio por parte dos entes públicos. Tal dado foi, mais uma vez, ratificado pelos respondentes, visto queque, dentre os 37 beneficiários que responderam essa questão, apenas 29,7% já haviam acessado recursos públicos para a execução de seus projetos antes da Lei Aldir Blanc.

Os números evidenciam a dificuldade de acesso a fontes públicas de financiamento para projetos culturais. Questionou-se, ainda, aos entrevistados se estes teriam conseguido outro apoio financeiro estatal, em 2021, além do Prêmio Emília Biancardi do CCPI e apenas 13,5% obtiveram outros recursos além daqueles oriundos da Lei Aldir Blanc (Gráfico 3) o Gráfico 3 não foi excluído? Assim, em um contexto de extrema adversidade para os agentes culturais, ressaltam-se as limitações do poder público no amparo ao setor, além da possibilidade de sombreamento de diferentes fontes de financiamento para os mesmos proponentes.

4.2 CARACTERÍSTICAS DOS PROJETOS

Quanto às características dos projetos executados, destacam-se a sua natureza em relação ao ineditismo, número de pessoas remuneradas e contratação de serviços. Quanto ao primeiro aspecto, chama atenção que 54,1%, mais da metade, dos projetos são inéditos, tornando possível a inferência de que os contemplados os desenvolveram, em grande parte, a partir das especificidades do edital. Dos 37 respondentes, 45,9% mencionaram que suas propostas já existiam e destes, apenas 5,4% afirmaram que estas não sofreram quaisquer adaptações. Os projetos culturais ora examinados envolvem, devido a suas características, um número razoável de trabalhadores. Neste sentido, visou-se a avaliar quantas pessoas trabalharam de forma remunerada na execução dos projetos analisados e identificar alguns dos resultados em termos de contratação de pessoas e serviços, particularmente, o grau de internalização territorial das atividades contratadas, ou seja, de utilização dos serviços do próprio município na execução dos projetos.

Gráfico 2: Número de pessoas remuneradas envolvidas no projeto (em percentual)

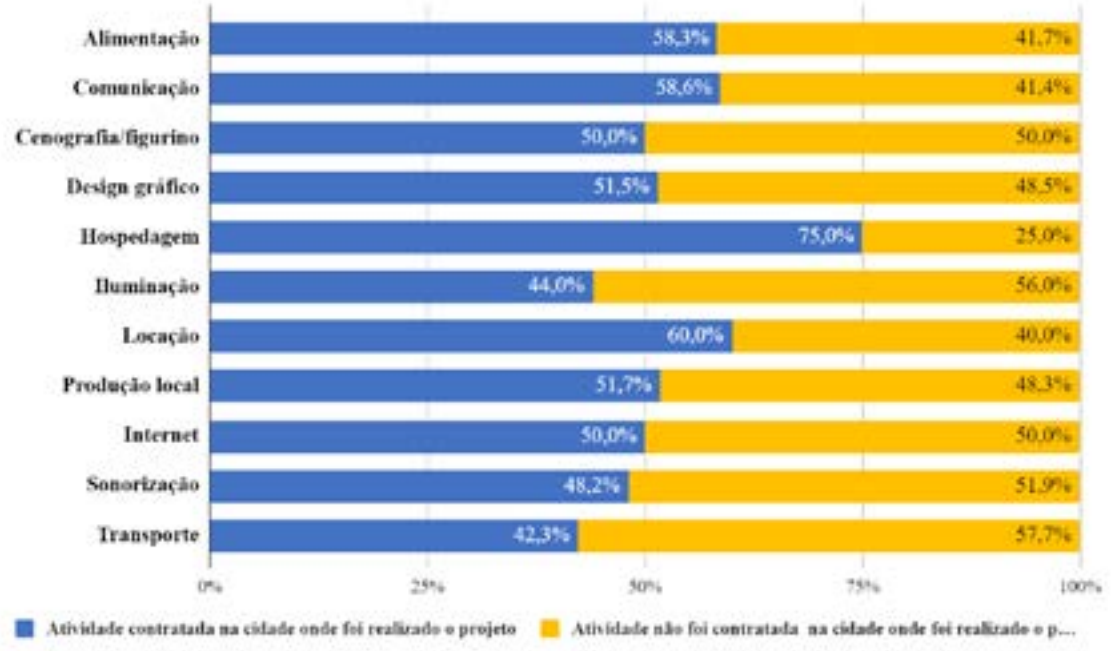


Fonte: Elaboração própria a partir de pesquisa direta (2021).

Mesmo diante do baixo valor do apoio, correspondente ao máximo de R$ 20.000,00, um significativo percentual dos projetos (67,6%) empregou de 5 a 19 pessoas remuneradas. Já 16,2% envolveram de 20 a 49 contratados. Vale destacar que três projetos firmaram contratos com mais de 100 pessoas (Gráfico 2), estes últimos sugerindo uma intensa pulverização dos recursos.

As próximas questões, relativas aos serviços contratados para a execução dos projetos (Gráfico 3), procuraram identificar os setores que se relacionam com as iniciativas de forró tradicional e quadrilha junina. Além disso, verificar o potencial de geração de ocupações indiretas destas manifestações culturais.

Gráfico 3: Contratação de Serviços (em percentual)



Fonte: Elaboração própria a partir de pesquisa direta (2021).

Com o intuito de refletir sobre a profissionalização das iniciativas contempladas, os 37 entrevistados foram questionados sobre a contratação de serviços relativos à organização da cultura. Sob tal perspectiva, do total, 29 contrataram produção local, sendo que 51,7% utilizaram serviços da cidade de realização do projeto. Já os serviços de comunicação, envolvendo atividades de divulgação e produção de conteúdo, se fizeram necessários para 29 beneficiários, sendo 58,6% na área urbana onde foi executado o projeto. Por sua vez, 33

respondentes contrataram serviços de design gráfico/digital, observando-se um equilíbrio quanto à contratação na cidade de execução do projeto e em outro território.

Merece destaque o fato de que, devido à pandemia, os projetos tiveram que ser executados no formato digital, como mencionado anteriormente. Neste sentido, 26 dos 37 entrevistados relataram a necessidade de contratação de serviços de provedor de internet/ponto de acesso e de audiovisual, sendo que a metade contratou nos locais de realização do evento apoiado.

A realização das ações em formato digital não exime os projetos, porém, da contratação de serviços diversos característicos do formato presencial. Os serviços de locação de estúdio/casa de show/teatro se fizeram necessários para 25 entrevistados, dos quais 60% na cidade onde foi realizado o projeto. Serviços de cenografia/figurino foram contratados por 24 projetos. Neste caso, há uma divisão igualitária no que se refere à contratação no próprio local de execução ou em outra cidade. Quanto à utilização da sonorização, 27 projetos contrataram o serviço, sendo 48,2% na cidade. Serviços de iluminação foram contratados por 25 projetos, a maioria (56%) fora da cidade de realização.

Em realização aos serviços parcialmente relacionados às atividades culturais, dentre os 37 respondentes, 24 contrataram serviços de alimentação para a equipe do projeto. Destes, 58,3% adquiriram no próprio município em que ocorreram. A contratação de serviços de transporte para o pessoal e equipamento foi indicada por 26 entrevistados. Neste caso, a maioria (57,7%) contratou na cidade de realização do projeto. Dentre as modalidades de serviços disponíveis nos questionários diretamente associados à realização dos projetos em formato online, apenas duas apresentaram um número efetivamente baixo de contratação: os serviços de hospedagem e segurança.

Apenas quatro beneficiários contrataram os primeiros, dos quais três na cidade de realização da iniciativa. Já quanto aos segundos, apenas três entrevistados declararam fazer este tipo de contração. Os entrevistados também foram provocados sobre as duas principais dificuldades para execução do projeto, em questão que permitia múltiplas respostas. O agravamento da pandemia no início de 2021, assinalado por 39,1% dos beneficiários, foi o mais apontado. Em seguida, com 20,3%, ficou o valor dos recursos (entre R$ 8.000,00 e R$ 20.000,00). A terceira opção, escolhida por 12,5%, foi a adequação ao formato digital.

4.3 PERSPECTIVAS DOS PROPONENTES

Por fim, os beneficiários responderam questões sobre a perspectiva de continuidade da atuação no setor cultural e sugestões para o fomento. Ao serem inquiridos sobre a perspectiva de permanência no setor cultural em 2022, 14, dos 37 respondentes, afirmaram que seria improvável e 12, provável. Apenas quatro afirmaram que a permanência é certa/garantida. Sete relataram não saber. Tais números ratificam as informações e reflexões apresentadas por Canedo et al. (2021, p. 177) a partir da pesquisa Impactos da Covid-19 na Economia Criativa. Os respondentes relataram a procura por editais de emergência e outras formas de incentivo, além de oportunidades de trabalho alternativas dentro do mesmo campo de atuação ou até mesmo a mudança completa de área, abandonando a ocupação original. Por fim, alguns entrevistados mencionaram, naquele momento, considerar encerrar suas atividades no setor artístico.

Estudos internacionais[7] demonstram que os artistas ganham menos se comparados com outros grupos de trabalhadores. Além disso, os ganhos dos artistas apresentam maior variabilidade do que os de outros trabalhadores profissionais e técnicos (Alper; Wassall, 2006, p. 814). Esses dados, que por si só já seriam um objeto de preocupação de uma classe criativa, foram amplificados com os efeitos da pandemia. Ainda mais num setor que há predominância da informalidade nas relações de trabalho (Machado; Rabelo; Moreira, 2013, p. 249).

Constata-se, portanto, que a permanência dos agentes no setor cultural segue sendo uma preocupação central, desde os primeiros momentos da pandemia. Por fim e com vistas a vislumbrar possíveis soluções para este desafio, foi solicitado, em uma questão aberta, que indicassem sugestões para fomento público ao setor cultural. Por meio da nuvem de palavras, buscou-se apreender os termos com maior número de menções (Figura 1).

[7] A partir de dados de sete censos dos EUA no período de 1940 a 2000.

Figura 1: Nuvem de palavras sugestões de fomento

Fonte: Elaboração própria a partir de pesquisa direta (2021).

A recorrência de termos como editais, estado e público parece sugerir a importância da manutenção e ampliação dos chamamentos públicos de fomento ao setor. Termos como apoio, recurso, valor, indicam a necessidade de ampliação dos recursos destinados aos editais[8] e dos montantes destinados a cada projeto, assim como sua desterritorialização[9]. A menção a aspectos que se referem à profissionalização e formalização do campo se fazem presentes em termos como projetos, burocracia, agentes, artistas, setor, dentre outros.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A suspensão dos eventos culturais presenciais na Bahia, em decorrência da pandemia do Covid-19, trouxe impactos expressivos para toda a cadeia produtiva da arte e cultura. Esta situação levou ao lançamento, pelo Governo do Estado, por intermédio do Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), em 07/10/2020, dos Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários da Bahia Emília Biancardi.

Integrando o Programa Aldir Blanc, os Prêmios Emília Biancardi visavam a contemplar a diversidade cultural dos territórios de identidade baianos, envolvendo todos os segmentos da

[8] Como exemplo temos um respondente que indicou a necessidade da "[...] participação direta dos governos estadual, municipal, não depender apenas de verba federal".
[9] Um respondente relatou que "[...] a região metropolitana de Salvador recebeu mais vagas para a categoria Memória e Tradições Rurais do que o próprio interior da Bahia".

cadeia da cultura popular como o artesanato baiano, as comunidades quilombolas e indígenas, as danças e folguedos. As premiações direcionadas aos mestres e mestras do saber popular e de segmentos que foram diretamente afetados no período junino, a exemplo das bandas de forró tradicional e as quadrilhas, dentre outros.

O presente artigo discutiu, ainda que brevemente, a incipiência de investigações que se debruçam sobre a avaliação das políticas culturais no Brasil. Visando a contribuir para a produção de conhecimento sobre o tema, se debruça sobre estudo de caso do apoio aos festejos juninos no âmbito do Edital Emília Biancardi 2020, com recursos da Lei Aldir Blanc Fruto de uma parceria entre o CCPI/SECULT e o OBEC-BA.

Cabe reiterar que a investigação não teve como propósito realizar uma avaliação dos impactos econômicos. Para além das limitações desta abordagem por sua incapacidade de abranger os aspectos simbólicos, fundamentais para uma reflexão sobre o setor artístico-cultural, em consonância com Throsby (2001), os baixos valores acionados na premiação, associados ao formato de realização e difusão das atividades, em meio à pandemia do Covid-19 tornam esta abordagem inadequada para o exame da política de fomento acionada.

A pesquisa possui como informações privilegiadas as respostas ao websurvey de 37 beneficiários do edital, de um total de 63. De antemão, o percentual de 59% de respondentes, dentre os contemplados, sugere a necessidade de que a etapa de avaliação seja considerada pela gestão pública desde os primeiros momentos de implantação da política pública. Um exemplo seria a aplicação de questionários junto aos proponentes ainda na etapa de submissão das propostas ou da entrega de documentação para contemplação. Adicionalmente, a adoção de formulários de submissão de propostas que permitam uma automatização na sistematização dos dados, tornaria possível que investigações futuras possam abarcar também os agentes culturais não contemplados, a fim de explicitar e compreender as disparidades do setor cultural.

Por outro lado, uma discussão primeira dos subsídios gerados pela pesquisa descortina desde já algumas pistas quanto às três questões suscitadas por Januzzi (2011) para a avaliação de uma política pública.

No que se refere ao questionamento acerca da solução do problema social que estimulou a criação do programa, cabe considerar que a legislação que instaura a política de fomento se pauta no caráter emergencial das ações a serem destinadas ao setor cultural, em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19", os respondentes indicam que a resposta seria parcialmente negativa. Os baixos recursos acionados pelos editais, somados ao fato de que

as propostas contempladas se referem a trabalhos realizados em equipes que empregam, em sua maioria, entre 5 a 19 pessoas, além da contratação de serviços diversos, evidenciam a pulverização dos já escassos recursos. Corrobora para esta inferência o fato de que ao serem questionados sobre sua permanência no setor cultural, dentre os 37 respondentes, apenas quatro afirmaram que a permanência é certa/garantida e 14 afirmaram que seria improvável. Os números evidenciam as dificuldades enfrentadas pelos agentes frente à complexidade da conjuntura atravessada pelo setor cultural e da exiguidade de ações de apoio ao setor.

Em relação às contribuições do programa para a solução do problema social, os dados sugerem serem relevantes. Quanto ao acesso aos recursos públicos de fomento, por exemplo, mais de 70% afirmaram que não tinham obtido apoio público até o edital ora analisado. Em 2021, 86,5% não obtiveram outros recursos além dos oriundos da Lei Aldir Blanc (LAB). Também cabe ressaltar o fato de que mais da metade dos projetos são inéditos e dizem respeito a propostas formuladas ou adaptadas para o chamamento público analisado, demonstrando a contribuição dos editais para o impulsionamento de iniciativas nas áreas abordadas.

Quanto ao terceiro e último questionamento, sobre a pertinência da continuidade, expansão ou descontinuidade do programa, toma relevo as sugestões dos agentes, em uma questão aberta, para o fomento público à cultura. Percebeu-se a recorrência de termos associados a temas como a ampliação dos chamamentos públicos, aumento dos montantes por projeto e desterritorialização, bem como a profissionalização e formalização do setor. Visto que haverá continuidade de programas com configuração semelhante à Lei Aldir Blanc, com descentralização das ações federais e uma inédita injeção de recursos no setor (mais de R$ 3,8 bilhões com a Lei Paulo Gustavo em 2023 e repasses anuais de R$ 3 bilhões com a Lei Aldir Blanc 2), é de fundamental importância o desenvolvimento de indicadores que possam contribuir para um melhor acompanhamento das ações.

Por fim, e desta vez em referência aos questionamentos de Gussi et al (2016) sobre o sentido de avaliar políticas públicas, espera-se que este trabalho sirva para aprimorar as políticas públicas direcionadas aos festejos juninos da Bahia, para alterar o cenário de crise que persiste e que implica não somente na vulnerabilidade dos artistas e de outros fazedores de cultura, mas também da economia de muitos municípios, dos seus empresários e do próprio estado da Bahia. Além disso, espera-se que as pistas e caminhos ora explicitados contribuam para a elaboração de uma metodologia de avaliação de políticas culturais, principalmente às relativas às Leis Aldir Blanc 2 e Paulo Gustavo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPER, N. O.; WASSALL, G. H. Artists' careers and their labor markets. In: GINSBURGH, V.; THROSBY, D. (org.). *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier, v. 1, p. 813-864, 2006.

BARBALHO, A. Políticas e indicadores culturais em tempos de democracia: a experiência brasileira. In: MARTINS, T. C. et al. (org.). *Indicadores culturais no Brasil e em Portugal:* Subsídios para a comunicação entre Estado e Sociedade. Porto: Universidade do Porto/CIC.Digital, 2019, p. 41-60.

CALABRE, L. Políticas Culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública. In: BARBALHO, A. et al. (org.). *Cultura e desenvolvimento:* perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 71-84.

CANEDO, D. P.; ANDRADE, C. M. D. G. de; FREITAS, E. P. de; CAMPOS, L. G. S.; CARVALHO, R. Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19: demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos. In: *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 165-191, jan./jun. 2021.

GUSSI, A. et al. Políticas públicas e outra perspectiva de avaliação: uma abordagem antropológica. In: *Desenvolvimento em Debate*. v. 4, n. 1, p. 83-101, 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2009-2020. In: *Estudos e Pesquisas, Informação demográfica e socioeconômica*, n. 45. Rio de Janeiro: IBGE, 2021, 16p.

JANNUZZI, P. Indicadores para avaliação sistêmica de programas sociais: o caso Pronatec.In: *Estudos em Avaliação Educacional*, 2016, p. 624-661.

JANNUZZI, P. Avaliação de programas sociais no Brasil: repensando práticas e metodologias das pesquisas avaliativas. In: *Planejamento e Políticas Públicas – PPP*, n. 36, Jan/Jun, IPEA, 2011.

LIMA, C. L. C.; DE QUEIROZ, L. M. A.; DANTAS, C. (coord.). *Pesquisa impactos da COVID-19 nos festejos juninos da Bahia*. Camaçari, BA: Pinaúna Editora, 2021, 130 p.

LINS, C. Medição econômica do campo cultural no Brasil. In: BANDEIRA, M.; COSTA, L. *Dimensões criativas da economia da cultura*: primeiras observações. EDUFBA, 2015, p. 43-55.

MACHADO, A. F.; RABELO, A.; MOREIRA, A. G. Specificities of the artistic cultural labor market in Brazilian metropolitan regions between 2002 and 2010. In: *Journal of Cultural Economics*, v. 38, n. 3, p. 237-251, 2014.

MELO, S. C. A enérgica e larga melodia do acontecimento: relatos sobre a lei Aldir Blanc. In: CANCLINI, N. G.; MELO, S. C.; BRIZUELA, J. I. *Cadernos de Pesquisa da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Emergências Culturais Latinoamericanas:* das Histórias aos Acontecimentos no Brasil. v. 2: 12-43. São Paulo: Editora Amavisse, 2021.

ROCHA, R.; COSTA, L.; PAIVA NETO, C. B.; ALMEIDA, R. C. Pesquisas como insumo para as políticas culturais: desafios e experiências no contexto da pandemia. In: *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 133–164, 2021.

ROCHA, R.; FERNANDES, T. Introdução. In: RUBIM, Albino et al. *Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras*. EDUFBA, 2017, p. 15-31.

SECULT/BA. Secretaria da Cultura do Estado da Bahia. *Prêmios de Preservação dos Bens Culturais Populares e Identitários Emília Biancardi*. Disponível em:

http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=328. Acesso em: 31 mai. 2023.

THROSBY, David. *Economía y cultura*. Ediciones AKAL, 2001.

THROSBY, D. Cultural capital. In: *Journal of Cultural Economics*, v. 23, n. 1–2, p. 3–12, 1999.

TOLILA, P. *Cultura e Economia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

ANÁLISE DA ESTRUTURA DE EDITAIS DA LEI ALDIR BLANC EM MINAS GERAIS SOB A PERSPECTIVA DA DIVERSIDADE CULTURAL[1]

José Marcio Barros[2]
Manoel de Almeida Neto[3]
Rodolfo Junqueira Fonseca[4]

Este trabalho analisa a estrutura dos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais a partir de quatro variáveis relacionadas à promoção da diversidade cultural, quais sejam: a) variedade de segmentos contemplados, sobretudo culturas e artes populares ou não-eruditas; b) variedade de modalidades de inscrição ou credenciamento dos proponentes c) variedade de categorias que contemplem diferentes linguagens ou formatos artísticos e estágios de produção e carreira dos proponentes; d) estabelecimento de critérios de seleção que garantam maior diversidade socioeconômica e diversidade regional dos proponentes. Para tanto, está organizado em quatro tópicos: o primeiro apresenta o processo de implantação da LAB em Minas Gerais, o segundo trata do conceito de diversidade cultural aplicado na análise, o terceiro descreve e analisa o conjunto de editais e no último são apresentadas as considerações finais. Importante ressaltar que este trabalho faz parte de pesquisa maior, financiada pelo CNPq, sobre a análise da diversidade cultural nos instrumentos de fomento da LAB 1 em Minas Gerais.

Palavras-chave: Diversidade Cultural; Lei Aldir Blanc, Leis Emergenciais de Cultura, Indicadores sociais, LAB 1 - Minas Gerais

1 - A implantação da LAB 1 em Minas Gerais

A Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (SECULT) de Minas Gerais foi o órgão responsável pela distribuição dos recursos destinados ao estado por meio da Lei Federal nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc 1 (LAB1), conforme determinou o Decreto estadual nº 48.059 de 08 de outubro de 2020. No entanto, antes da consolidação da LAB1 a nível nacional, a SECULT já havia lançado o programa Arte Salva, que destinou R$ 7,5 milhões para três editais, voltados para profissionais circenses, artistas de rua, técnicos, artesãos, guias turísticos, garçons, artistas, músicos, quilombolas, indígenas.

[1] Este texto é um dos produtos parciais da pesquisa Análise de diversidade na experiência do mecanismo de fomento emergencial Lei Aldir Blanc em MG, financiado pelo CNPq por meio da chamada 40/2022. Integram a equipe da pesquisa, além dos autores do texto, Tayane Bragança e Alícia Monsalve – Links: https://linktr.ee/diversidadelab.lpg - Instagram: @diversidadelab.lpg

[2] Dr. em Comunicação e Cultura pela UFRJ, Professor do PPg Artes da UEMG e da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural, josemarciobarros@gmail.com

[3] Dr em Sociologia pela UFMG, Professor da PUC Minas, pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural,

[4] Doutorando em Sociologia pela PPGSOL / UNB, mestre pelo IPPUR – UFRJ, Pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural, Produtor Cultural e realizador audiovisual. www.filmesderodolfofonseca.blogspot.com

Segundo relatório completo de execução financeira disponível no site da SECULT, por meio do Inciso I da Lei Aldir Blanc foram distribuídos pelo estado R$ 4.686.000,00 (quatro milhões seiscentos e oitenta e seis reais) para 1.562 beneficiários. No que concerne ao Inciso III, foram publicados pela SECULT - MG vinte e sete editais no ano de 2020 e um edital no ano de 2021. Não houve aplicação de recursos pelo estado através do Inciso II, já que este foi direcionado apenas para os municípios. Esta pesquisa se concentra nos vinte e sete editais do Inciso III lançados em 2020 pela SECULT MG. Vale destacar que os editais da SECULT de Minas Gerais foram desenvolvidos por uma Comissão de Gestão Estratégica, nomeada pela Resolução nº 29, de 17 de agosto de 2020. Essa Comissão foi composta por representantes de instituições públicas governamentais e não governamentais: Secretaria de Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Política Cultural (Consec), Rede Estadual de Gestores Municipais de Cultura e Turismo, Rede Estadual dos Pontos de Cultura, Fórum Permanente de Cultura, Área Técnica, Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), Associação Mineira de Municípios (AMM), Sesc em Minas, Sebrae em Minas Gerais e Tribunal de Contas do Estado (TCE). A resolução permitiu que fossem criadas subcomissões para definir aspectos específicos das atribuições da Comissão e do planejamento das ações da LAB. Segundo José de Oliveira Júnior (2023), diretor de Economia Criativa da SECULT, nas subcomissões foi possível a participação de pessoas que não integravam formalmente a Comissão, que, embora não tivessem direito a voz e voto, trouxeram conhecimentos e colaborações externas, aumentando a variedade de opiniões para definir o desenho dos editais.

Em relação às entidades responsáveis pelos editais, constatou-se que onze deles ficaram sob a responsabilidade da própria SECULT, por meio de diferentes diretorias e superintendências internas; sete editais foram conduzidos pela Empresa Mineira de Comunicação (EMC); seis pela Fundação Clóvis Salgado (FCS); dois pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) e um pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA).

Por fim, é interessante notar a forte atuação de gestores culturais e secretários de cultura de Minas Gerais na agenda política da LAB1 a nível nacional, cuja participação de 4 atores políticos foi fundamental, segundo Isadora Silva (2023): Confederação Nacional dos Municípios (CNM), vinculada à Frente Nacional de Prefeitos (FNP); o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura; o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura; e a Articulação Nacional de Emergência Cultural.

2 - O conceito de *diversidade cultural* e sua aplicação à análise dos editais da LAB 1 em Minas Gerais

No texto da Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), a diversidade cultural é definida como “as diversas formas pelas quais as culturas de grupos e sociedades encontram expressão" (Art. 4). Um dos desafios no campo das políticas culturais é encontrar parâmetros a partir dos quais seja possível identificar e mensurar a diversidade cultural. A partir dessa identificação, o desafio seguinte seria a adoção, por parte das instâncias governamentais, nos níveis municipal, estadual e federal, de estratégias eficazes de proteção e promoção da diversidade cultural na elaboração dos instrumentos de fomento que constituem as políticas de incentivo à cultura. O nosso intuito neste trabalho é, primeiramente, estabelecer alguns parâmetros de identificação da proteção e valorização da diversidade cultural nos critérios de inscrição e seleção de beneficiários e projetos por editais de fomento cultural, para, em seguida, avaliar se e em que medida estes critérios foram adotados na elaboração dos editais da LAB 1 em Minas Gerais. Nosso propósito é, enfim, avaliar se os instrumentos adotados podem ser considerados potencialmente eficazes para garantir, pelo menos em parte, a proteção e valorização da diversidade cultural no contexto da Pandemia de Covid-19 e de seus desdobramentos.

No que concerne à definição de *diversidade cultural,* partimos do pressuposto de que qualquer forma de diversidade é uma mistura de variedade, equilíbrio e disparidade (STIRLING apud RANAIVOSON, 2007). No caso da presente pesquisa, centrada na identificação e posterior análise das estratégias de proteção e promoção da diversidade cultural presentes nos editais da LAB 1 em Minas Gerais, a *Variedade* corresponderia: a) à quantidade de segmentos e de subsegmentos contemplados pelos editais; b) à quantidade e qualidade de modalidades de inscrição ou credenciamento dos proponentes; c) à quantidade e qualidade de categorias referentes a diferentes tipos de linguagem, formatos ou fases das pesquisas ou produções artísticas e culturais; d) à quantidade e qualidade de critérios de seleção que garantam maior diversidade socioeconômica e diversidade regional dos proponentes. Já o *Equilíbrio* indicaria a forma como cada segmento é representado, podendo ser medido, no nosso caso, pela proporção de recursos previstos para cada segmento, bem como pela equidade na previsão de distribuição de recursos entre as diversas regiões do estado. A *Disparidade*, por sua vez, pode

ser avaliada pela capacidade dos mecanismos previstos nos instrumentos de fomento de contemplarem (de forma mais ou menos igualitária) segmentos culturais considerados díspares em termos de produção e consumo, ou seja, pela dissimilaridade ou distância entre os segmentos contemplados pelos editais, como, por exemplo, entre audiovisual (ou conservação e restauro) e artesanato (ou culturas populares).

Importante também ressaltar a necessidade de estabelecer uma distinção entre a análise da *diversidade fornecida* e da *diversidade consumida* (STIRLING apud RANAIVOSON, 2007), a qual pode ser influenciada pelos gostos do consumidor e pela natureza do fornecimento. De toda forma, como não temos dados que nos permitam avaliar o tamanho do público, os perfis, as preferências e os eventuais impactos sobre os consumidores dos produtos e atividades culturais subsidiados pela Lei Aldir Blanc 1, não podemos analisar a dimensão da "diversidade consumida". Sendo assim, a pesquisa teve que se ater, nessa primeira fase, à dimensão da "diversidade fornecida", ou seja, na análise da variedade de segmentos e subsegmentos contemplados pelos editais, do equilíbrio na distribuição dos recursos previstos entre os diversos segmentos e entre as diversas regiões do estado, do atendimento previsto a segmentos os mais díspares possível e, por fim, na contemplação de diversas modalidades de inscrição, de diferentes linguagens ou formatos artísticos e estágios de produção e carreira dos proponentes e de diferentes critérios e pré-requisitos de seleção previstos nos editais.

Por fim, deve-se destacar a intenção da pesquisa em se centrar na eficiência da alocação de recursos públicos escassos no setor cultural, ou seja, em uma questão de natureza política. A premissa da qual partimos é a de que a alocação desses recursos públicos deve, ao mesmo tempo, induzir e contemplar uma maior diversidade – sobretudo em um contexto de pandemia e de suas consequências – atendendo também os produtores, artistas e consumidores nos extremos, em contraponto à lógica do mercado, que é a de concentrar a oferta em uma menor diversidade de produtos, mais padronizados, considerados os que melhor se adaptam aos gostos do consumidor médio.

3 - Descrição e análise do conjunto de editais

Nessa parte do trabalho, nosso objetivo mais específico é, portanto, avaliar em que medida a construção dos editais do Inciso III da LAB 1 foi pautada por critérios, parâmetros e categorizações capazes de atender os diversos segmentos, atividades e perfis de proponentes

que caracterizam a diversidade cultural em Minas Gerais, no contexto da pandemia. É importante ressaltar, entretanto, que a análise dos valores foi feita com base na previsão e não na efetiva execução dos recursos, a qual será objeto de análise posterior.

Descreveremos, a seguir, as principais características observadas no conjunto de mecanismos de fomento, buscando identificar parâmetros de análise que nos permitam verificar se os editais contribuíram ou não para a proteção e promoção da diversidade cultural, conforme descrito anteriormente.

A Tabela 1, abaixo, mostra todos os 27 editais:

Tabela 1

Edital nº 01/2020 credenciamento pareceristas
Edital nº 02/2020 credenciamento pontos de cultura – pessoa jurídica
Edital nº 03/2020 credenciamento pontos de cultura – pessoa física
Edital nº 04/2020 seleção de propostas cultura alimentar e gastronomia
Edital nº 05/2020 credenciamento artesãos
Edital nº 06/2020 credenciamento circo itinerante
Edital n.07/2020 seleção de propostas de cidadania audiovisual
Edital n.08/2020 seleção de obras finalizadas de curta–metragem, média–metragem, longa–metragem e séries
Edital n.09/2020 premiação para filmes de curta-metragem, média-metragem e longa-metragem
Edital n.10/2020 premiação para profissionais da cadeia produtiva do audiovisual
Edital n.11/2020 premiação para distribuidoras e exibidoras
Edital n.12/2020 premiação para roteiros ou argumentos filmes de longa-metragem
Edital n.13/2020 premiação para produtoras independentes
Edital n.14/2020 seleção de bolsistas para as áreas artísticas, técnicas e de produção cultural
Edital n.15/2020 seleção de propostas para espaços culturais de apresentação artística
Edital n.16/2020 seleção de propostas de mostras e festivais artísticos e culturais
Edital n.17/2020 seleção de propostas para espaços e grupos de circo

Edital n.18/2020 seleção de proposta de pesquisa e criação para espetáculos de dança
Edital n.19/2020 seleção de propostas de música para gravação ou finalização de single ou álbum
Edital n. 20/2020 premiação para boas práticas em museus, centros de memória e bibliotecas comunitárias
Edital n. 21/2020 seleção de propostas de publicação de obras de histórias em quadrinhos
Edital n. 22/2020 seleção de bolsistas bolsa de exposições virtuais fotográficas e de arte urbana
Edital n. 23/2020 premiação de pesquisas artístico-culturais
Edital n. 24/2020 seleção de propostas de publicações literárias
Edital n. 25/2020 seleção de bolsas coletivos de artes visuais
Edital n. 26/2020 bolsa de conservação e restauração
Edital n.27/2020 credenciamento culturas populares e tradicionais

Ao todo, foi prevista a distribuição de R$ 131.743.600,00 (cento e trinta e um milhões, setecentos e quarenta e três mil e seiscentos reais) entre os 27 editais publicados no ano de 2020. Além destes, houve mais um edital - 01/2021 - que previa a alocação de recursos não executados pelos municípios nos editais de 2020 e que não será objeto da nossa análise nesse momento.

O gráfico 1, abaixo apresenta os valores destinados a cada edital de 2020:

Gráfico 1

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da SECULT MG

É possível observar no gráfico 1 que o Edital 02, voltado aos Pontos de Cultura, foi o que concentrou o maior montante de recursos previstos (R$28.980.000,00 ou 22% do total) dentre todos os editais do Inciso III da LAB 1. Somados, os recursos para os editais 02 (Pontos de Cultura), 14 (bolsistas de diversas áreas) e 27 (culturas populares e tradicionais) perfizeram 57,7% do valor total de recursos previstos pelo Estado. Já o Edital 13, direcionado para produtoras audiovisuais independentes, foi aquele com a menor previsão de recursos na LAB 1 em Minas Gerais (R$ 240.000,00 ou 0,18% do valor total), ainda que outros sete editais tenham sido destinados ao segmento Audiovisual. A concentração de recursos em poucos editais é uma medida que compromete uma distribuição mais equânime entre os diversos objetos passíveis de serem contemplados através dos mecanismos de fomento. A depender do tipo de objeto previsto nos editais, essa forma de alocação de recursos pode significar uma maior concentração de fomento em poucos segmentos ou etapas da produção artística e cultural.

No que concerne às *modalidades de inscrição ou credenciamento*, dez editais envolveram *seleção de propostas* (nos quais o proponente submeteu seu trabalho, seja uma proposta a ser executada ou uma obra pronta, à avaliação dos pareceristas a partir dos critérios estabelecidos no edital); sete editais foram definidos como editais de *Premiação* (baseada no reconhecimento de uma obra ou trajetória artística no seu segmento); seis dos editais operaram com a modalidade caracterizada como *credenciamento* (quando os proponentes são registrados em cadastros homologados pelo Estado e se credenciam para receber o recurso); e quatro editais foram caracterizados como *seleção de bolsistas* (segundo a qual o proponente submete uma proposta de pesquisa ou criação artística ou técnica a ser executada à avaliação dos pareceristas a partir dos critérios estabelecidos no edital). É plausível supor que a adoção de diferentes modalidades de inscrição seja benéfica para os proponentes, na medida em que favorece uma variedade maior de formatos possíveis para apresentação e realização de propostas e projetos, além de contemplar uma gama mais ampla de estágios de produção/carreira dos proponentes. A *seleção de propostas*, por exemplo, possibilitou o fomento a artistas com maior tempo de carreira ou projetos com mais tempo de existência, uma vez que previu pontuação por histórico. Já o *credenciamento* permitiu atingir segmentos culturais mais vulneráveis (em geral, relacionados à arte e cultura populares) e com menos acesso a informações e recursos e, assim, com menor potencial "competitivo", já que não previu concorrência entre os proponentes.

O gráfico 2, abaixo, apresenta a previsão de destinação de recursos para cada uma das modalidades de credenciamento/seleção:

Gráfico 2

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da SECULT MG

Observa-se no Gráfico 2 que o maior volume de recursos (49,2%) deveria ser distribuído a partir dos editais que envolviam *credenciamento*, embora um maior número de editais previsse a distribuição de recursos através da *seleção de propostas*. O menor volume de recursos, equivalente a 7.56% do total, seria destinado para a modalidade de *premiação*. Importante ressaltar que em Minas Gerais a quantidade de contemplados prevista nos editais de credenciamento foi proposta a partir dos cadastros que o Estado já possuía (OLIVEIRA JÚNIOR, 2023). Assim, o formato de *credenciamento*, a princípio, não previa seleção ou eliminação de proponentes, bastando que o proponente estivesse incluído nos cadastros homologados, se inscrevesse e apresentasse a documentação solicitada, o que evitaria a concorrência entre agentes culturais. Tal vantagem, no entanto, depende da forma como os cadastros homologados pelo Estado foram elaborados e atualizados. No caso de Minas Gerais, ainda estamos coletando informações sobre esse processo, mas uma pesquisa do IBGE (2022) concluiu que foram feitos poucos investimentos, por parte dos Estados, na construção e manutenção dos cadastros, o que comprometeu a celeridade da aplicação da Lei Aldir Blanc. Além disso, é preciso observar se as exigências no momento da inscrição e envio de documentação podem se tornar um entrave às facilidades de acesso inicialmente previstas.

A presença, a quantidade e a qualidade das *categorias/módulos* também podem indicar uma maior diversidade, posto que, por meio deles, seria possível contemplar diferentes linguagens, formatos, fases das pesquisas ou dos processos artísticos e culturais, ampliando o

público de agentes culturais atendido dentro da cadeia de criação ou produção artística e cultural.

No que tange a estas *categorias/módulos*, foi possível observar que não houve uma padronização entre os editais: treze editais não trabalharam com subdivisões de categorias e, no caso dos demais, as categorias ou módulos correspondiam a subáreas dos segmentos artísticos, fases ou estágios do processo artístico e cultural em que a pesquisa se encontrava. Por exemplo: os editais 07, 08 e 09 possuíam entre 3 e 4 categorias que abrangiam diferentes linguagens e formatos artísticos, como ficção e documentário, curtas, médias longas-metragens e séries. Já os editais 26 e 27 estabeleceram três categorias em cada um deles: no caso do primeiro, ações de conservação e restauração, pesquisa e capacitação e documentação e, no caso do segundo, bolsas para representantes das culturas populares e tradicionais: praticantes e mestres, grupos e coletivos e comunidades quilombolas e indígenas.

Com relação aos *tipos de proponentes*, os editais contemplaram, em seu conjunto, pessoas físicas, microempreendedores individuais e/ou pessoa jurídica com ou sem fins lucrativos. Doze deles permitiam que os proponentes fossem pessoas físicas, pessoas jurídicas ou microempreendedores individuais (MEI); dez editais foram dirigidos apenas a pessoas físicas, sendo que quatro deles exigiam que os proponentes fossem catalogados em cadastros homologados pelo Estado; quatro editais eram voltados apenas para pessoas jurídicas, exceto microempreendedor individual (MEI), e um deles exigia, também, que os proponentes fossem catalogados em cadastros homologados pelo Estado; um edital permitia que o proponente fosse apenas pessoa física ou microempreendedor individual. Essa variedade de tipos de proponentes também pode ampliar o leque de possibilidades de submissão de propostas e, assim, favorecer uma maior diversidade cultural.

No que concerne aos *critérios ou pré-requisitos de seleção*, foram identificadas três formas de selecionar ou validar os contemplados. Em vinte e um editais foi realizada seleção através de pontuação por critérios estabelecidos em edital. Nesse caso, cada edital definiu critérios de seleção específicos como, por exemplo, histórico do proponente, conceito e conteúdo e descentralização. Alguns editais definiram o campo de atuação dos proponentes como pré-requisito (técnicos e outros segmentos específicos).

Embora a adoção de critérios de seleção relacionados ao perfil socioeconômico dos proponentes e/ou ao do público a ser contemplado pelos projetos possa contribuir diretamente para reduzir os efeitos das diversas formas de discriminação e ampliar a diversidade cultural,

na prática, apenas o Edital 25, voltado para concessão de bolsas para coletivos de artistas visuais e orçado em R$ 300.000,00, estabeleceu requisitos voltados especificamente para a diversidade cultural, tais como: valorização de culturas negras, indígenas, ciganas, LGBTQI+, promoção de acessibilidade para pessoas com deficiência, valorização da criança e/ou do idoso, entre outros. Essa incapacidade de estabelecer requisitos de seleção que promovessem a aprovação de projetos voltados para públicos mais diversos (e normalmente negligenciados pelas políticas públicas), senão em todos, mas na maioria dos editais, talvez seja um dos aspectos mais negativos constatados pela nossa pesquisa no que tange à diversidade cultural.

Cinco editais realizaram validação através de cadastros homologados pelo Estado e validados por instituição relacionada ao objeto do edital, conforme já foi dito, e um edital realizou validação documental feita por Comissão de Validação da SECULT.

No Gráfico 3, abaixo, é possível visualizar a distribuição dos critérios ou pré-requisitos de seleção entre os editais.

Gráfico 3

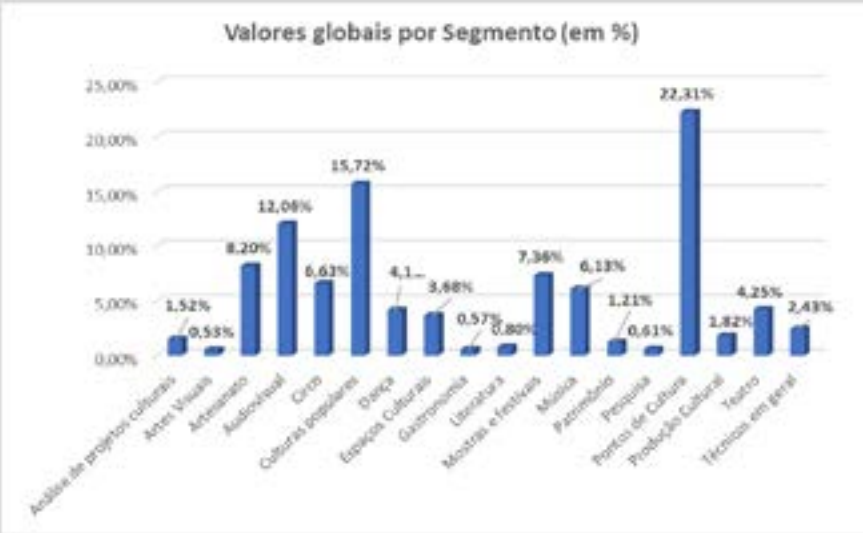
Fonte: Elaboração própria a partir de dados da SECULT MG

Outro aspecto importante a ser analisado nos editais é *a capacidade dos mecanismos previstos nos instrumentos de fomento de contemplarem segmentos culturais considerados díspares em termos de produção e consumo* (o que se traduz na possibilidade de inclusão de manifestações artísticas e culturais que ultrapassam a fronteira das artes consideradas canônicas ou eruditas). Além de ampliar o público de proponentes, isso poderia minimizar as diferenças

socioeconômicas e raciais, tendo em vista a possibilidade de inclusão de segmentos artísticos-culturais em que há o predomínio de indivíduos de classes sociais mais baixas e negros, muitas vezes excluídos dos editais de política cultural. No caso de Minas Gerais, apenas dois editais (5 e 27) foram voltados exclusivamente para Artesanato e Culturas Populares. E de acordo com a previsão de alocação de recursos, estes editais deveriam receber, respectivamente, 8,20% e 15,72% dos recursos (Gráfico 4), o que resultaria em um total de 23,92% dos valores distribuídos entre todos os segmentos.

Em seguida, avaliamos a *variedade de segmentos contemplados* pelos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais. Sob esse aspecto, observamos que sete editais foram voltados para o segmento do Audiovisual; dois editais foram direcionados às Artes Visuais; dois editais para Circo; dois para Espaços Culturais; dois para Livro, Leitura e Literatura; dois para Pontos de Cultura; um para Áreas Artísticas, Técnicas e Produção Cultural; um para Dança; um para Gastronomia e Cultura Alimentar; um de Mostras e Festivais; um para Música; um para Patrimônio e um para Pesquisa. Ainda que a maior quantidade de editais tenha sido destinada ao segmento do Audiovisual, o maior volume de recursos previstos foi para os editais voltados para Pontos de Cultura (22,31%) e Culturas Populares (15,72%), respectivamente (Gráfico 4, abaixo). O fato de ter havido editais para os principais segmentos artísticos indica a intenção de acolher a diversidade das formas de expressão cultural. Resta saber, entretanto, se essa escolha dos segmentos beneficiados atendeu, de fato, toda a diversidade de segmentos culturais do estado e se o montante de recursos destinados a cada segmento correspondeu efetivamente às suas demandas, tanto em termos de carências específicas de cada um deles (sobretudo face à pandemia), quanto da quantidade de artistas, produtores, agentes culturais passíveis de serem beneficiados em cada segmento, e, por fim, se os recursos previstos foram efetivamente alocados em cada um dos editais.

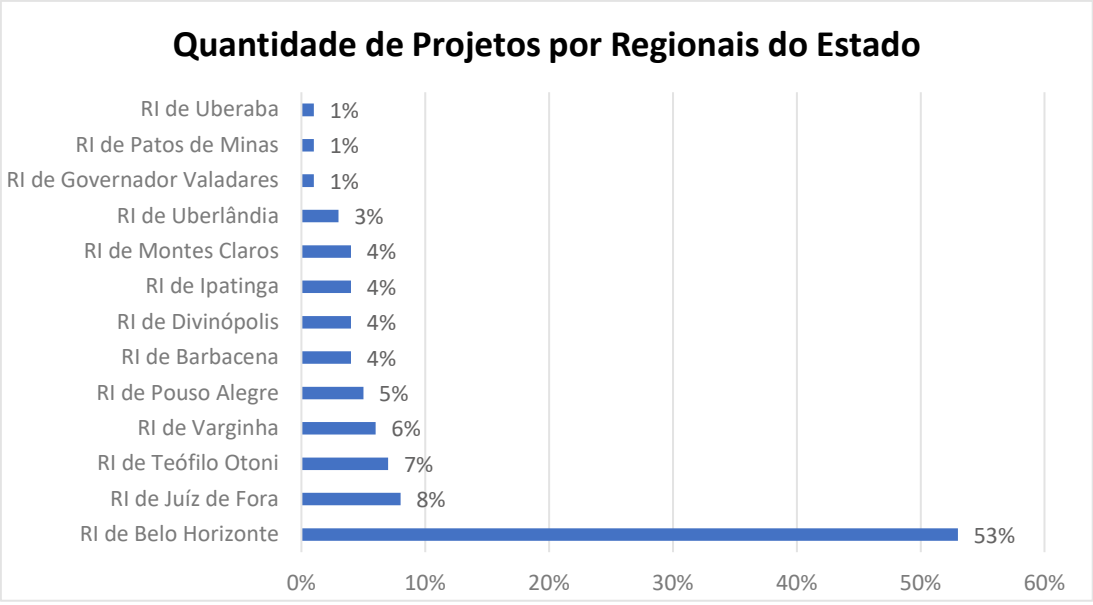
Gráfico 4



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da SECULT MG

Por fim, avaliamos a *equidade na previsão de distribuição dos recursos entre as diversas regiões do Estado*. Aqui foi possível observar que o único parâmetro efetivamente utilizado para buscar ampliar a diversidade dos proponentes contemplados foi a valorização, pelos editais que realizaram seleção através de critérios de pontuação, dos proponentes residentes no interior do estado. Mas mesmo com tal medida, foi possível notar na análise da alocação efetiva dos recursos, uma concentração de valores em projetos e proponentes da região intermediária de Belo Horizonte, como mostrado no gráfico 5:

Gráfico 5



Fonte: Elaboração própria a partir de dados da SECULT MG

4 - Considerações Finais:

O inciso III do Art. 2º da Lei Aldir Blanc, sobre o qual trabalhamos nesta pesquisa, previa a realização de "editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais" (BRASIL, 2020). De acordo com levantamento feito pelo OBEC-BA, de fato os editais cujo objeto envolviam apoio a novas propostas foi o instrumento mais utilizado para o repasse de recursos (CANEDO, 2023). Da mesma forma, os resultados da Estadic 2021, pesquisa realizada pelo IBGE (2022), mostram que todas as 27 Unidades da Federação distribuíram recursos previstos na Lei Aldir Blanc para a realização de editais, destacando-se os direcionados a prêmios e chamadas públicas, conforme informado, respectivamente, por 19 e 18 desses entes federados. Com efeito, os editais têm se caracterizado como o principal instrumento das estratégias de fomento cultural no Brasil, chegando a se confundir com a própria noção de política cultural. Mas nossa intenção neste momento não é a de avaliar a utilização de editais como mecanismo de fomento cultural - o que será feito em uma outra fase da pesquisa - mas, sim, se seus critérios foram construídos de forma a favorecer a proteção e a promoção da diversidade cultural.

Como foi dito no início, nosso propósito com esta investigação foi avaliar em que medida os critérios de inscrição e seleção de beneficiários e projetos adotados pelos editais da LAB 1 no contexto da Pandemia de Covid-19 contribuíram para a proteção e promoção da diversidade cultural. Em relação às *modalidades de inscrição ou credenciamento*, avaliamos que a adoção de diferentes modalidades pelos editais da LAB 1 em Minas Gerais a princípio foi favorável à diversidade de proponentes, na medida em que contribuiu para uma maior diversidade de formatos para apresentação e realização de propostas e projetos, além de contemplar uma gama mais ampla de estágios de produção/carreira dos proponentes. O formato para o qual deveria ter sido alocado o maior volume de recursos em Minas Gerais (49,2%) foi o de *credenciamento* a partir de cadastros prévios, que, de fato, parece ser o mais apropriado

em um contexto de emergência como o da pandemia, já que não prevê seleção ou eliminação de proponentes. Entretanto, chamamos a atenção na nossa análise para a importância do processo de elaboração e atualização dos cadastros homologados pelo Estado e também para a necessidade de se destacar que as exigências no momento da inscrição e envio de documentação podem ter representado entraves às facilidades de acesso inicialmente previstas. Da mesma forma, é imprescindível avaliar se os recursos inicialmente previstos foram efetivamente alocados em cada uma das modalidades de inscrição ou credenciamento, o que, de acordo com nossa análise em curso, parece não ter sido o caso em Minas Gerais.

No que tange à variedade de *categorias/módulos*, que poderiam contemplar diferentes linguagens, formatos, fases das pesquisas ou dos processos artísticos e culturais, foi possível observar que não houve uma padronização entre os editais da LAB 1 no Estado: treze dos vinte e sete editais, por exemplo, não trabalharam com subdivisões de categorias. Nossa hipótese é a de que uma maior quantidade de categorias/módulos poderia ter ampliado o público de agentes culturais atendidos, dentro da cadeia de criação ou produção artística e cultural.

No que diz respeito aos *tipos de proponentes*, nossa avaliação foi a de que uma maior variedade de tipos de proponentes permitidos pelos editais da LAB 1 (pessoas físicas, pessoas jurídicas ou microempreendedores individuais (MEI)) contribuiu para a ampliação do leque de possibilidades de submissão de propostas e, assim, pode ter favorecido uma maior diversidade cultural.

No que concerne aos *critérios ou pré-requisitos de seleção*, observamos que apenas um Edital (025), de concessão de bolsas para coletivos de artistas visuais, estabeleceu requisitos voltados especificamente para dimensões da diversidade cultural (valorização de culturas negras, indígenas, ciganas, LGBTQI+, entre outros). A nossa conclusão foi a de que a adoção de critérios de seleção relacionados ao perfil socioeconômico dos proponentes e/ou ao do público a serem contemplados pelos projetos poderia contribuir diretamente para reduzir os efeitos das diversas formas de discriminação e ampliar a diversidade cultural. A ausência desses critérios na maioria dos editais foi um dos aspectos mais negativos apontados pela nossa pesquisa no que tange à proteção e promoção da diversidade cultural.

Em relação à *capacidade dos editais contemplarem segmentos culturais considerados díspares em termos de produção e consumo*, o que se manifesta na inclusão de manifestações artísticas e culturais que ultrapassam a fronteira das artes consideradas canônicas ou eruditas,

foi constatado que, em Minas Gerais, apenas dois editais (5 e 27) foram voltados exclusivamente para Artesanato e Culturas Populares. E embora a previsão fosse a de que estes editais recebessem 23,92% dos valores distribuídos entre todos os segmentos, uma análise posterior da nossa pesquisa revelou que os recursos efetivamente alocados para estes segmentos foram muito menores.

No que concerne à *variedade de segmentos contemplados* pelos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais, avaliamos que a grande quantidade de segmentos focalizados revelou a intenção do poder público de acolher a diversidade das formas de expressão cultural. Ressaltamos, entretanto, a necessidade premente de avaliar, em análise posterior, se isso foi de fato suficiente para contemplar a diversidade de segmentos culturais do estado e se o montante de recursos destinados a cada segmento correspondeu efetivamente às suas demandas, tanto em termos de carências específicas de cada um deles (sobretudo face à pandemia), quanto da quantidade de artistas, produtores, agentes culturais passíveis de serem beneficiados em cada segmento. Destacamos também a importância de se avaliar se os recursos previstos para cada segmento foram efetivamente alocados em cada um dos editais, o que integrará novos estudos da equipe.

No que diz respeito à *equidade na previsão de distribuição dos recursos entre as diversas regiões do Estado*, observamos que, não obstante a atribuição de uma pontuação maior para os proponentes residentes no interior em todos os editais que adotaram seleção por meio de critérios de pontuação, na prática, quando visualizamos a alocação efetiva dos recursos, notamos uma concentração de valores em projetos e proponentes da região intermediária de Belo Horizonte. Ou seja, a adoção desse critério de pontuação não se revelou eficaz para reduzir a disparidade entre o volume de recursos alocados entre propostas da capital e do interior do Estado.

De maneira geral, concluímos, a partir da análise detalhada dos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais, que, se forem bem elaborados e implementados, os editais podem contribuir para a proteção e promoção da diversidade cultural, ampliando o acesso dos recursos a determinados públicos mais necessitados e normalmente excluídos dos processos que envolvem o fomento à cultura. Ressaltamos a importância do estabelecimento de comissões representativas dos diversos setores da cultura e com especialistas qualificados na construção destes instrumentos de fomento. Por fim, enfatizamos a importância da adoção de instrumentos, processos e estratégias eficientes que permitam que os recursos previstos pelos editais sejam

efetivamente alocados conforme o planejado. Aprimoramentos são necessários, o que, de certa maneira foram realizados na Lei Paulo Gustavo, e que serão objeto de análise posteriormente. Como mostraremos em uma fase posterior da pesquisa, no caso de Minas Gerais, houve uma enorme discrepância entre os valores previstos e aqueles de fato designados para os diversos editais.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, José Renato Fonseca de. Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo. **Sala Preta**, v. 21, n. 1, p. 53-80, 2022.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020, p. 1. Disponível em https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. Acesso em 24 fev. 2024.

CANEDO, Daniele. **Debate Cultura, emergências e retomadas.** YouTube. 23 out. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/live/DpXp1-D7st0?si=_J3ioaXwGoMclmmz. Acesso em 24 fev. 2024.

METTENHEIM, Sofia Leonor von. **É de tal? para democratizar o fomento à cultura:** possibilidades e desafios a partir dos editais municipais das capitais brasileiras (2013-2018). 2023. 411 . Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37693. Acesso em: 24 fev. 2024.

OLIVEIRA, Caio Tavares. **A efetivação do Direito Fundamental à cultura no processo de execução da Lei Aldir Blanc no Distrito Federal**. 2021. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
OLIVEIRA JÚNIOR, José. Entrevista concedida aos membros da equipe de pesquisa. Belo Horizonte, 17 ago. 2023.

RANAIVOSON, Heritiana. **Measuring cultural diversity: a review of existing definitions.** Canada: 2007, UNESCO Institute for Statistic.

SILVA, Isadora Rodrigues Moreira da. **O Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura e a Lei Aldir Blanc**. Orientador: Paulo César Miguez de Oliveira. 2013. 145 f. il. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2023.

IBGE. **Perfil dos estados brasileiros: 2021** / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Rio de Janeiro, IBGE, 2022. 78 p. : il. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101986.pdf. Acesso em: 24 fev. 2024.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris, out. 2005.

AINDA SOBRE A LEI ALDIR BLANC? AINDA! UMA ANÁLISE DAS AÇÕES AFIRMATIVAS NOS EDITAIS DO INCISO III NA CIDADE DE NITERÓI, MARICÁ, RIO DE JANEIRO E NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Utanaan Reis Barbosa Filho[1]
Tânia Vicente[2]

Resumo

O presente artigo trata da análise dos editais da Lei Aldir Blanc I (2020), no que se refere às ações afirmativas. Examinar os editais atinentes ao Inciso III da LAB I, no estado do Rio de Janeiro e nas cidades de Niterói, Maricá e Rio de Janeiro, enfocando a análise nas ações afirmativas (ou ausência delas) nos editais, tendo em vista os objetivos (ou escopos) da Lei no que diz respeito à manutenção dos empregos no setor cultural, à promoção de atividades culturais por meio de plataformas digitais e redes sociais e à democratização do acesso aos recursos.

Palavras-chave: Lei Aldir Blanc, Ações afirmativas, Fomento à cultura.

Introdução

O foco deste trabalho é debater as políticas de ações afirmativas presente nos editais da Lei Aldir Blanc I, executados em 2020, isto é: observar de que forma os instrumentos que visam minorar e combater as múltiplas desigualdades presentes na sociedade brasileira, em especial as atreladas a raça, gênero, sexualidade e classe social foram acionados na escrita dos editais.

Não obstante a Lei Aldir Blanc tenha se materializado como um instrumento efetivo de resgate e retomada do setor cultural em todo o Brasil, percebe-se que, não raras vezes, os editais possuíam critérios que dificultavam o acesso ao recurso, como algumas exigências de certidões negativas de pessoas endividadas, portfólio cultural para aqueles que nunca lidaram com computador e internet, cadastros em sistemas culturais, aos quais somente aqueles acostumados com o uso de recurso de editais estão habituados, dentre muitos outros exemplos.

Fruto de uma intensa e profícua mobilização em torno de políticas emergenciais para o setor cultural, a Lei Aldir Blanc destinou o montante de R$ 3 bilhões de reais para os estados,

[1] Doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ. Pesquisador do Observatório das Metrópoles – Núcleo Rio de Janeiro e do Observatório Baixada Cultural – OBaC. E-mail: utanaan.reis@gmail.com
[2] Doutoranda em História, Política e Bens Culturais do CPDOC/FGV. E-mail: cinemarj@hotmail.com

Distrito Federal e municípios, demonstrando o reconhecimento do impacto da pandemia e a importância do setor nos aspectos sociais e econômicos.

A LAB permitiu a aplicação desse valor em três áreas distintas: 1) renda emergencial para trabalhadoras/es da cultura; 2) subsídio para a manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e 3) editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais (Brasil, 2020).

Dado que no ano de 2020 ocorreria eleições municipais em todo o Brasil, ficou acordado que os recursos da renda emergencial da cultura – Inciso I do artigo 2º da Lei Aldir Blanc – ficariam sob responsabilidade dos estados e esses efetuariam o pagamento do auxílio emergencial, de forma a evitar a instrumentalização política da Lei e possíveis ganhos políticos atrelados a ela. E, assim como os estados ficaram responsáveis pelo Inciso I da LAB, eles também foram executores do Inciso III, referente ao fomento. Por outro lado, os municípios ficaram encarregados da execução do Inciso II e III da LAB, o que permitiu – embora com desafios e dificuldades – o cadastro dos espaços e fazedores culturais e a elaboração de editais alinhados com às dinâmicas municipais e suas especificidades.

Passados mais de dois anos da Lei e tendo em vista o elevado número de diagnósticos, relatórios, produções bibliográficas etc., defende-se, nestes escritos, que ainda há pontos a serem debatidos, investigados, comparados e, inclusive, aprimorados como proposições legislativas futuras. Para tanto, o artigo se estrutura em três seções, além desta introdução: primeiro, uma seção metodológica; posteriormente a análise e contextualização dos editais; e, por fim, um balanço do texto, onde debatemos a necessidade de ações afirmativas nas políticas culturais e indicamos alguns caminhos essenciais para o aprimoramento da lei.

Nota metodológica

A escolha dos entes federativos não é aleatória. Parte-se do intuito de compreender e analisar de forma abrangente como a Lei afetou a dinâmica cultural e criativa, trazendo à tona percepções cruciais para a promoção do setor cultural no cenário pandêmico e pós-pandêmico.

Desse modo, trabalhar com o estado do Rio de Janeiro se deu, basicamente, pelo montante de recursos recebidos e pela capilaridade e alcance que os editais possuíam de atingir todas as dez regiões geográficas do governo[3]. O município do Rio de Janeiro foi acionado pela expertise e pelas experiências anteriores na aplicação de leis de incentivo e na organização de projetos, bem como a aproximação com as organizações culturais e lideranças sociais. Nota-se ainda que a pré-existência de comissões e conselhos, como Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) e outros fóruns de cultura, como o Fórum Carioca de Cultura e, acima de tudo, o fato de, rapidamente, terem executado um mapeamento da área da cultura desde o início da pandemia, identificando os grupos vulneráveis, favoreceu o processo.

> Pode-se afirmar que um dos episódios iniciais de mobilização da sociedade civil carioca, que incluiu membros do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) e do poder público, foi a criação do Grupo de Trabalho (GT) de Crise. Formado por quatro membros do setor público e quatro membros provenientes do CMPC, o GT foi instituído pela Resolução da SMC-RJ no 437 de 21 de agosto de 2020 com a função de discutir, apresentar propostas e acompanhar a execução dos recursos provenientes da LAB (Rocha et al., 2022, p.5).

O município do Rio de Janeiro, pelo exposto, apresentaria editais avançados em termos de inclusão e democratização, bem como direcionamentos específicos alinhados à realidade carioca.

Pode-se dizer o mesmo de Niterói, pois sua performance na área de cultura começa a se desenvolver desde 2013 e ganha novo fôlego em 2019, fato que pesou bastante no momento de implementação da Lab.

> No caso de Niterói, a política de editais que tomou corpo desde 2013 permitiu extrair dados relevantes para a sistematização de cadastros, somada aos levantamentos que passaram a acontecer em meados de 2019 quando foi criado o Departamento de Participação Popular/DePaPo junto à Secretaria das Culturas, e também editais para apoio aos "pontos e pontões" de cultura e ao programa de "ações locais". Desta forma, quando as demandas da LAB chegaram como premissas, a gestão já dispunha de expressivos cadastros. Como apontado em entrevista concedida à pesquisa que vem sendo desenvolvida, "os editais passaram de cerca de 300 para aproximadamente 900 inscritos[...] (Rodrigues, 2022, p. 63).

[3] Seguimos a nomenclatura adotada nos editais do estado do Rio de Janeiro, embora haja divergências conceituais e práticas a respeito da divisão.

Além disso, Niterói apresenta há vários anos orçamento expressivo para a área cultural e políticas avançadas e reconhecimento e valorização dos artistas e fazedores culturais locais. Não por acaso, a cidade foi a primeira a lançar os editais da Lei Aldir Blanc no Brasil[4].

Já Maricá foi selecionada por conta do que se convencionou chamar historicamente de "*Modo Petista de Governar*", ou seja, práticas e políticas voltadas ao desenvolvimento social, com participação popular e com a vida à frente do lucro. Sendo uma cidade governada pelo Partido dos Trabalhadores há mais de dez anos, e que ao longo desse período implementou políticas sociais avançadas em diversas áreas e âmbitos municipais, a cidade se coloca como um "artefato de curiosidade", o que nos impeliu de analisar seus editais e avaliar como os gestores têm tratado a cultura e políticas culturais.

Com os locais definidos, lançamos mão de dois critérios metodológicos para análise dos editais. O primeiro diz respeito a perguntas norteadoras, aplicadas a todos os editais: qual o montante de recursos e se houve suplementação orçamentária; tipo de atividade enquadrada como culturais; atores culturais enquadrados (pessoas físicas, pessoas jurídicas, MEIs?); e se os editais instituíram alguma modalidade de ação afirmativa. Desse último ponto, desdobra-se o segundo critério metodológico, para o qual utiliza-se uma tipologia básica relativa a três possibilidades: (i) ações afirmativas explícitas ou diretas, quando os editais estabelecem pontuações, porcentagens ou algum tipo específico de ação para beneficiar e incluir grupos invisibilizados; (ii) ações afirmativas implícitas ou indiretas, quando os editais não estabelecem critérios específicos para determinados grupos, mas possuem mecanismos que indiretamente beneficiam populações marginalizadas; e (iii) ausência de ações afirmativas, ou seja, quando não há nenhuma linha destinada as ações afirmativas.

Mais do que uma síntese comparativa da execução da LAB nos entes apresentados, essa pesquisa se sustenta como um relevante registro do processo de distribuição dos recursos da Lei através dos chamamentos públicos, a adesão e seleção dos proponentes e os mecanismos de democratização do acesso.

UMA FOTOGRAFIA DOS EDITAIS

Estado do Rio de Janeiro

[4] Disponível em: https://aseguirniteroi.com.br/noticias/niteroi-e-a-primeira-cidade-do-brasil-a-lancar-edital-para-a-lei-aldir-blanc/ Acesso em 16 de fev de 2024.

O Governo do Estado do Rio de Janeiro, através da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio (SECEC/RJ), teve o montante inicial de R$ 104.738,326,44 (cento e quatro milhões, setecentos e trinta e oito mil, trezentos e vinte e seis reais e quarenta e quatro centavos) para investir no setor cultural ao longo de 2020. Deste quantum, presou-se inicialmente pela divisão, *mais ou menos,* equânime entre o Inciso I e o Inciso III (algo próximo de 50% para cada), para os quais foi destinado, respectivamente, R$ 53.898.326,40 e R$ 50.840.000,00. No entanto, por diversos motivos que escapam ao objetivo deste texto[5], o Inciso I abarcou um baixo número de fazedores culturais, chegando ao número de 1695 agentes culturais (entre os quais 24 famílias monoparentais) atendidos e R$ 5.157.000,00 despendidos no total. Ou seja, grande parte do dinheiro destinado ao Inciso I foi – a partir do art. 2º do Decreto Federal nº 10.464/2020 e do § 3º do Art. 12 do mesmo Decreto – transferido ao Inciso III, permitindo um aumento de 40% no número de vagas nos editais[6].

A partir de diversos levantamentos, reuniões e encontros com integrantes das mais variadas linguagens culturais ao longo de 2020, como atestam as notícias publicadas no site da SECEC/RJ, a Secretaria lançou seis editais – sem suplementação orçamentária em nenhum deles – no intuito de atender o amplo seguimento cultural, quais sejam: i) Retomada cultural RJ; ii) Juntos pelo Circo RJ; iii) Cultura Viva RJ; iv) Fomenta Festival RJ; v) Cultura Presente RJ; e vi) Passaporte Cultural RJ, que serão mais bem explorados nas páginas que se seguem.

O edital *Retomada Cultural RJ* teve por objetivo selecionar e premiar financeiramente propostas de produção cultural dos diversos segmentos culturais existentes, com realização obrigatória em território fluminense durante o prazo de 90 (noventa) dias corridos a partir da data de recebimento do aporte. Voltado para Pessoas Jurídicas, incluindo Microempreendedor Individual, a presente chamada tinha a previsão de premiar 378 (trezentas e setenta e oito) propostas, distribuídas territorialmente pelas 10 regiões do estado, considerando a porcentagem de 40% para a capital e 60% para o interior, e divididas entre a Categoria A (exclusiva para

[5] Para informações e hipóteses mais detalhadas, recomenda-se Guerreiro, Borja e Barbosa Filho (2022).

[6] O remanejamento dos recursos permitiu que o número de vagas e os valores dos repasses aos fazedores culturais aumentasse, porém seguiremos, aqui, os valores iniciais como consta nos editais.

primeiras obras do proponente) no valor de R$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) e a Categoria B (para produção, manutenção ou circulação de projetos) no valor de R$ 100.000,00 (cem mil reais).

Segundo o edital, as atividades enquadradas como culturais foram bem amplas, podendo se inscrever propostas nos diversos segmentos culturais como, por exemplo: artes integradas, cultura popular e urbana, teatro, música, dança, artes visuais, ações de incentivo à leitura, audiovisual, LGBTQIA+, patrimônio cultural de natureza material e imaterial e nos outros diversos segmentos culturais que existem e não estão descritos aqui". Os projetos deveriam realizar, no mínimo, 04 (quatro) ações do produto cultural resultante da proposta inscrita, sendo que, obrigatoriamente, no mínimo uma apresentação de forma online.

Houve amplo reconhecimento das linguagens culturais, inclusive para a população LGBTQIA+, sem embargo não houve nenhuma modalidade de ação afirmativa.

A chamada emergencial *Juntos pelo Circo RJ* objetivou homologar e premiar financeiramente propostas de manutenção de circos de lona, estabelecidos obrigatoriamente em território fluminense. Voltado para Pessoas Jurídicas que estivessem no mapeamento dos circos do Brasil por macrorregiões, na região sudeste, especificamente no Rio de Janeiro, realizado pela FUNARTE e com atividades comprovadas no Estado nos últimos 24 meses, a previsão do edital era premiar 24 propostas por conta do mapeamento dos circos, no valor de R$ 32.500,00 (trinta e dois mil e quinhentos reais) cada, totalizando o investimento final de R$ 780.000,00 (setecentos e oitenta mil reais).

Sendo a única chamada relacionada aos circos de lona no estado do Rio de Janeiro, o edital não dispunha de modalidades de ação afirmativa, nem implícita e nem explícita; e somado a isso, por sua natureza itinerante, muitos enfrentaram empecilhos para participar, posto a dificuldade de locomoção durante a pandemia e por seu registro original muitas vezes estar em cidades diferentes de onde se encontravam. Talvez, por esse motivo, apenas 17 circos tenham sido contemplados com o recurso ao invés dos 24 cadastrados no mapeamento dos circos (Campos, 2023).

O Edital *Cultura Viva RJ* buscou beneficiar com os recursos as iniciativas culturais desenvolvidas por Pontos e Pontões de Cultura[7], já certificados, estabelecidos obrigatoriamente no estado do Rio de Janeiro, de forma a ampliar o acesso aos bens culturais, de fomentar a promoção e a difusão de conhecimentos, assim como de mobilizar e aplicar recursos para continuidade e desenvolvimento cultural, de acordo com o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura.

Direcionado a Pessoa Jurídica com certificado de Ponto ou Pontão de cultura, a previsão do edital era premiar 407 iniciativas no valor de R$30.000,00 cada, totalizando o investimento final de R$12.210.000,00 (doze milhões duzentos e dez mil reais). Após o recebimento do recurso, os proponentes dispuseram de 90 dias para realizar a contrapartida social: medidas que promovam o acesso aos bens, produtos e serviços culturais a camadas da população menos assistidas visando a formação de público, através de quatro ações (oficinas ou apresentações) presenciais ou online e uma obrigatoriamente online, disponibilizada em plataforma gratuita. O edital *Cultura Viva RJ* não possuiu nenhuma modalidade de ação afirmativa.

O Edital *Fomenta Festival RJ* procurou selecionar e premiar financeiramente propostas de produção de festival dos diversos segmentos culturais com realização obrigatória em território fluminense, seguindo a divisão territorial (60% interior e 40% capital) dividido em duas categorias. A Categoria A para propostas de festivais de primeira edição, podendo ser realizado de forma presencial ou online, teve apoio de R$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) e visava atender 44 propostas; e a Categoria B para propostas de festivais que estejam sendo realizados a partir da segunda edição, podendo ser realizado de forma online ou presencial, teve o apoio de R$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais) e buscava beneficiar 11 propostas. O valor total dos recursos disponibilizados para esta Chamada Emergencial corresponde a R$3.850.000,00 (três milhões e oitocentos e cinquenta mil reais).

O edital direcionou suas informações e recursos para a manutenção, valorização e realização de festivais, compreendidos como eventos artísticos inseridos num período determinado, com o objetivo de envolver um conjunto rico e heterogêneo de expressões simbólicas dotados de referências relevantes para as identidades locais e regionais, contribuindo

[7] Foram considerados Pontos e Pontões de Cultura as entidades que compõem a Rede do Governo do Estado do Rio de Janeiro, a Rede Municipal do Rio de Janeiro, a Rede Municipal de Niterói/RJ, a Rede Municipal de Nova Iguaçu/RJ e as entidades cadastradas na Plataforma Cultura Viva até o dia 01 de outubro de 2020.

para a continuidade e diversidade cultural no estado do Rio de Janeiro. Nesse edital vislumbra-se a ausência de políticas afirmativas.

O Edital *Cultura Presente RJ* teve por propósito premiar financeiramente técnicos e trabalhadores - aqueles muitas vezes invisíveis na cadeia produtiva da cultura - com atuação comprovada, direta ou indiretamente, de produções culturais, como os profissionais responsáveis pelo som, pela iluminação, diretores, fotógrafos, figurinistas etc. Direcionado à pessoa física, que comprovasse atuação profissional na área de cultura e economia criativa há, no mínimo, dois anos e que seja domiciliada há, pelo menos, um ano no estado do Rio de Janeiro, a previsão do edital era premiar 600 (seiscentos) técnicos no valor de R$ 5.000,00 cada, totalizando o investimento final de R$ 3.000.000,00 (três milhões de reais). Neste edital, não poderia participar quem já tivesse acessado o auxílio emergencial do Governo Federal.

Sendo o único edital destinado a pessoa física, ele também não instituiu nenhum tipo de ação afirmativa.

Por fim, a SECEC/RJ lançou o edital *Passaporte Cultural RJ* com a finalidade de formação de plateia e a democratização do acesso à cultura por meio de premiação financeira a equipamentos culturais que apresentem proposta, compreendendo ações culturais e o plano de distribuição dos passaportes culturais para acesso às mesmas. Direcionado a Pessoa Jurídica, a previsão do edital era premiar 240 iniciativas no valor de R$ 25.000,00 (vinte e cinco mil) cada, totalizando o investimento final de R$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

Após o recebimento do recurso, os proponentes teriam 90 dias para realizar a contrapartida social: a distribuição dos passaportes culturais – inclusive para escolas públicas do estado ou instituições sem fins lucrativos –, cuja finalidade era a formação de plateia e a democratização do acesso à cultura, visando o estímulo à fruição cultural e o fortalecimento dos equipamentos culturais, promovendo e valorizando os diversos segmentos culturais. Os passaportes deveriam pertencer a programação regular do equipamento cultural, incluindo sessões aos finais de semana e horários nobres, ações educativas e deveriam ser ofertados por sessão, respeitando o limite mínimo de 20% e máximo de 50% da capacidade total do espaço de realização para cada sessão, sem restrição a setores, horários e dias específicos.

O edital *Passaporte Cultural RJ* não dispõe de nenhuma modalidade de ação afirmativa explícita ou implícita. Ainda que parte dos passaportes fossem destinados a escolas públicas, grupos em vulnerabilidade social e instituições sem fins lucrativos, pode-se dizer que, no que concerne ao acesso aos recursos dos editais, não houve políticas afirmativas.

Objetivamente, nenhum edital do estado do Rio de Janeiro instituiu modalidades de ação afirmativa, nem nas categorias direcionadas a pessoa jurídica e, tampouco, para pessoa física. Não houve, portanto, qualquer preocupação com a inclusão e democratização do acesso aos recursos dos editais.

Cidade do Rio de Janeiro

O montante total de recursos destinados à implementação da Lei Aldir Blanc na cidade Rio de Janeiro foi de R$ 39.392.682,90 (trinta e nove milhões trezentos e noventa e dois mil seiscentos e oitenta e dois reais e noventa centavos). Desse quantum, R$ 19.938.000,00 (dezenove milhões e novecentos e trinta e oito mil reais) foi destinado ao Inciso II da LAB, referente à manutenção de espaços culturais; e R$ 19.454.682,90 (Dezenove milhões, quatrocentos e cinquenta e quatro mil, seiscentos e oitenta e dois reais e noventa centavos) foi destinado ao Inciso III, relacionado ao fomento (prêmios, editais e chamadas públicas)[8].

Ao se perscrutar as informações presentes nas Atas do Grupo de Trabalho da Lei Aldir Blanc no município do Rio de Janeiro, percebe-se que a previsão inicial era de cinco editais. No entanto, ao final, foram lançados quatro editais, baseados nas informações do GT e nos dados obtidos pelo cadastro municipal, onde foi possível inclusive reafirmar a importância da descentralização dos recursos por todos os cinco territórios de planejamento (*AP1 centro, AP2 zona sul, AP3 zona norte, AP4 zona oeste, AP5 zona oeste*), cabendo um número determinado de projetos para cada um deles, a fim de evitar centralização dos projetos nas AP 1 e 2.

Isto posto, a Secretaria lançou quatro editais: i) Fomento à todas as Artes; ii) Prêmio Ações Locais; iii) Prêmio Arte & Escola; e iv) Preservação da Memória Técnica.

A chamada *Fomento à Todas as Artes* foi voltada para pessoas Jurídicas, incluindo microempreendedores individuais, com ou sem fins lucrativos, sediados no Município do Rio de Janeiro e com atuação acima de um ano na cultura. Ao todo, o edital objetivou premiar 208 contrapartidas sociais (propostas culturais), com a destinação de R$ 50.000,00 para cada projeto. A divisão das linhas e, por conseguinte, a quantidade de projetos a serem selecionados seguiu as informações contidas no cadastro municipal de cultura: audiovisual/ cinema, carnaval, dança, música, teatro/teatro de bonecos (máximo de 20 projetos); artes visuais, folclore,

[8] Após a execução dos editais, ocorreu um remanejamento dos recursos, posto que o Inciso II teve menos inscritos que o planejado, bem como o edital direcionado aos técnicos (Inciso III). Todavia, nesta etapa, direcionada especificamente à análise dos editais, estas informações de manejo dos recursos não serão abordadas.

fotografia, literatura (máximo de 12 projetos); projetos de ações afirmativas, circo, cultura infância, Artesanato, museus (máximo de 7 projetos); biblioteca, centros culturais, preservação e restauração do patrimônio natural, material e imaterial, design e moda (máximo de 5 projetos). Os proponentes deveriam se inscrever antes no Cadastro do Proponente e no Cadastro do Plano de Contrapartida Sociocultural. Após a fase cadastral, foram exigidos os documentos legais de identificação, informações cadastrais e portfólio. Os critérios de seleção fizeram o papel de definidores de quais projetos possuem relevância artística, impacto sociocultural, qualificação e capacidade técnica e adequação do plano de contrapartida sociocultural ao público-alvo.

O edital *Fomento à todas as Artes* estabeleceu, segundo a tipologia explicitada na nota metodológica, uma política afirmativa implícita ou indireta, pois, em primeiro plano, empreendeu uma modalidade específica, inscrita na linha III, para "projetos de ações afirmativas, incluindo acessibilidade e inclusão social" e, em segundo lugar, seguiu um critério de pontuação baseado nos endereços dos proponentes, divididos em cinco territórios de planejamento, aos quais beneficia, através de um critério de pontuação, os agentes de locais mais populares, distantes do eixo Centro-Zona Sul. Ou seja, embora não disponha de mecanismos diretos de ação afirmativa, o edital acaba beneficiando, implicitamente, populações historicamente invisibilizadas.

O edital *Prêmio Ações Locais* buscou premiar a realização continuada (aquelas que já ocorrem nos territórios) de práticas, atividades e projetos nos campos da cultura, da arte, da comunicação e do conhecimento que promovam transformações socioculturais positivas nas comunidades e nos territórios em que são desenvolvidos. As ações locais têm como objetivo estimular o exercício da cidadania e fomentar a diversidade da cultura carioca, nas suas expressões populares, urbanas e tradicionais.

Para tanto, o edital recebeu a verba total de R$ 3.400.000,00 (três milhões e quatrocentos mil reais), tendo como intuito a premiação de 258 contrapartidas sociais, no valor de R$ 13.178,29 (treze mil, cento e setenta e oito e vinte e nove centavos) para cada ação local selecionada; e abriu-se a possibilidade de participação tanto a pessoa física como para pessoa jurídica, na qualidade de MEI, cujas atividades fossem dirigidas à cultura, com atuação na área premiada há, no mínimo, um ano.

A chamada não instituiu nenhuma política de ação afirmativa direta ou explícita para grupos historicamente oprimidos, marginalizados e invisibilizados. Ainda assim, no item

referente a contrapartida sociocultural explicitou que as atividades deveriam contemplar prioritariamente pessoas em situação de pobreza, vítimas de violência, em situação de rua, população carcerária, pessoas com deficiência, população LGBTQIA+, idosos, ciganos, negros, indígenas e comunidades tradicionais. Ademais, seguiu o critério de pontuação, baseado nos endereços dos proponentes, aos quais beneficia os agentes das áreas de planejamento mais distantes e periféricas. Vislumbra-se, portanto, que nenhum mecanismo – como cotas – foi empreendido no intuito de possibilitar uma maior participação dos grupos marginalizados. Ainda assim, vale destacar o direcionamento prioritário para determinados grupos e o preceito locacional como ações implícitas.

O edital *Prêmio Arte & Escola* recebeu a verba total de R$ 3.400.000,00 (Três milhões e quatrocentos mil reais), tendo como intuito a premiação de 258 oficinas culturais livres ou atividades práticas e lúdicas, no valor de R$ 13.178,29 (treze mil, cento e setenta e oito e vinte e nove centavos) para cada proposta selecionada. Para o certame, abriu-se a possibilidade de participação tanto a pessoa física como a pessoa jurídica, na qualidade de MEI, cujas atividades sejam dirigidas à cultura. Ao todo, vinte áreas culturais foram contempladas para a realização de oficinas em escolas ou bibliotecas municipais, como artes visuais, artesanato, cultura infância, música, moda, literatura, fotografia etc. O edital não possui nenhum tipo de ação afirmativa direta e, no decorrer de todo o texto, não explicitou qualquer informação à promoção de atividades que visem apoiar/beneficiar os grupos historicamente excluídos. Como também consta nos outros editais, seguiu apenas o método de pontuação por endereço dos proponentes.

Por fim, a chamada *Preservação da Memória Técnica* foi direcionada, exclusivamente, para técnicos, com atuação direta ou indireta na execução de produções culturais em geral, tais como: operadores de som, responsável pela luz, maquiadores, cenógrafos, figurinista, fotógrafo, videomaker, diretor, editor, mestres e mestras, dentre outros que não foram especificados no edital.

O montante destinado foi de R$ 2.218.227,24 (dois milhões duzentos e dezoito e duzentos e vinte e sete reais e vinte e quatro centavos), tendo como intuito a premiação de 1.800 (mil e oitocentos) propostas de técnicos na qualidade de pessoa física que, por meio de seus depoimentos auxiliarão a formar acervo de memória dos trabalhos técnicos nas montagens e produções do início do século, no valor de R$ 1.232,34 (hum mil duzentos e trinta e dois reais) para cada proposta selecionada.

O edital *Preservação da Memória Técnica* não especificou nenhuma política de ação afirmativa, além do critério locacional, entendido, nestes escritos, como uma política afirmativa indireta.

Os editais da cidade do Rio de Janeiro não instituíram modalidades de ação afirmativa para negros, indígenas, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+, dentre outros grupos, como ocorreu em outros editais pelo Brasil, inclusive em cidades do próprio estado do Rio de Janeiro. Mesmo assim, pelo critério de descentralização dos recursos por Áreas de Planejamento e, principalmente, a utilização de pontuação – AP1= 1 ponto; AP2= 2 pontos; AP3= 3 pontos; AP4= 4 pontos; e AP5= 5 pontos –, pode-se dizer que, implicitamente, ou indiretamente, grupos marginalizados e geralmente excluídos dos editais culturais foram atingidos.

Niterói

Ao se analisar as notícias, decretos e editais atinentes à cidade de Niterói, vislumbra-se uma compreensão diferente da cultura por parte do poder público e, por conseguinte, uma atenção e atuação também diferenciadas. Em primeiro lugar, é lícito destacar o entendimento da Secretaria Municipal das Culturas e da prefeitura acerca da cultura: como um recurso ao desenvolvimento social, econômico e humano; como um vetor de desenvolvimento econômico integrado, intersetorial, descentralizado e sustentável, com grande potencial de geração de riquezas; e, por fim, o reconhecimento do papel do poder público no fomento à cultura e no enfrentamento da crise ocasionada pela Covid-19. Estes elementos se materializaram já no início de 2020, antes mesmo da LAB, quando o governo de Niterói implementou políticas emergenciais ao setor cultural (Rodrigues; Correia, 2021).

Dessa compreensão, cria-se, tão logo, o Programa Municipal de Retomada Econômica do Setor Cultural (vinculado especialmente ao Inciso III) para, de um lado, atenuar os impactos da pandemia na renda e na capacidade de se manter dos fazedores culturais e, de outro, promover a criatividade e o acesso aos bens e serviços culturais.

Niterói recebeu um montante de R$ 3.120.870,53 da Lei Aldir Blanc. Com uma estrutura burocrática consolidada e com a compreensão de que a cultura é um vetor preponderante de desenvolvimento socioeconômico, este município efetuou uma suplementação orçamentária de R$ 1.000.000,00, e com razoável rapidez definiu seus mecanismos de execução da Lei, a saber: Auxilio Emergencial a Espaços Artísticos e Culturais

(Inciso II) e Chamada Pública do Prêmio Erika Ferreira de Criação e Desenvolvimento (Inciso III).

O Prêmio Erika Ferreira[9] foi integralmente destinado às pessoas físicas residentes e atuantes em Niterói e possuía duas categorias principais, uma individual e uma coletiva. A concepção buscava premiar ideias criativas e não a execução, ou seja, tinha o objetivo de fomentar a produção intelectual e garantir um sustento mínimo aos fazedores culturais. Ao todo, o edital buscava contemplar 230 propostas (115 em cada categoria): o prêmio da categoria individual era de R$ 3000,00 (três mil reais), ou seja, tinha o valor total de R$ 345.000,00 (trezentos e quarenta e cinco mil reais); e o prêmio da categoria coletiva era de R$ 5.000,00 reais (cinco mil reais), ou seja, R$ 575.000,00 (quinhentos e setenta e cinco mil reais).

No que tange as ações afirmativas, houve a adoção de cotas através do sistema de pontuação que privilegiava pessoas negras, mulheres, transexuais ou travestis e área de moradia (Zonas de Interesse Social). Segundo o folder do resultado do Prêmio Erika Ferreira, das 115 propostas selecionadas na categoria individual 69 eram de mulheres cis, 53 de pessoas negras e 03 de pessoas transexuais ou travestis; já na categoria coletiva, 63 propostas selecionadas eram de mulheres cis, 35 de pessoas negras e 03 de pessoas transexuais ou travestis. As políticas afirmativas explícitas foram aplicadas e efetivas, pois um número considerável de pessoas marginalizadas foi contemplada com os recursos do edital.

Maricá

E por fim, Maricá recebeu a verba de R$ 1.109.034,46 do Governo Federal e executou uma suplementação orçamentária de R$ 1.476.965,54, tendo, no total, R$ 2.586.000,00. O recurso foi destinado ao setor cultural por meio de três mecanismos, quais sejam: Subsídio Emergencial Mensal, destinado aos espaços, companhias e organizações culturais; Edital Claudinho Guimarães (Inciso III), destinado a pessoas físicas e com contrapartidas culturais destinadas a população de Maricá; e o Prêmio Sidney Santos (Inciso III), voltado, exclusivamente, para pessoas com mais de 60 anos que se dedicaram à cultura maricaense nos últimos 30 anos, exigindo como contrapartida pequenos vídeos com depoimentos.

[9] O nome do prêmio faz referência à atriz, diretora, professora e produtora Erika Ferreira, que desde os 11anos de idade atua na cultura de Niterói e teve ao longo de sua vida forte atuação junto ao movimento negro. Erika Ferreira faleceu aos 39 anos vítima da Covid-19, em 2020.

No tocante a ação afirmativa, Maricá não desenvolveu nenhuma política, nem implícita nem explícita. Porém, podemos considerar o edital Prêmio Sidney Santos como um tipo de ação afirmativa explícita, visto que direciona recursos exclusivamente para idosos com atuação cultural, um grupo que, muitas vezes, acessa em baixo quórum os editais, devido as dificuldades técnicas e a necessidade de ter acesso ao computador e a internet.

Considerações finais: (re)pensar as políticas culturais, instituir ações afirmativas

Nos últimos dez anos (pelo menos) a cultura esteve sob ataque. Já em 2014 houve a redução do orçamento federal da cultura; em 2016 a tentativa de extinção do Ministério da Cultura (impedida pela ampla articulação social); e, a partir de 2019, sob a égide do governo Bolsonaro, a redução do MinC a uma Secretaria Especial de Cultura, inicialmente nos subterrâneos do Ministério da Cidadania e, posteriormente, um apêndice do Ministério do Turismo. Ocorreu, também, o desmantelamento da Cinemateca e da ANCINE, sem renovação de contratos, sem investimento, sem projetos, sem fomento.

Ou seja, já existia uma crise sistêmica no setor cultural antes mesmo da Covid-19. A pandemia intensificou e escancarou as desigualdades, impelindo a necessidade de que a cultura fosse ancorada por medidas estruturais e estruturantes. No mesmo período, a luta coletiva garantiu a sobrevivência da população mais pobre, reanimou o setor cultural em vários locais e promoveu a articulação por medidas emergenciais, como o auxílio emergencial e a Lei Aldir Blanc. Sem embargo, muitas medidas não garantiram a plenitude dos direitos e o amplo acesso aos editais e chamadas culturais, pois seguiu critérios elitistas e não instituiu políticas afirmativas para que grupos marginalizados e historicamente ausentes dos editais pudessem concorrer em pé de igualdade com os demais proponentes.

O artigo analisou os editais referentes ao Inciso III, nas cidades de Niterói, Rio de Janeiro e Maricá e no estado do Rio de Janeiro, compreendendo como foram as ações, quais grupos foram beneficiados, o montante de recurso e as ações afirmativas implementadas. No que diz respeito as ações afirmativas, a partir da caracterização de três possibilidades (ausência, políticas afirmativas explícitas e políticas afirmativas implícitas), chega-se a constatação de que a regra é não haver modalidades de ações afirmativas, reproduzindo as estruturas de exclusão dos recursos e das políticas culturais. Apenas Niterói instituiu uma política explícita de ação afirmativa e, de fato, conseguiu beneficiar, em números consideráveis, os grupos historicamente marginalizados.

Muito do que estava impresso nos editais reflete a falta de participação social na elaboração dos mesmos, a ausência de discussões e construções coletivas e a imposição de cima para baixo dos processos de institucionalização.

Nesse sentido, pensando no acesso aos editais e garantia de direitos a todas e todos, vale a reflexão do teórico Joaquín Herrera Flores:

> A universalidade dos direitos somente pode ser definida em função da seguinte variável: o fortalecimento de indivíduos, grupos e organizações na hora de construir um marco de ação que permita a todos e a todas criar as condições que garantam de um modo igualitário o acesso aos bens materiais e imateriais que fazem com que a vida seja digna de ser vivida (Herrera Flores, 2009, p. 19).

Como, bem lembrou Herrera Flores (Op.cit) para que uma vida seja digna e plena de direitos, todos e todas devem ter acesso igualitário a bens materiais e imateriais. Espera-se, destarte, que os próximos editais, em todo o Brasil, implementem políticas afirmativas explícitas nas políticas culturais, para que todas as linguagens e todos os fazedores culturais tenham espaço garantido e valorizado, como tem ocorrido com a Lei Paulo Gustavo, atualmente.

Referências

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628 Acesso em: 13 de jan. de 2024.

CAMPOS, Izabella. Lei Aldir Blanc - Análise dos editais do Estado do Rio de Janeiro e do Município de Niterói. In: **Métricas culturais municipais**: o Rio de Janeiro a partir da pandemia. RODRIGUES, Luiz Augusto. SEMENSATO, Clarissa; DUTT-ROSS, Steven (Orgs). – Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2023.

GUERREIRO, João; BORJA, Bruno; BARBOSA FILHO, Utanaan Reis. Dois anos de pandemia na cultura da Baixada Fluminense (RJ): Lei Aldir Blanc nos municípios da região em 2020 e 2021. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2022, Salvador. **Anais do XVIII ENECULLT**, 2022, p. 1-15.

HERRERA FLORES, Joaquin. **A (re)invenção dos direitos humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

ROCHA, Veronica Diaz et al. A implementação da Lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro: primeiras impressões, Lei Aldir Blanc. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2022, Salvador. **Anais do XVIII ENECULLT**, 2022.

RODRIGUES, Luiz Augusto. Financiamento cultural e apoio aos trabalhadores da cultura em Niterói. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2022, Salvador. **Anais do XVIII ENECULLT**, 2022, p. 52-64.

RODRIGUES, Luiz Augusto; CORREIA, Marcelo S. Cultura e processos de gestão em tempo de pandemia: quantificações emergenciais. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 109-132, jan./jun. 2021.

MESA II

Políticas Culturais I

POLÍTICAS CULTURAIS PARA DEMOCRATIZAR A CULTURA NO SÉCULO XXI

Eula Dantas Taveira Cabral[1]
Cintia Augustinha dos Santos Freire[2]

RESUMO: O objetivo do artigo é mostrar a importância das políticas culturais na democratização da cultura no século XXI. A partir de pesquisas bibliográfica e documental, verificou-se que é preciso evidenciar que quando se fala em democratização da cultura deve-se levar em consideração as necessidades de reformular as políticas públicas e lutar pelo direito humano à cultura; há urgência na criação de políticas públicas de cultura que visem a democratização cultural, assim como acesso e apropriação das tecnologias; a sociedade precisa buscar e ter conhecimento, reconhecendo a cultura como direito; o Estado deve viabilizar políticas culturais em prol da democratização da cultura brasileira no século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, democratização da cultura, cultura brasileira.

Em busca do direito e da democratização da cultura

No ano de 2024 a sociedade brasileira se reúne em Brasília para realizar a 4ª Conferência Nacional de Cultura que tem como tema "Democracia e Direito à Cultura". Pessoas e instituições se mobilizam para colocar em pauta a importância de a cultura ser reconhecida como um direito de todos os brasileiros e ser democratizada em um país onde a ditadura não volte nunca mais, como aconteceu em 1964.

O Brasil é um país multicultural. Não se pode ignorar a riqueza cultural existente no país. É importante valorizá-la, pois ela representa a identidade de cada um dos mais de 200 milhões de brasileiros. A diversidade cultural "coloca em pauta a questão da democratização da cultura" uma vez que "o processo contínuo de democratização cultural deve estar baseado em uma visão de cultura como força social de interesse coletivo que não pode ficar dependente da disposição do mercado" (CALABRE, 2019, p. 20). Além disso, como destaca Viviane

[1] **Eula D.T.Cabral** é Doutora e Mestre em Comunicação Social com pós-doutorado em Comunicação. Trabalha no setor de Políticas Culturais da FCRB. É coordenadora do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC-CNPq/FCRB). Professora do PPGMA/FCRB. Email: eulacabral@gmail.com
[2] **Cintia A.dos S.Freire** é doutoranda e Mestre em Mídia e Cotidiano do PPGMC-UFF. Bolsista do PIPC/FCRB no projeto "Comunicação, cultura e informação na era digital". Membro dos grupos de pesquisa EPCC (CNPq/FCRB) e EMERGE (UFF). Email: cintiaaugustinhafreire@id.uff.br

Cardoso (2018, p. 131), pensar em diversidade cultural é levar em consideração "as relações sociais entre indivíduos inseridos em sociedade e nos sistemas de manutenção delas oriundos".

Assim, torna-se fundamental traçar estratégias para que a sociedade tenha a oportunidade de debater e conhecer mais as diferentes culturas e desenvolver políticas públicas capazes de atender as demandas na área cultural, capazes de promover "as formas culturais de todos os grupos sociais, buscando atuar no atendimento das necessidades e desejos de cada um, incentivar a participação popular no processo de criação cultural e promovendo modos de autogestão das iniciativas culturais" (CALABRE, 2019, p. 20).

Faz-se de vital importância olhar para o brasileiro como um cidadão com direitos e deveres, onde "a cidadania democrática e cultural contribui para a superação de desigualdades, para o reconhecimento das diferenças reais existentes entre os sujeitos em suas dimensões sociais e cultural, ao valorizar as múltiplas práticas e demandas culturais" (CALABRE, 2019, p. 20).

É preciso analisar a cultura brasileira, levando-se em consideração as dimensões sociais, políticas, econômicas, legais e tecnológicas. Pois, com as mudanças ocorridas no século XXI, as políticas culturais precisam colocar em pauta as transformações tecnológicas e seus impactos na vida cotidiana das práticas culturais dos cidadãos, uma vez que os impactos tecnológicos reconfiguram o cotidiano, tornando o ambiente público informatizado um lugar de encontro dos cidadãos e suas diferentes culturas.

Políticas culturais para democratizar a cultura em uma sociedade digitalizada

Com o avanço das novas tecnologias, o espaço para as práticas culturais ampliou-se, promovendo um novo reposicionamento da comunicação e da informação na sociedade, necessitando de novas políticas culturais do ponto de vista legal, social, econômico e tecnológico. É importante ressaltar que o Estado é aquele que tem a chave para promovê-las, a partir da compreensão que as políticas públicas são o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado (VICÁRIO, 2015), mas que devem ser construídas em parceria com a sociedade.

As novas tecnologias possibilitaram a recomposição dos negócios e a entrada de novos e diferentes atores, no ambiente da internet, sejam as dinâmicas de produção, circulação e consumo de conteúdos. É inegável que a digitalização das comunicações trouxe muitas implicações, haja visto os dados da pesquisa "Edição do Painel TIC COVID-19", realizada pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI, 2021), que se refere ao usuário de Internet onde

94% dos domicílios têm acesso à Internet no Brasil. Entretanto, desse percentual, as residências das classes AB tem 83% de acesso à banda larga fixa, enquanto nos domicílios das classes DE o percentual fica em 50%. Já o uso de computadores nos lares, houve um aumento devido ao ensino e o trabalho remoto, 54% da totalidade de usuários de 16 anos em diante fizeram uso de computadores de mesa, notebooks e tablets. Já o celular, tem disparado o maior percentual, com 99%, e o uso da televisão, via internet, chegou a 64%.

No que se refere ao consumo audiovisual, em detrimento da abertura de novos canais de distribuição on-line, acarretou uma mudança cultural no modo de consumir televisão no Brasil, onde o assistir TV está intrinsecamente ligado à cultura brasileira.

A mídia televisiva, seja a tradicional ou a nova televisão (WOLFF, 2015), tem sido um agente ativo na transmissão da cultura frente à sociedade e ainda mantém o seu papel monopolizador da informação por um pequeno grupo. Esses grupos não têm comprometimento com a produção e fruição da cultura, nem em âmbito nacional, nem regional, mas se reconfiguram a partir da compreensão que "a televisão é a nova televisão", se apropriando das multitelas, convergência e novos formatos. Assim, "a revolução iniciada nos anos 1950 continua a acontecer" (WOLFF, 2015, p. 187).

De acordo com Cintia Freire (2020, p. 212), "a mídia televisiva acumulou um considerável repertório de produtos audiovisuais, que a coloca entre os fenômenos culturais mais importantes do Brasil. A cultura é uma criação humana, pois cria o ambiente em que vive. Nesse sentido, a televisão é uma criadora de cultura". Para a autora, isso ocorre "devido à sua capacidade de criar e do seu alcance geográfico, tentando homogeneizar os gostos dos indivíduos, apresentando uma realidade cotidiana na qual o sujeito muitas vezes não se identifica, por ser um universo distante da sua realidade", fazendo-o "adquirir costumes e hábitos diante da falta de diversidade cultural existente".

No Brasil, a televisão aberta chega em quase 100% do território brasileiro transmitindo conteúdo gerado por cinco grupos que controlam a radiodifusão no Brasil: Rede Globo, SBT, Bandeirantes, Rede TV! e Record. Ou seja, mais de 80% do conteúdo transmitido para os brasileiros saem do eixo Rio-São Paulo. Menos de 20% é de material local, ignorando o artigo 221 da Constituição federal de 1988 que registra que a produção e a programação das emissoras de televisão devem levar em consideração a produção regional. Realidade imposta pelos grupos empresariais midiáticos que não permite que o brasileiro se veja no conteúdo repassado nas telas de TV e na programação radiofônica.

Para se ter políticas culturais atendendo o novo cenário da sociedade contemporânea, que é impactada pela digitalização, necessita-se de políticas públicas de comunicação, reconhecendo a pluralidade de público, culturas, costumes e tradições, que compõem o Brasil. Importante ressaltar que "cultura e políticas culturais estão ligadas intimamente uma a outra. A cultura surge das práticas sociais do povo e as políticas culturais viabilizam ações estratégicas para o acesso a todos, disponibilizando recursos oriundos dos âmbitos federais, estaduais ou municipais" (CABRAL; FREIRE; ALVES, 2020, p.48).

Para Michel de Certeau (1995, p.9-10), "não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que realiza, pois a cultura não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um marca aquilo que os outros lhe dão para viver e pensar".

Nesse sentido, deve-se compreender que os meios de comunicação são elementos que perpassam as práticas culturais. "A linguagem utilizada não é apenas transmissão de informação, mas também uma produção de sentidos e significados que se conecta com as culturas, que são maneiras de produzir o sentido coletivo da vida" (CABRAL; FREIRE; ALVES, 2020, p.49).

De acordo com Patricia Bandeira de Melo (2018, p.58), "não existe sociedade sem cultura", uma vez que "a cultura, como variável determinante, são redes textuais de hábitos, rotinas e padrões cotidianos de atividade e interação, orientações e receitas tidas como dadas para a ação do indivíduo".

A cultura e as políticas culturais, voltadas principalmente para a diversidade cultural, não podem ser deixadas de lado pelos brasileiros e por seus representantes políticos. É necessário ressaltar que a cultura não está mais reservada a um grupo social específico ou particularidades de algumas profissões. A sua relação com a sociedade mudou completamente, ou seja, para a cultura os caminhos são diversos, não está focada em um único referencial em que todos devam se pautar e aceitar, pois os cidadãos têm uma nova cosmovisão devido o aumento demográfico, maior entrada da classe média no ensino superior e a elevação do nível de vida das pessoas, gerando uma crescente participação cultural e social. A cultura corresponde aos anseios da sociedade, porque as ações culturais transformam a existência humana. Cada grupo social tem o seu valor cultural agregado, está sempre em movimento e transformação.

O Brasil ainda possui resistências na regulação e aplicação de políticas culturais, que poderiam minimizar as divergências para atender as demandas culturais, do ponto de vista da

pluralidade e diversidade cultural. Não se pode ignorar que a cultura, enquanto produtora de conhecimento e formação para os cidadãos, se faz primordial, por isso torna-se importante compreender como esta se faz presente e as perspectivas apresentadas em relação ao seu fomento em qualquer lugar do país.

Para Carlos Nelson Coutinho (2000, p.39), a cultura brasileira deve ser examinada sob a óptica da liberdade de criação, uma vez que a liberdade é, por um lado, "operada sempre num quadro histórico-social concreto de acordo com condicionamentos sociais" e, por outro, constitui-se na liberdade de crítica, ou seja, só cabe ao criador definir os conteúdos e as formas de sua criação (CABRAL, FREIRE, ALVES, 2018, p. 74).

No século XXI, Raymond Williams (2011, p. 40, 41) percebeu a necessidade da cultura ser "repaginada" e passou a examinar a conexão da cultura com relações sociais e de poder, mediante sua composição nos processos de comunicação. Um exemplo disso é a temática das novas tecnologias que, no Brasil, levaram a comunicação e a cultura local/regional a uma outra condição dentro da cultura global, pois a internet está na base da estrutura social.

Torna-se importante ressaltar que as políticas culturais são fundamentais para o desenvolvimento do Brasil e que, embora historicamente os governos não mostrem interesse no desenvolvimento cultural e social do cidadão, as brechas e possibilidades que os meios de comunicação têm ofertado devem ser usadas para alavancar o debate sobre a importância das políticas culturais e da comunicação, bem como da prioridade e investimentos do Estado.

Também deve-se levar em consideração as políticas de comunicação, uma vez que a comunicação é um caminho para o acesso a outros direitos, como cultura, saúde e educação. "O desenvolvimento da percepção da importância da comunicação para a transformação social contribuiu para o resgate do direito à comunicação de todos, para todos e por todos, nas dimensões de conceber, produzir, veicular, disseminar e incrementar a participação de mais atores" (CABRAL FILHO, 2005, p. 34).

De acordo com Cabral, Freire e Alves (2020, p. 47), no Brasil, a elaboração e o estudo de políticas públicas para o setor cultural datam do século XX, onde as ações culturais públicas têm origem em 1930 e 1940, voltando-se, principalmente, para a área de patrimônio. Carlos Nelson Coutinho (2000), em seus estudos, detectou que, no que tange ao desenvolvimento de políticas voltadas para a cultura popular brasileira, negligenciou-se a arte e o costume do povo, resultando em um caminho difícil para desenvolvimento da cultura e o caráter tardio das políticas culturais no país.

Em uma sociedade mediatizada, encontram-se diferentes saberes, com múltiplas formas de mediar, difundir e também modificar a maneira de aprender. No entanto, têm dificuldade em se propagar devido a ausência de políticas públicas culturais que permitam acessibilidade universal a todo cidadão brasileiro no território nacional.

De acordo com Lia Calabre (2005), a política pública cultural brasileira, ao longo dos anos, esteve interligada à conjuntura política do país, sendo destacadas ações no primeiro governo Vargas (1930-1945), com a estruturação da cultura. Além da parte da gestão de Médici e do governo Geisel (ditadura militar), a partir de ações públicas no campo cultural; do presidente Sarney (1985-1990); e a Era Collor (1990-1992) que não permitiu que a cultura fosse colocada como algo estratégico no país.

Nos governos petistas, que envolvem os dois mandatos de Lula da Silva (2003-2011) e os de Dilma Rousseff (2011-2016), de acordo com Camila Pinheiro (2018), as políticas culturais se desenvolveram em três eixos específicos: econômico, através da movimentação de recursos; simbólico, dada a identificação dos cidadãos enquanto nação; e social, vista como um direito básico, juntamente como a saúde e educação. Porém, no período de 2019 a 2022, a cultura e as políticas culturais foram deixadas de lado pelos governantes brasileiros, principalmente, nas esferas federal e estadual.

Eula Cabral (2020, p. 18) verificou que, de 2016 a 2020, a "certeza da influência da cultura e da comunicação sobre o povo, ao invés de resultar em cuidados e investimentos do Estado, nos últimos anos vem sendo colocada de lado". A autora ressaltou que nos governos de "Michel Temer (2016-2018) foi extinto o Ministério das Comunicações e alterada a estrutura do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação por meio da Medida Provisória 726,de 12/5/2016, que absorveu a comunicação dentre sua missão, levando às mudanças na Empresa Brasil de Comunicação (...). Ressalta que "no mesmo período, e ainda sob a presidência de Michel Temer (2016 - 2018), o Ministério da Cultura foi extinto (...). Porém, sob o protesto da sociedade brasileira, acabou sendo restabelecido".

Eula Cabral (2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023) analisa o cenário cultural brasileiro em suas pesquisas, registrando a necessidade de se trabalhar em prol do direito e da democratização da cultura. A autora chama a atenção para o fato que a sociedade precisa entender a importância da cultura no seu cotidiano. Os brasileiros não podem perder as conquistas alcançadas na área cultural e nem permitir que as políticas culturais sejam deixadas de lado, como aconteceu no governo do ex-Presidente da República, Jair Bolsonaro (2019 -

2022), que extinguiu o Ministério da Cultura, transformando-o em Secretaria Especial de Cultura, ligada, em um primeiro momento, ao Ministério da Cidadania e, em seguida, ao Ministério do Turismo.

Em 2019, Lia Calabre (2019, p.17) registrava que "o que temos vivido no Brasil são alguns períodos de construção de políticas públicas, seguidos por períodos de desmonte e redirecionamento ou omissão do Estado". Com o resultado das eleições de 2018, "depois de uma década e meia de avanços e conquistas se veem ameaçadas com a chegada em 2019, de um grupo conservador de direita ao poder" (CALABRE, 2019, p.17).

Em 2018, Lia Calabre (2018, p.31) explicava que "tal fato também se materializa na esfera pública, em que gestores e políticos têm o hábito de, ao iniciar um novo período de governo, apagar e, raras vezes, substituir as ações, programas e políticas já em curso", sem se preocuparem "com os registros e as avaliações dos processos que estavam em andamento".

Atualmente, com a recriação do MinC em 2023, a Cultura no país vem se reestruturando. No site gov.br[3] (2023) registra-se: "o novo marco do fomento à Cultura unificou regras e padronizou procedimentos para todos os mecanismos de fomento direto e indireto", como é o "caso do PRONAC (Lei Rouanet), da Política Nacional Cultura Viva e das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, gerando mecanismos eficientes para a promoção da cultura em todo o país".

Faz-se necessário voltar os olhares para as políticas culturais para democratizar a cultura no século XXI. Em 2013, Lia Calabre já chamava atenção para a importância da criação de políticas públicas voltadas para a área cultural. De acordo com a pesquisadora, "por política pública cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura" (CALABRE, 2013, p.9). Assim, pode-se notar uma relação muito tensa entre a política e a cultura no país, em que em cada mudança de governo a cultura é redimensionada e a "cultura da descontinuidade" é realizada (CABRAL; FREIRE; ALVES, 2018, p. 76).

No artigo "A cultura e as políticas culturais nos programas de governo do PT e do PDT nas eleições presidenciais de 2018", Eula Cabral, Cintia Freire e Thainá Alves (2018, p.80) verificaram que Ciro Gomes (PDT) em "Diretrizes para uma estratégia nacional de desenvolvimento para o Brasil" (2018) assinalava que a Cultura teria um papel importante na

[3] https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/12/cultura-esporte-e-turismo-mais-fortes-em-2023#:~:text=Em%202023%2C%20o%20novo%20marco,cultura%20em%20todo%20o%20pa%C3%ADs.

consolidação da identidade nacional do povo brasileiro e a importância da elaboração de políticas públicas na área de cultura. Fernando Haddad (PT), em seu projeto, salientava a importância da criação de novas políticas voltadas para a cultura e como esta deveria ser tratada como um direito de todos os cidadãos. Dois candidatos à Presidência do Brasil que destacaram, em suas propostas de governo, a relevância do investimento na área cultural.

No que tange aos demais candidatos, Eula Cabral, Karen Rodrigues e Luana do Nascimento (2018) verificaram seus projetos de governo, registrando os resultados da pesquisa no artigo "Cultura nos programas de governo dos candidatos à presidência da República de 2018".

Eula Cabral, Karen Rodrigues e Luana do Nascimento (2018) verificaram que o candidato Geraldo Alckmin apenas reconhecia as diversas formas da cultura brasileira como ferramentas de projeção do Brasil e como parte da política de desenvolvimento econômico. Guilherme Boulos (PSOL) pretendia garantir uma nova política cultural, na qual defendia a cultura como um direito e enfocava que essa nova cultura estaria nos processos artísticos e culturais. João Amoêdo (NOVO) tinha como meta criar novas formas de financiamento de cultura, não explicando quais seriam. Para João Goulart Filho (PPL), o tema cultura se resumia a um parágrafo, levando em consideração as políticas e legislações adotadas pelo Governo brasileiro no campo cultural.

A presidenciável da REDE, Marina Silva, de acordo com os estudos de Eula Cabral, Karen Rodrigues e Luana do Nascimento (2018), apresentou a democratização da cultura, o estímulo à produção cultura e artística, além da promoção da valorização da cultura negra e sua importância na história do país. Já os candidatos à presidência da República Álvaro Dias (PODEMOS), Cabo Daciolo (PATRIOTA), Henrique Meirelles (MDB), José Maria Eymael (DC), Vera Lúcia (PSTU), e por fim, o eleito presidente da República, Jair Bolsonaro (PSL), não fizeram nenhuma proposta de governo para a área cultural (CABRAL; RODRIGUES; NASCIMENTO, 2018, p. 63-64).

Em suas considerações finais, as autoras apontaram que "Jair Bolsonaro foi eleito em 2018 como Presidente da República e suas propostas governamentais não valorizaram a cultura e as políticas culturais do Brasil". Chamam a atenção: "não dá para ignorar que a cultura é um direito de mais de 210 milhões de brasileiros espalhados nas cinco regiões do país. A preservação e valorização das raízes são fundamentais para o desenvolvimento da sociedade". Ressaltam, ainda, que "o Brasil é um país multicultural, tem pessoas de quase todas as partes

do mundo. Sendo assim, ter políticas culturais atuantes em todos os cantos do país é permitir que a sociedade se veja e se valorize." (CABRAL; RODRIGUES; NASCIMENTO, 2018, p. 67).

Eula Cabral, Larissa Louback, Júlia do Carmo Aranha e Filipe Araújo (2023), ao analisarem os projetos dos candidatos à Presidência da República nas eleições de 2022, verificaram que a maioria dos candidatos tentou colocar em pauta o tema cultura. Entretanto, o que mais tratava sobre o assunto era Lula. No capítulo "A Cultura voltou: O plano de governo do Presidente Lula para a área cultural", escrito por Eula Cabral e Larissa Louback (2023), detectou-se que na proposta de governo do Presidente Lula a palavra cultura e suas derivações são mencionadas no total de 18 vezes. As propostas para cultura estão subdivididas em diretrizes em que são direcionados os campos de atuação na área.

Na proposta de campanha do Presidente Lula (PT), Eula Cabral e Larissa Louback (2023, p.117 e 118) verificaram que o termo cultura apareceu na diretriz 4, contextualizando os anos em que a Cultura sofreu perseguição. Na diretriz 25, o termo cultura e palavras correlatas - cultural/culturais, etc - apareceram 8 vezes, sendo que na diretriz 25 defendeu-se o direito à cultura e o fortalecimento de políticas culturais e da dinamização da economia da cultura. Na diretriz 26 defendeu-se a implementação do Sistema Nacional de Cultura e a descentralização de recursos para Estados e municípios.

Na diretriz 40, de acordo com os estudos de Eula Cabral e Larissa Louback (2023, p.117 e 118), ressaltou-se o comprometimento com a proteção dos direitos e cultura dos povos originários. Já na diretriz 42, o compromisso de viabilizar novas oportunidades para os jovens, com acesso à educação e à cultura. Na diretriz 43 evidenciou-se o compromisso do Estado de garantir o acesso às pessoas com deficiência e suas famílias à cultura. Na diretriz 84 registrou-se a importância de o Brasil adotar estratégias econômicas na área da economia da cultura para ingresso na era do conhecimento. Além disso, na diretriz 86 trouxe como compromisso o estímulo à indústria do turismo, por meio da valoração da cultura.

Em relação à análise sobre a implementação das diretrizes propostas pelo Presidente Lula nos primeiros seis meses de governo, Eula Cabral e Larissa Louback (2023) assinalaram:

> Compreendendo-se os desafios da reestruturação de um setor, inclusive, quanto aos ataques da própria sociedade, que, movida por um apelo de negligência ao setor cultural dos últimos 4 anos, reerguer a pasta parece ser algo que vai além das medidas práticas, atingindo a reconstrução do imaginário social.

> (…) é possível ponderar que seis meses não reparam 4 anos. Se Juscelino Kubitchek ousou lançar 50 anos em 5 anos, é razoável considerar inversamente que 4 anos arrasam a terra fértil e o seu ressurgimento, talvez, precise ainda de 40 anos. Alertados por Milton Nascimento, "é preciso ter força e garra, sonho sempre"... A cultura é direito fundamental e ela "voltou". (CABRAL, LOUBACK, 2023, p.121).

Considerações finais

As políticas culturais são fundamentais para democratizar a cultura no século XXI. É preciso evidenciar que quando se fala em democratização da cultura é importante resgatar o conceito que vem sendo trabalhado por Adilson Cabral Filho e Eula Cabral desde 2005. Para Cabral Filho e Cabral, a democratização da cultura deve levar em consideração as necessidades de reformular as políticas públicas, reivindicando a dimensão original de diálogo e horizontalidade e de diversidade, lutando pelo direito humano à cultura, relacionando à mobilização tanto dos que buscam exercê-los mais diretamente na prática quanto expandindo esses direitos à sociedade como um todo. A apropriação e o acesso às novas tecnologias e à diversidade de conteúdo cultural precisam também se tornar realidade.

Há urgência na criação de políticas públicas de cultura que visem a democratização cultural, assim como acesso e apropriação das tecnologias. A sociedade precisa buscar e ter conhecimento, reconhecendo a cultura como direito. O Estado tem o dever de viabilizar políticas culturais em prol da democratização da cultura no século XXI.

É preciso que o direito à cultura se torne realidade na vida dos brasileiros e que políticas públicas culturais sejam feitas em prol de sua valorização e democratização no Brasil. Faz-se de vital importância que também sejam levados em consideração o uso das novas tecnologias e dos meios de comunicação para que a diversidade cultural ganhe destaque em todos os projetos e estratégias que envolvam os cidadãos.

Referências Bibliográficas

CABRAL, Eula D.T. O cenário da Cultura e da Comunicação no Brasil. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Panorama reflexivo da Cultura e da Comunicação*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.13 a 27. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., LOUBACK, Larissa G., ARANHA, Júlia do Carmo, ARAÚJO, Filipe F. M. Presidenciáveis e sociedade: democratização e direito à comunicação, à informação e à cultura nos programas de governo dos candidatos à Presidência do Brasil. In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Um novo olhar para Cultura, Comunicação e Informação*. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.5. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2023. P. 97 a 117. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., LOUBACK, Larissa G. A Cultura voltou: O plano de governo do Presidente Lula para a área cultural In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Um novo olhar para Cultura, Comunicação e Informação*. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.5. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2023. P. 118 a 129. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., TEIXEIRA, Mariana F., FREIRE, Cintia A. dos S. A importância dos repositórios digitais nas políticas culturais no Brasil. In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Um novo olhar para Cultura, Comunicação e Informação*. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.5. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2023. P.286 a 297. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Brasil: um país midiático em transformação - a importância da cultura, da informação e da comunicação. In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Marcas do bicentenário da Independência do Brasil*: Cultura, Informação e Comunicação. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.4. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2022. .12 a 23. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Cultura, comunicação e informação na era digital: temas sob análise científica para entender o cenário brasileiro. In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Nos trilhos da cultura e da comunicação*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2022. P.12 a 29. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Cultura na era digital: arquivos sobre cultura em plataformas digitais. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Nos rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação*. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.3. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2022. P.11 a 26. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Comunicação e cultura na era digital: relação entre concentração e democratização midiática. In: CABRAL, Eula D.T., CABRAL FILHO, Adilson V. (org). *O tecido social da Comunicação, da Cultura e da Informação*. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.2. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2021. P.12 a 25. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., FREIRE, Cintia A.S., ALVES, Thainá Q. A cultura e as políticas culturais nos programas de governo do PT e do PDT nas eleições presidenciais de 2018. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Comunicação, Cultura e Informação em perspectiva*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.73 a 88. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., RODRIGUES, Karen B.S., NASCIMENTO, Luana M. Cultura nos programas de governo dos candidatos à presidência da República de 2018. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Comunicação, Cultura e Informação em perspectiva*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.58 a 72. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Comunicação, cultura e informação como direitos humanos. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Comunicação, Cultura e Informação em perspectiva*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.138 a 152. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., RODRIGUES, Karen B.S., FURLANI, Danielle F.R., MENESES, Juliana. O retrato da cultura e da legislação midiática brasileira no JN. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Panorama reflexivo da Cultura e da Comunicação*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.37 a 46. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T., FREIRE, Cintia A.S., ALVES, Thainá. Políticas culturais, público infanto-juvenil e mídia alternativa. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Panorama reflexivo da Cultura e da Comunicação*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.47 a 57. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Políticas de comunicação e de cultura acessíveis à sociedade: O projeto EPCC. In: CABRAL, Eula D.T. (Org.). *Desafios das políticas de comunic***ação**. São Cristóvão: ULEPICC-Brasil, 2019. P.162 a 177. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL FILHO, Adilson V. As políticas públicas de comunicação em busca de novos sujeitos históricos. In: COUTINHO, Eduardo G. (Org.). *Comunicação e contra-hegemonia*: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um breve histórico. In CALABRE, Lia (org). *Políticas Culturais*: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Itaú Cultural / FCRB, 2019.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais e problemáticas contemporâneas*: financiamento, gestão e formação. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais*: informação, territórios e economia criativa. São Paulo / Rio de Janeiro: Itaú Cultural / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um breve histórico. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais*: diálogo indispensável. Vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CARDOSO, Viviane L. *Diversidade cultural do cinema brasileiro*: um estudo da efetividade das políticas públicas. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru (SP).

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papirus, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*: ensaio sobre idéias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

FREIRE, Cintia Augustinha dos Santos. Da radiodifusão às multitelas digitais. In: CABRAL, Eula D.T. (org). *Panorama reflexivo da Cultura e da Comunicação*. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2020. P.47 a 57. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

MELO, Patricia Bandeira. Gosto e consumo cultural de jovens: estudo de caso no grande Recife. In: CABRAL, Eula D.T., CABRAL FILHO, Adilson V. (org.) *Comunicação e cultura no Brasil*: diálogos com a Economia Política da Comunicação e da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

PINHEIRO, Camila. Qual a importância dos incentivos à cultura? *Instituto DEA*. Artigo publicado em 20 de março de 2018. Disponível em: http://institutodea.com/artigo/qual-e-importancia-dos-incentivos-cultura Acesso em 25 out. 2018.

VICÁRIO, Fernando. Os novos modos de consumir cultura e as velhas políticas ministeriais: desencontros e transformações. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais:* olhares e contextos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011. 185p.

WOLFF, Michael. *Televisão é a Nova Televisão*. O triunfo da velha mídia na era digital. São Paulo: Globo, 2015.

OS JOGOS DISCURSIVOS: ASSÉDIO INSTITUCIONAL NO CAMPO DAS POLÍTICAS FEDERAIS DE CULTURA[1]

Frederico Augusto Barbosa da Silva[2]
Raquel O. Moreira[3]
Paula Ziviani[4]

RESUMO: A ideia dos "movimentos da barbárie" implica em resgatar o sentido da resistência às ações do Governo Bolsonaro através do uso do conceito de assédio institucional. Esse se organiza em torno da concepção de liberalismo fundamentalista e regressivo, da desconstrução institucional de políticas ancoradas em direitos constitucionalizados e do ataque simbólico ou, mais precisamente, da guerra cultural movida contra a institucionalidade decorrente da Constituição de 1988. Os Governos pós-constitucionais, entre 1995 a 2016 podem ser caracterizados como ***liberal progressistas***, o que quer dizer que aceitam formas de desenvolvimento capitalista e ao mesmo tempo reconhecem o valor da diversidade cultural, pois seguem princípios constitucionalizados, ao contrário do forte assédio e das intenções de desconstrução institucionais que caracterizam as ações do ***liberalismo regressivo*** no campo cultural a partir de 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Desmonte, Liberalismo progressivo, políticas públicas de cultura, liberalismos, guerra cultural.

---

[1] Este artigo tem a colaboração da doutora Mariana de Araujo Aguiar. Doutora em políticas públicas, estratégias e desenvolvimento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: profmarianaguiar@gmail.com

[2] Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). E-mail: frederico.barbosa@ipea.gov.br

[3] Doutora em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora no Grupo de pesquisa MEMAV-UnB de Metodologias, Artes Visuais, Educação. Editora da Revista Com Censo - Estudos Educacionais do DF. E-mail: raquelmoreira.nic@gmail.com

[4] Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora colaboradora do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). E-mail: pziviani@gmail.com

INTRODUÇÃO

O liberalismo progressivo marcou as políticas culturais no período pós-constitucional. Esse se preocupa com uma versão moderada de indução e proteção do pluralismo cultural através de políticas públicas conduzidas e fomentadas pelo Estado, embora acomodando orientações valorativas que se organizam em torno da ação cultural promovida pelos mercados, inclusive pela indústria cultural, e pelas comunidades de cultura. O Ministério da Cultura (Minc) foi pensado como força política para realizar políticas públicas culturais nacionais ou coordenar ações federativas que garantisse a realização dos direitos culturais. Esse foi questionado em suas funções no Governo Collor, Temer e Bolsonaro, por razões históricas diversas. Entretanto, o pacto liberal progressista foi rompido de forma mais clara no último período, entre 2019-2022, com impactos importantes nas políticas federais de cultura. Esse período foi marcado pelo que se pode denominar de liberalismo regressivo, com a redução do papel do Estado e com política de desconstrução de capacidade de ação pública.

O "assédio institucional como método de governo" (Barbosa da Silva; Junior Cardoso, 2022) assimila perfeitamente a ideia de liberalismo regressivo, caracterizado por restrições fiscais e com a adoção do Estado mínimo punitivista e penalista, mas acrescenta as estratégias discursivas e práticas, que liga o estilo e o ***modus operandi*** do governo Bolsonaro, com a imobilização e desconstrução do liberalismo progressivo, característica das políticas culturais entre 1995 e 2016. Na verdade, o liberalismo progessivo caracteriza os governos pós-constitucionais da década de 1990, sendo que todos eles implementaram, com maior ou menor vigor, políticas de proteção dos direitos econômicos, sociais e culturais. Apenas no período pós 2016 as políticas de austeridade fiscal, nome específico usado para caracterizar a financeirização da economia e das finanças públicas[5], se associaram a políticas explícitas de desconstrução do arcabouço normativo e constitucional de garantias de direitos e ao assédio como método *institucional desmantling*.

[5] A financeirização das finanças públicas é um fenômeno multidimensional e deve ser contextualizada em nível global. Aqui se refere aos constrangimentos financeiros ao desenvolvimento de políticas públicas que decorrem do direcionamento de recursos para pagamento das dívidas públicas. As políticas culturais federais respondem a dificuldades de institucionalização em decorrência, em parte, do subfinanciamento. Entretanto, não é possível negligenciar que enquanto os recursos totais da Cultura em 2022 eram da ordem de R$ 1,234 bilhão, os serviços das dívidas externas e internas tomaram recursos da ordem de R$ 462,526 bilhões.

A seção 1 conta brevemente o uso do conceito de assédio como método de governo no último período considerado. Portanto, começamos a narrativa pelo fim. O conceito teve funções políticas e descritivas. Em primeiro lugar, pretendeu organizar a reflexão a respeito de quais instrumentos jurídicos poderiam ser usados na minimização da discricionariedade da administração pública para desconstruir o arcabouço constitucional garantidor de direitos e acabou sendo ele mesmo, o conceito de assédio, usado para descrever as práticas que se desejava evitar. A seção 2 segue o movimento de organização conceitual distinguindo liberalismo progressivo (1995 a 2016)[6] e liberalismo regressivo (2016 a 2022). Como já se disse, o primeiro admite a presença do Estado em ações distributivas, mas também admite a presença de mercados dinâmicos, inclusive no campo da cultura. Nesse contexto, valores ligados à diversidade cultural são plenamente incorporados à agenda política de proteção e reconhecimento. O período final, além do austericídio, impõem-se como guerra cultural, desconstruindo o Estado como conjunto de instituições garantidoras de direitos e atacando de forma recorrente os valores da diversidade cultural. Esse conjunto de assertivas dá sentido à última seção. Na terceira seção, o orçamento da cultura serve como prova dos nove: o processo de desmantelamento das políticas culturais é gradual a partir de 2013, mas ganha impulso em 2016 e alento entre 2019-2023, momento de vigor renovado do liberalismo regressivo e do assédio como método de governo, processo que consegue promover o desmantelamento das instituições federais de cultura.

1. REMÉDIOS JURÍDICOS PARA A DOENÇA DO AUTORITARISMO

O conceito de assédio institucional como método de governo dialoga com os conceitos de assédio moral e assédio coletivo, mas navega por problemas diversos. Sua trajetória é curiosa e dialoga com questões mais ou menos distantes. Paradoxalmente, seus traços característicos mais consolidados, o discurso liberal-econômico mobilizado, a guerra de posições na administração pública e a guerra cultural travada nas mídias tradicionais e no mundo digital foram sendo consolidados em nome de algo que a tradição política liberal já tematizou e sistematizou, a limitação da discricionariedade nas decisões governamentais. Mais grave é que

[6] Existem diferenças internas importantes no período a que se denomina liberalismo progressista que se relacionam com aspectos contextuais. Os Governos FHC são diferentes entre si, bem como a conjuntura dos dois Governos Lula e Dilma Roussef. Não se trata apenas de diferenças ideológicas, de concepção de Estado, mas das condições de enfrentamento dos desafios conjunturais no campo econômico e político.

esse conjunto de elementos foi mobilizado em nome do liberalismo contra o liberalismo, na verdade estão no âmago de um liberalismo fundamentalista ou regressivo, isto é, contrários à organização pública e ao direcionamento de suas forças na construção de proteção de direitos, contraposto ao liberalismo progressivo, orientado para a igualdade e equidade, com suas diferenças internas e que, a nosso ver, caracterizou as décadas de 1990 a 2010. Entretanto, é também objetivo deste texto voltar brevemente à inspiração do uso do conceito de assédio institucional como forma de governo, método que fez da regressão das atividades de proteção de direitos um dos seus aspectos nucleadores.

O primeiro movimento no uso do conceito se concentrou em temas como a discricionariedade governamental para executar ou não os recursos destinados aos orçamentos das políticas públicas. Esse nível de discricionariedade foi normalizado pela conveniência política e por imposição da política fiscal, mas cabe rápida descrição do caminho da reflexão a respeito de instrumentos jurídicos que poderiam ser usados para redução de níveis excessivos de discricionariedade no direcionamento ou não de recursos para políticas constitucionalizadas. As relações entre poderes e a sua racionalidade estão no centro da reflexão. Não se tratou, no período recente, apenas de limitação de recursos financeiros para as políticas, nem de restrições estruturais da nossa ***economia financeirizada***, mas de um conjunto de estratégias de dissolução de capacidade estatais. Os acordos entre Executivo e Legislativo seriam acomodados no orçamento e no cotidiano da administração orçamentário-financeira, no contexto de atingimento de metas fiscais, da descontinuidade de recursos. A gestão financeiro-orçamentária relativiza os acordos entre administração e Legislativo. A liberdade de decisão do Executivo, certamente objeto de avaliação e até desconsideração por parte do Legislativo, levanta observações, afinal as políticas públicas e os recursos a elas destinados para realizar as entregas de bens, serviços e direitos à sociedade foram pactuados nos processos de decisão alocativa com representantes da sociedade presentes no parlamento.

Certamente, não se questiona a necessidade de que alguma margem de decisão seja dada ao Executivo em nome de equilíbrio fiscal, controle da inflação, estratégias macroeconômicas, no atendimento de necessidades de honrar dívidas e contratos do poder público com agentes econômicos, porque não dizer, da base de sustentação social e econômica dos governos. Entretanto, o presidencialismo de coalizão, que depende do acionamento de uma fina tessitura de acordos, cortejos e convencimentos mútuos entre Legislativo e Executivo, recoloca em jogo os significados da discricionariedade. Os compromissos fiscais e a função de manutenção de

posições eleitorais, afinal os parlamentares devem atender suas bases, acomodam os níveis de discricionariedade e realinham os objetivos do conjunto de políticas à gestão macroeconômica que tem na dimensão fiscal um dos seus elementos centrais.

O ponto central nesse primeiro movimento era a consideração das relações entre democracia e seus jogos políticos, o que envolve acordos, mas também argumentação explícita quanto a objetivos e institucionalização desses objetivos, inclusive dos níveis de recursos e das prioridades a respeito das políticas públicas institucionais. Isso significa dizer, que há relações complexas entre Estado administrativo, aquele que tem competências e realiza decisões alocativas para realizar direitos, especialmente sociais, culturais e econômicos e o Estado financeirizado. Mais grave, embora a financeirização já traga sua dose de problemas, é admitir que o poder de Governo se destaca do poder de Estado para reorientá-lo, minimizando, constrangendo e destruindo capacidades administrativas. Não é verdadeiro que a administração pública contemporânea possa se direcionar apenas às questões de um Estado punitivista e penal.

Nesse contexto, é sempre crível, mas não totalmente convincente, a afirmação de princípios constitucionais e sua orientação para a realização de políticas sociais e de infraestrutura econômica, quando um número significativo de instituições deve lidar com a instabilidade e até insuficiência de recursos. A peça política mais importante, o orçamento, entretanto, já decide pela alocação de recursos para políticas específicas, mas também dá margem para a austeridade fiscal e para os gastos financeiros das dívidas interna e externa. A redução da discricionariedade administrativa ou a ampliação do espaço para a decisão política debatida pode ser uma ficção nesse espaço discursivo, embora coloque na agenda a necessidade de se dar maior transparência aos limites da política e dos processos orçamentários.

Assim, a nossa reflexão original dizia respeito a uma tese aparentemente liberal, de um lado, preocupada com a limitação da discricionariedade do Executivo na sua face de governo federal e, de outro, a procura de um conceito que fundamentasse o desenho de instrumento ou de remédios jurídicos que evitassem os excessos da própria discricionariedade. No meio de tudo isso estava a questão da suficiência e fluxo adequado de recursos para o funcionamento das instituições com competências para a realização de políticas públicas.

2. DESMONTE COM MÉTODO: LIBERALISMO REGRESSIVO E GUERRA CULTURAL

O segundo movimento teórico se relaciona com o conceito de ***assédio como método político de governo*** (Barbosa da Silva; Junior Cardoso, 2022). Cerco e constrangimento das instituições com o objetivo de obtenção de vantagens políticas e econômicas é uma definição plausível. Abarca o austericídio como política relativamente estruturante da administração pública, com a financeirização das contas públicas como um dos seus elementos centrais, e com potencial interpretativo para a limitação de recursos e capacidades institucionais na realização de políticas. No entanto, a limitação continua em razão de uma questão simples que acompanha as dificuldades do primeiro movimento, sendo que ambas podem ser perfeitamente associadas às interpretações constitucionais. Direitos sociais, culturais e econômicos são direitos diferidos no tempo, quer dizer, instituem-se como princípios, e não como comandos de realização material imediata, mas de otimização e ponderação entre alternativas, dependem de materialidades e assim se realizam na medida em que recursos são disponibilizados. Assim, não existiria nenhuma métrica para questionar decisões políticas e econômicas da não realização plena e material daqueles direitos, pelo menos do ponto de vista jurídico, afinal, políticas fiscais equilibradas, reza o mantra, seriam condição para a estabilidade monetária e se relacionariam com as expectativas dos agentes. Além disso, diferentes governos se alinharam a práticas alocativas e decisões político-econômicas análogas. É certo que o problema e as possíveis soluções estão nos detalhes, ou seja, nas conjunturas econômicas e no alinhamento de forças políticas. As interpretações macroestruturais a respeito do Estado e de suas relações com a política democrática deveriam ser recontextualizadas. As ambiguidades decorrentes dos argumentos da mão direita do Estado (fiscalista) se transformaram em senso comum e colocam a mão esquerda, indutora do desenvolvimento e protetora de direitos, em situação desconfortável para defender o fortalecimento de capacidades estatais.

Pode-se afirmar que o Estado tem muitas formas ou é representado, imaginado ou teorizado (interpretado) de muitas maneiras. O Estado pode ser representado como força organizadora e integradora das relações sociais (funcionalismo). Pode ser visto como uma espécie de comitê das classes dominantes, seletivo em sua atuação e funcionando no balanço entre destruição material e legitimação (derivacionismo). Em outras situações pode ser visto como uma burocracia com competências definidas e profissionalizada (institucionalismo). Em qualquer dos casos, as dificuldades estão na necessidade de construção de interpretações de

padrões e orientações específicas, que mobilizam ou desmobilizam atores e estratégias. O desafio é interpretar as gramáticas que dão sentido à ação dos múltiplos atores. A mão direita quer um Estado enxuto, mínimo, equilibrado em suas funções de arrecadação tributária e distributividade. A mão esquerda quer um Estado que aja estrategicamente, distribua e mobilize ações pró igualdade e equidade. Não estamos diante de conjuntos de crenças completamente disjuntos, mas deve-se reconhecer as dificuldades das sobreposições e hibridizações.

Diferentes concepções ou gramáticas políticas estão configuradas no campo das políticas culturais. Em termos mais gerais, mas não de forma exaustiva, as gramáticas podem ser organizadas em torno dos seus atores e objetivos dominantes. É possível integrar a sociedade pelos mercados, pelas estruturas corporativas ou pelas comunidades de cultura, usuários ou fazedores. Os objetivos de política variam: desenvolvimento econômico, estabilização de instituições que garantam políticas especializadas e ações públicas que permitam acesso e reconhecimento de formas de vida. Não é o caso de desenvolver a respeito da complexidade das interações entre concepções, objetivos e atores, mas assinalar que se organizam na forma de gramáticas com nomes próprios e aproximativos: liberalismo econômico, liberalismo político (igualitário) e comunitarismo são alguns nomes exemplificativos. Na prática essas concepções são híbridas e ainda são atravessadas por razões sociológicas e políticas, isto é, por elaborações simbólicas derivadas das posições ocupadas no espaço institucional. Assim, concepções do liberalismo econômico – ou outro -, são eventualmente defendidas por partidários do republicanismo (algo que provisoriamente se associa ao liberalismo igualitarista) ou do comunitarismo. No entanto, a depender do vocabulário de base que organiza concepções ou culturas políticas, os atores são levados a orientações específicas sobre a organização da ação pública. O reconhecimento do pluralismo está tanto no liberalismo econômico (regressivo quanto à presença do Estado como agente indutor e distributivo), quanto no liberalismo progressista (igualitarista) ou no comunitarismo[7]. Mas as crenças sobre universalismo, acesso, equidade e participação social terão significados diversos em cada concepção política. A complexidade aumenta quando esses princípios atravessam ou são atravessados pelos desafios das políticas concretas como as patrimoniais, artísticas ou de leitura, para citar algumas.

[7] As concepções a respeito do papel moral e político das diferenças culturais são muito diversas em cada uma dessas filosofias políticas.

A aproximação de diferentes concepções políticas em relação às instituições há que se desdobrar em percepções sobre como o próprio Estado funciona. Comitê de dominação da classe dominante ("burgueses"), burocracia pública (institucionalismo) ou espaço público são termos alusivos a teorias completas. Entretanto, remetemos o leitor à literatura sobre o tema e apenas enfatizamos que o campo político das políticas culturais é estruturado e atravessado por diferentes campos sociais, inclusive aqueles organizados pelas próprias políticas. Considera-se aqui que a teoria da derivação do Estado organiza de forma interessante a descrição de como o Estado funciona e, por essa razão merece pelo menos um parágrafo. O Estado é seletivo. Atua fazendo escolhas determinadas pelas dinâmicas estruturas do espaço social. As escolhas não são sistematicamente determinadas por único ator dominante, mas pelos movimentos de suas frações, blocos, camadas e grupos mediados pelas instituições.

O derivacionismo é desafiador na descrição de processos históricos, implicando em operações adicionais de explicitação dos critérios da crítica e da interpretação. A seletividade entre direitos sociais e desenvolvimento, austericídio e financeirização é sempre desafiada pela necessidade de explicitar atores e campos de força históricas. O institucionalismo, com todas as suas versões, também coloca desafios, mas de tipos diferentes, já que as lógicas institucionais múltiplas demandam interpretações de trajetórias e configurações singulares, mas igualmente demandam a compreensão de suas interdependências em relação ao Estado. Como se vê, a interpretação do Estado é difícil e ainda se desdobra na questão dos Governos e seus estilos.

O conceito de assédio se movimenta nessa direção. O Estado pode se ancorar em diferentes princípios de integração social, seletividade e de configuração institucional, mas as densificações históricas estabilizam orientações simbólicas. Nesse sentido, um terceiro movimento foi se desenhando gradualmente. Sendo difícil, ou na impossibilidade de se pensar a realidade sem o uso ostensivo das categorias de senso comum construídas socialmente, é necessário o debate sistemático a respeito do sentido mobilizado nas ações. As preferências políticas e sociais, e mais do que isso, as categorias, classificações e representações internalizadas enviesam as análises e, assim, um conjunto de tipos e proposições teóricas interligadas acabam por se transformar em mantras e acusações ideológicas, mais do que análises. Se apenas é possível pensar o social a partir de representações sociais internalizadas é necessário também levar a sério a objetividade dos grupos que mobilizam representações e que através da representação política mobilizam ou desmobilizam grupos. Liberalismo, democracia, Estado, mercado, administração, comunidade, liberdade, igualdade, pluralismo são conceitos

abertos e que organizam culturas políticas. Nesse sentido, pode ser bastante controvertido associar governos tão diferentes como os de FHC, Lula e Dilma ao liberalismo progressista.

As imagens associadas a cada um desses governos é muito diversa, as bases sociais reais ou imaginadas também, bem como as conjunturas econômicas. Mas é perfeitamente razoável considerar que não há um questionamento significativo em relação à valorização da democracia, dos direitos constitucionalizados e da diversidade cultural, embora os indicadores econômicos e das finanças públicas sejam muito diversos. É possível afirmar também que o insulamento das políticas culturais no Governo FHC deu lugar a uma ampla criatividade institucional com mobilização social e a iniciativas de reorganização das políticas na forma de Sistema Nacional de Cultura (SNC), descentralizado e participativo, nos Governos Lula.

O poder Executivo, no período em análise, foi desempenhado por grupos com características específicas. Em primeiro lugar, intencionaram operar a recuperação do ideário político pré Constituição de 1988. As críticas e desconstrução da democracia substantiva e procedimental, isto é, ao espaço público de debate, troca de palavras entre diferentes e argumentação convincente e sincera, aos direitos humanos e fundamentais, aos direitos culturais, econômicos e sociais se constituem o ideário daquele grupo. Para esse grupo, a democracia é a imposição de valores morais e políticos particulares, daí a guerra contra os inimigos. O desdobramento prático é coerente: ataques às instituições de políticas sociais e ambientais, aos direitos de reconhecimento, isto é, aos direitos culturais, à diversidade, indígenas, quilombolas, LGBTQI+ etc. e, de forma geral, às instituições que abrigam defensores daqueles direitos como as universidades e o sistema educacional, as instituições de proteção ambiental, os ministérios sociais e culturais etc. A ideologia articulada ao desmonte da administração pública foi a do liberalismo fundamentalista. A estratégia operacional foi tomar as instituições e a administração através de aliados, inclusive contrários ou simplesmente desconhecedores das instituições e a mobilização de uma guerra cultural conservadora contra princípios de proteção de direitos constitucionalizados. A esse conjunto foi dado o nome de assédio institucional como método de governo (Barbosa da Silva; Junior Cardoso, 2022). Outros governos, argumenta-se, tensionaram no mesmo sentido, isto é, da restrição do espaço público para o benefício próprio, empresarial ou político em um jogo estratégico egoísta. Dessa forma, outras características foram articuladas e estendidas como rede de assertivas prontas e mobilizadas para a interpretação ou nos jogos discursivos. É necessário vencer o inimigo. Sobre essas concepções cabem considerações, no entanto.

A presidência da república é uma função prevista pela Constituição. O presidente é eleito e conforma o governo, mas se associa aos rituais, liturgias, cerimônias, protocolos e códigos de conduta que expressam a adesão do eleitor às forças simbólicas do espaço público. O contrário era o mais usual. O uso da palavra na forma de insulto a inimigos políticos ou de argumentos *ad hominem*, a mistura entre preferências privadas e o exercício da função, as reticências em relação ao debate e ao convencimento sobre ideia e proposições de governo, o jogo político reduzido à ação estratégica, menos do que à argumentação coerente em torno de linhas de ação expressam o esforço de afastamento, tanto do ideário republicano quanto do democrático inscrito na Constituição. O desdobramento dessas reticências foi a tensão permanente contra as instituições, tanto do parlamento, quanto do judiciário e da própria administração pública.

Se os ideários políticos alternativos fazem parte da democracia, não é da natureza desse regime a normalização da presença de inimigos e o discurso voltado à sua eliminação. E os casos em que isso ocorre, podem ser radicalizados ao se enfatizar que os inimigos estariam em cada uma das instituições e seriam assim, objeto de ataques ou estratégias de contenção. Por essa razão, associou-se ao liberalismo fundamentalista, a guerra cultural (a invenção de inimigos imaginários e não adversários políticos legítimos) e as operações de desmonte das instituições através de operações típicas do ideário da guerra de posições. Essa crença, evidentemente, mobiliza práticas administrativas.

Essas foram realizadas por agentes políticos e administrativos que pouco conheciam suas áreas de atuação, mas que estavam dispostos a reproduzir práticas questionáveis do ponto de vista do exercício das competências institucionais constitucionalizadas ou simplesmente perderam a capacidade de resistir às forças das crenças dominantes. Por exemplo, a ideia de mercantilizar recursos dos territórios indígenas para o desenvolvimento nacional e a mobilização do ideário do "indígena empresário" ou simplesmente do indígena "campesino" integrado aos processos produtivos como força de trabalho reforçaram a necessidade de minimizar as ações de proteção de direitos constitucionalizados.

No campo que nos interessa mais diretamente nesse artigo, os artistas foram objeto de um verdadeiro bombardeio ideológico com insultos de todo os tipos por acessarem recursos públicos, quando deveriam mercantilizar suas produções, ao contrário, inclusive, do que ocorre em políticas culturais de países liberais que reconhecem a necessidade de apoio público às artes; o mundo das artes também foi alvo de inúmeros ataques pelo simples fato de artistas exercerem

sua liberdade de expressão fora dos marcos do universo simbólico artificialmente construído como cristão e conservador, quando deveriam rezar na cartilha comportada de um tradicionalismo moral unilateral (Barbosa da Silva e Ziviani, 2019).

Como se vê, o liberalismo regressivo proposto no âmbito da política governamental teve como desdobramento o ataque às instituições, acrescentando-se as ambiguidades do fiscalismo e das críticas liberais aos excessos do Estado. No âmbito das políticas culturais, às limitações a capacidades estatais foram acrescentados ataques diretamente aos artistas e aos instrumentos de política pública. Nesses ataques misturaram-se questões de concepção política e morais. Em ambos, pode-se dizer, as possibilidades da dialogia são minimizadas, ou seja, a política se faz como comando e obediência, com a ausência de alteridade e de conversações estruturadas e articuladas. Na verdade, o espaço público é regressivo na ordem das ideias e desarticulado na materialidade das instituições.

3. A PROVA DOS NOVE

As políticas culturais enfrentaram no período em análise, conjunturas adversas de subfinanciamento, ausência de prioridade política ou, ao contrário, de mobilização social e política. É possível, entretanto, apontar o agravamento da situação diante da deslegitimação e desmonte das instituições culturais, redução ainda maior do orçamento público da pasta, restrição do financiamento a atividades culturais, não liberação de recursos aprovados, obstrução de instrumentos da política pública (como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual), e desmobilização do setor a partir de práticas de perseguição e censura de grupos e agentes culturais baseadas no aumento do conservadorismo, desde 2019 (Barbosa da Silva, Hueb e Moreira, 2023; Barbosa da Silva, Ziviani, 2019; Brant, 2018). O orçamento público é um dos instrumentos mais relevantes para a organização e percepção das prioridades alocativas e importância das políticas, pois resulta de processos decisórios, materializando valores e apontando diretrizes de ação (Barbosa da Silva; Ziviani; Machado, 2020). Assim, a composição e evolução retrata em parte tendências políticas globais.

Os orçamentos culturais combinam tendências interessantes. Talvez a mais importante de ser assinalada seja a tendência de participação no conjunto das despesas públicas. O gráfico 1 apresenta a tendência de aumento da participação dos recursos destinados à cultura de 2004 a 2013, queda significativa até 2020 (menor participação no período – 0,07%) e retomada em 2023 (recursos empenhados até 12 de julho de 2023).

Gráfico 1

Participação Percentual Da Função Cultura Nas Despesas Totais (*)

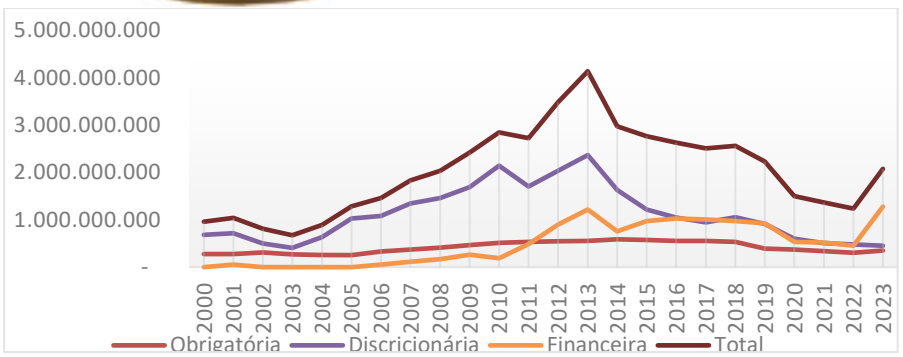
Fonte: Sistema Integrado de Planejamento e Orçamento (SIOP), elaboração dos autores - (*) exceto Função 28-Encargos especiais

Outra questão importante se refere às despesas discricionárias. As discricionárias são despesas que podem ser administradas de forma relativamente livre pelo Ministério e por seus órgãos vinculados (Iphan, Ibram, Funarte, FBN, FCP, FCRB e Ancine), além do Fundo Nacional de Cultura (FNC). As despesas discricionárias refletem indiretamente as prioridades das políticas fiscais do governo federal e o seu comprometimento com pagamentos de encargos especiais, especialmente as dívidas públicas internas e externas, já que as despesas discricionárias são aquelas passíveis de constrangimento e "manipulação" conjuntural em função das metas fiscais e de superávit primário.

Então, o gráfico 2 mostra, na sua linha vermelha (despesas totais com cultura), um comportamento similar ao do gráfico 1. Ademais, mostra a estabilidade relativa na composição total das despesas obrigatórias, queda significativa das despesas discricionárias empenhadas e aumento das despesas financeiras. Nesse caso, as despesas financeiras se referem à importância que o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) passou a ter através da composição de fontes. Quer dizer, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) passou a se constituir na fonte mais relevante do FNC, que tem como uma de suas linhas o FSA.

Gráfico 2

Evolução das despesas federais com Cultura



Fonte: Sistema Integrado de Planejamento e Orçamento (SIOP), elaboração dos autores.

Em 2022 as despesas discricionárias foram 30% menores do que em 2003, embora os recursos totais tenham sido maiores em 28,7% em decorrência do FSA. Comparado a 2013, os recursos totais eram 29,8% dos recursos observados, sendo que as despesas obrigatórias eram 54,9%, as discricionárias apenas 20% e as financeiras 37%.

O processo de desmonte foi deliberado e se verificou na perda de recursos e capacidades institucionais. Em 2023, há recuperação de recursos, mas a reconstrução de capacidades institucionais é lenta, envolve mobilização e construção gradual de capacidades técnicas e operacionais. Do ponto de vista dos recursos, já se vê gradual recuperação. Em julho de 2023, os recursos totais empenhados já são superiores em 68% aos do ano 2022 e os recursos discricionários já correspondem a quase 100% (94% mais exatamente). O gesto simbólico do novo governo já tem tradução material e econômica. É tempo de reconstrução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, A. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. Políticas Culturais em Revista, V. 10, N. 1, P. 23-46, JAN./JUN. 2017.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; HUEB, H.; MOREIRA, R.. O desmonte das políticas culturais federais. IN: GOMIDE, A. A.; SILVA, M. M. S.; LEOPOLDI, M. A. (ORGS.). *Desmonte e reconfiguração de políticas públicas* (2016-2022). Brasília: IPEA, 2023.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; JUNIOR CARDOSO, J. C.. Assédio institucional no setor público e o processo de desconstrução da democracia e do republicanismo no Brasil de Bolsonaro. IN: JUNIOR CARDOSO, J. C. ET AL (ORGS.*). Assédio institucional no Brasil: avanço do autoritarismo e desconstrução do Estado*. Brasília, DF: Associação dos Funcionários do IPEA: EDUEPB, 2022.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P.. O novo conservadorismo na cultura: arte, liberdade de expressão e política cultural. Austericídio, BRASÍLIA, 12 NOV. 2019.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P.. Cultura. Políticas Sociais: acompanhamento e análise (IPEA), N. 28, P. 219-251, 2021A.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P.; MACHADO, C. R. Orçamento cultural para quê? Pacto federativo e fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura. BRASÍLIA: IPEA, NOV. 2020. (TEXTO PARA DISCUSSÃO, N. 2616).

BARBOSA DA SILVA, F.; ZIVIANI, P.. O incrementalismo pós-constitucional e o enigma da desconstrução: uma análise das políticas culturais. *Texto para Discussão* (IPEA), V. 1, P. 7-75, 2020.

BAUER, M.; KNILL, C.. A Conceptual Framework for the Comparative Analysis of Policy Change: Measurement, Explanation and Strategies of Policy Dismantling. Journal Of Comparative Policy Analysis, V.16, N.1, Pp.28-44, 2014.

BRANT, J. A Morte Lenta Das Políticas Federais De Cultura. IN: ROSSI, P.; DWECK, E.; MATOS DE OLIVEIRA, A. L. (ORGS.). Economia *Para Poucos: Impactos Sociais Da Austeridade E Alternativas Para O Brasil*. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: Dos Anos 1930 Ao Século XXI. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

MOREIRA, R. O. AGUIAR, M. A.. As Políticas Culturais No Front E O Papel Das Ideias na Defesa da Agenda de Financiamento da Cultura no Brasil. In: 46º Encontro Anual da Anpocs - ST56: Políticas Públicas e Cultura Política - Articulações entre Ideias e Ações. ANPOCS 2022. Campinas, SP. Anais. Disponível em: https://anpocs.com/index.php/encontros/papers

MOREIRA, R. O. Processo Decisório De Uma Agenda Pública - A Trajetória Do Financiamento Da Cultura - 2003-2018. 309 fl. Tese defendida no Instituto De Ciências Humanas e Filosofia, Programa De Pós-Graduação Em Ciência Política. universidade federal fluminense, 2019.

NICOLÁS, M. A.; ZIMMERMANN, S. A. O Desmonte (Policy Dismantling) No Campo Da Análise Das Políticas Públicas. In: NICOLÁS, M. A.; GAITÁN, F. (Orgs.). *Desmonte do Estado e Retração da Cidadania: Pensando alternativas de proteção social.* 1.ed. Rio de Janeiro: INCT-PPED, 2021. p. 152-188.

A RETRAÇÃO DE FRONTEIRAS INSTITUCIONAIS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL NO CONTEXTO DO SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS

Luiz Fernando Zugliani[1]

RESUMO: Este artigo reflete um componente de pesquisa mais ampla cujo propósito é analisar se a Fundação Biblioteca Nacional passa por um processo de desidratação de suas atribuições formais. Foca-se em aspectos legais, mas também de governança e de gestão do Sistema Nacional de Biblioteca Públicas (SNBP), tendo como norte a sua relação institucional com a fundação e, posteriormente, com o Ministério da Cultura. A metodologia faz prever a utilização de entrevistas individualizadas e de fonte documental. Ao final, são apresentadas ponderações sobre os resultados alcançados, que sugerem o encolhimento da FBN, além de alguns indicativos que podem ser utilizados ao reposicionamento estratégico e operacional do órgão, no contexto de uma Política Nacional de Bibliotecas.

PALAVRAS-CHAVE: Fundação Biblioteca Nacional, Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, Ministério da Cultura, Política Nacional de Bibliotecas.

[1] Doutorando e Mestre pela Escola de Ciências Sociais - CPDOC/FGV, Especialista em Gestão Pública pela EBAPE/FGV, economista e servidor do quadro permanente da Fundação Biblioteca Nacional. E-mail: zugliani@gmail.com

INTRODUÇÃO

A trajetória da Biblioteca Nacional confunde-se com a própria história do Brasil, compartilhando realizações, contradições e desafios. A mais antiga instituição cultural do país nasce como corolário da invasão de Portugal pelas tropas de Napoleão Bonaparte, fato que resultou na viagem de D. João VI ao Brasil, ocorrida na virada de 1807 para 1808, por meio da qual são trazidos da Europa os primeiros instrumentos de impressão do Brasil. O príncipe regente ainda ordenou que viessem de Lisboa 60 mil volumes da Biblioteca Real Portuguesa, entre outros itens, para salvaguardá-los do dramático evento. Mais adiante, o Brasil independente transformou a coleção real em biblioteca oficial do novo país. E as peças transitaram pelo convento do Carmo e pelo edifício no Passeio Público até encontrar sua sede definitiva, em 1910, situada na então Avenida Central - atual Av. Rio Branco.

Em mais de dois séculos de vida, acompanhando o crescimento e as mudanças político-sociais do país, a valorosa produção intelectual e os acervos tiveram vultoso incremento, realidade que impõe a premência do exercício de muitas reflexões sobre as respectivas operações e finalidades institucionais da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). A propósito, deve-se registrar que há um importante vácuo nesse campo da literatura.

À bordo desse cenário, a principal questão que se levanta pode ser expressa da seguinte forma: Como a gestão da FBN tem atuado em relação aos seus principais processos estratégicos? Para essa verificação, questões diversas precisam ser analisadas individualmente, a começar pelo próprio conceito de biblioteca nacional, demarcado por ambientes corporativos que se modificam muito rapidamente. Na esteira das transformações vivenciadas ao longo de sua existência, o órgão adquire, em 1990, o formato jurídico de fundação pública, vinculando-se à administração direta, ora ao status de secretaria, ora a ministério. Nessa condição, passa a usufruir, pela primeira vez em sua existência, de autonomia administrativa e financeira.

Tendo como referência o período circunscrito entre essa transmutação e o exercício de 2022, a investigação reside na hipótese de que a organização tem atuação enfraquecida porque encara substantivos problemas estruturais, no sentido amplo da expressão, ensejando uma análise mais aprofundada dos assuntos que a envolvem, que precisam ser identificados e enfrentados pelas gestões. Assim, o objetivo geral da pesquisa é identificar as principais diretrizes estratégicas capazes de contribuir para a revitalização do cenário institucional da FBN.

É necessário que se diga que o escopo em comento delimita os traços e dimensões da minha tese de doutorado[2], em construção, não sendo possível empreender neste artigo uma abordagem tão ampla. Essa é a razão de, neste trabalho, propor um debate adstrito apenas a questões relacionadas ao Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), um braço vigoroso da instituição, que se iniciou em 1992 e perdurou até o final do primeiro mandato do Governo Dilma, em 2014. Antecipo que será um tema estratégico a integrar, com destaque, o trabalho acadêmico, que, como salientado, absorverá outros temas vitais da fundação.

Nesse contexto, a iniciativa de escrever este artigo para apresentação no âmbito do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais foi motivada pela necessidade de trilhar os primeiros passos rumo à sistematização e à escrita de minha tese. Mas não só. Justamente por estar em desenvolvimento, esse evento poderá ser um espaço propício para colher diversificadas contribuições advindas dos debates, tendo em vista o qualificado público que dele participa.

Além da introdução e das considerações finais, o artigo possui mais seis seções. A segunda seção aborda o desenho da metodologia empregada. Depois, apresenta um breve histórico da trajetória do SNBP. Na quarta seção, propõe uma discussão a respeito da rotina de rearranjos organizacionais. Em sequência, demonstra alguns resultados extraídos de fontes distintas como pontos de observação dos rumos do sistema. A sexta seção traz algumas evidências que condicionam a exclusão da FBN da arena decisória. Após, são apresentados os resultados e a discussão a respeito da retirada do sistema que se encontrava sob a coordenação da fundação, e sua passagem ao MinC.

METODOLOGIA

Além da literatura sobre o SNBP, a pesquisa, de abordagem qualitativa, conta com duas fontes primárias: os relatórios de gestão da FBN do período informado, além de uma pesquisa de campo. Sobre esta, foram realizadas individualmente, entre agosto e outubro de 2023, 16 entrevistas semiestruturadas, remotamente em 14 casos, e presencialmente, os demais, com especialistas em políticas públicas, bibliotecários, professores universitários, dirigentes de unidades da fundação e de organizações parceiras e ex-presidentes da instituição, para colher as respectivas reflexões e opiniões.

O roteiro da entrevista voltado à tese contou com 9 questões, mas para efeito deste trabalho só apresentarei a que nos interessa discutir, qual seja: “Na sua opinião, o fato de a BN deixar de encabeçar o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas foi positivo ou inadequado? Quais vantagens e/ou prejuízos trouxeram esta mudança? ”

[2] Como discente, no 4º ano, do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPPHPBC; CPDOC/FGV).

Como ainda não foi definido se utilizarei, na tese, a identificação dos entrevistados, daqueles que consentiram, decerto, para fins deste artigo todos serão anonimizados, só havendo uma curta referência de cada um deles. Dado o espaço deste artigo, foram utilizadas dez entrevistas, que estarão aqui representadas por E1 a E10. Também em função da limitação imposta pelas regras de submissão, serão contemplados trechos bem compactos das entrevistas, mas sem qualquer prejuízo ao exame que se intenciona realizar.

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

A gênese do SNBP tem relação direta com o Decreto-Lei nº 93, de 21 de dezembro de 1937, que criou o Instituto Nacional do Livro (INL). Já no Art. 2º (alínea "d") desse diploma, define-se que competirá à nova instituição "incentivar a organização e auxiliar a manutenção de bibliotecas públicas em todo o território nacional". O INL do Estado Novo de Getulio Vargas nasce da transformação do Instituto Cairú[3], já possuindo conexão visceral com a Biblioteca Nacional, uma vez que o prédio passaria a abrigar a sede do instituto. Surgia, portanto, entre outras competências, para assumir posição de referência na implantação e gestão da rede de bibliotecas públicas ou populares. A Revista do Serviço Público da época enfatizava que

> é atribuída função da máxima relevância no conjunto de medidas tendentes à difusão da cultura. Competirá a ela promover a fundação de bibliotecas populares. Êste problema está por enquanto entre nós ainda intacto. Basta dizer que, em uma grande cidade como o Rio de Janeiro, não existe uma biblioteca popular pública. Possuímos, sem dúvida, na Biblioteca Nacional uma grande instituição; cumpre, porém, não esquecer que essa biblioteca, tanto pela sua organização, como sobretudo pelos livros que contém, não é uma biblioteca popular. A nossa Biblioteca Nacional é uma típica biblioteca de cultura, à semelhança de outras famosas que existem em vários países. A sua finalidade é proporcionar aos estudiosos livros que devem ser lidos ou consultados em um ambiente adequado ao trabalho intelectual cuidadoso e à meditação. Mas, exatamente por não termos bibliotecas populares, a Biblioteca Nacional desempenha essas funções, que lhe são impróprias. (RSP, 1938, p. 76)

O cadastramento das bibliotecas públicas no INL teve início logo no ano de 1938, com o envio de 2.088 circulares, acompanhadas de questionários, para todas as bibliotecas relacionadas nas estatísticas da

[3] Criado no mesmo ano de 1937 para produzir a Enciclopédia Brasileira e o Plano Nacional de Educação (PNE).

época (BRAGANÇA, 2009), número que pode servir de tradução da eficiência que se pretendia empregar em suas ações. Mas o que antes era uma competência na esfera de atuação do INL, a política pública de abrangência federativa vai ganhar inovador contorno institucional. Em 1961, foi criado no Ministério da Educação e Cultura[4] (MEC) o Serviço Nacional de Bibliotecas (SNB), como órgão diretamente subordinado à Pasta[5].

Apesar de inovadora, tal medida, entretanto, parece transportar um sombreamento de competências.

> Evidencia-se nesse caso uma sobreposição de instituições num mesmo Ministério, dividindo forças e fragilizando ambas. O novo Serviço foi criado com atribuições mais abrangentes do que a Seção de Bibliotecas do INL. Em seu decreto, e posteriormente no seu regulamento, evidencia-se atribuições que dão um caráter sistêmico para o órgão, a exemplo das atribuições que envolvem a formação de um catálogo coletivo nacional, a implementação do serviço de catalogação cooperativa, a aquisição planificada, entre outras. No entanto, pouco se sabe sobre as atividades efetivas desse Serviço dentro do MEC durante os 7 anos de sua existência. Em 1968, por meio do Decreto n° 62.239, de 8 de fevereiro de 1968, o SNB, bem como sua biblioteca, foi incorporado ao INL. (SIQUEIRA, B. L.; MACHADO, E. C.; LÜCK, E. H, 2018)

Em adição, segundo Bragança (2009, p. 241), essa "medida retirava grande parte das atribuições do INL". Contando com funções de largo alcance nacional, como "estimular a criação de bibliotecas públicas e, especialmente de sistemas regionais e bibliotecas", "colaborar na manutenção dos sistemas regionais de bibliotecas", e "promover o estabelecimento de uma rede de informações bibliográficas que sirva a todo o Territorial Nacional", o SNB migra da administração direta (MEC) para a estrutura do INL[6], portanto readquirindo competências relevantes na orquestração de políticas para as bibliotecas públicas. Detalhe valioso no Decreto de criação do Serviço, a merecer atenção, consiste na determinação de que o órgão deveria ser "administrado por um Bibliotecário na qualidade de Diretor, e os setores por Chefes, também Bibliotecários" (Art. 8°). Na sequência deste artigo, essa informação será reutilizada para entrarmos na discussão daquilo que pode representar uma reserva de boas práticas nos ares contemporâneos.

[4] Inicialmente, o INL esteve subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, que passou, a partir da reestruturação política de 1953, a integrar o Ministério da Educação e Cultura (MEC)
[5] Decreto nº 51.223, de 22 de agosto de 1961.
[6] Decreto nº 62.239, de 8 de fevereiro de 1968.

Após mais de seis décadas, a Nova República de José Sarney vai criar a Fundação Nacional PRÓ-LEITURA[7], que passa a administrar a Biblioteca Nacional - BN, criada pelo Decreto de 27 de junho de 1810, e o Instituto Nacional do Livro - INL, originado pelo diploma anteriormente citado. Como se vê, as duas instituições continuariam caminhando de mãos dadas, embora a operação do sistema se mantivesse atrelado ao instituto, sob a tutela, em última análise, de uma fundação pública. Entretanto, esta fundação não desfrutou de uma longa caminhada, além de ser o próprio prenúncio do que viria na sequência. Em 1990[8], a aludida entidade e o INL vão ser extintos e as funções deste repassadas a uma unidade organizacional integrante da nova Fundação Biblioteca Nacional[9]. É pertinente notar que as decisões havidas no governo Collor criam um paradoxo para além de curioso. Ao mesmo tempo que impõe o desmonte da área cultural, e a literatura é bem coesa em relação a isso, inclusive com a extinção do próprio Ministério da Cultura[10], nos termos do Decreto nº 99.600/1990, a Biblioteca Nacional vai se tornar uma fundação pública, com ampla autonomia, como já ressaltado. Não bastasse o ineditismo dessa dimensão da gestão, Collor ainda introduzirá, em 1992, na órbita de responsabilidade da FBN, o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER) e o SNBP[11].

A despeito da decretação do fim de uma instituição que sobrevivera por mais de meio século, sua capacidade ativa, notabilizada pela substantiva cobertura nacional, gerou frutos preciosos. Certamente, nenhuma organização é imune a criticas, mas é preciso reconhecer o viés positivo do legado do INL, alvo de narrativas consideráveis e memoráveis. Nos primórdios de sua atuação, só para citar uma delas, em conferência proferida em 1943, antes de ser nomeado diretor-geral da Biblioteca Nacional, o bibliógrafo Rubens Borba de Moraes afirmou:

> [...]o panorama de hoje já não é o mesmo de há cinquenta anos atrás. Possuímos centenas de bibliotecas públicas, espalhadas pelo país, recebendo o auxílio inestimável do Instituto Nacional do Livro. Graças a essa instituição as bibliotecas perdidas no interior, longe dos grandes centros intelectuais, recebem metodicamente lotes de livros. Se não tivessem esse

[7] A Lei nº 7.624, de 5 de novembro de 1987, autoriza a instituição de fundações, e faz prever em seu Art. 1º a vinculação da Pró-Leitura ao Ministério da Cultura. Com o advento da Lei nº 8.029, acaba extinta, dando lugar à FBN.
[8] Lei nº 8.029/90.
[9] Decreto nº 99.492/90.
[10] A publicação do ato de criação do Ministério da Cultura coincide com o início do período da redemocratização, em 15 de março de 1985, conforme Decreto nº 91.144. E é a primeira vez na história do Brasil que isso ocorre: um ministério específico para cuidar do tema. Antes, as atribuições desta pasta eram supervisionadas pelo Ministério da Educação, que de 1953 a 1985 chamava-se Ministério da Educação e Cultura (MEC). Mas Collor o extingue.
[11] Decretos Nºs. 519 e 520/1992, respectivamente.

> auxílio, o que seria dessas bibliotecas esquecidas das autoridades locais, sempre preocupadas com problemas que julgam mais urgentes? (MORAES, 1943: 38-9).

Com tantas expectativas criadas em torno de uma política pública republicana e de extensa capilaridade, já enraizada por décadas, com bons frutos, na máquina estatal e na sociedade, é natural que os olhares dos atores das esferas da federação refletissem ampliados anseios em função da atual fase do sistema, agora institucionalizado no ordenamento jurídico. Ainda mais se considerarmos o ambiente promissor proporcionado pelos novos ares da redemocratização. Mas a gestão pública transpira idiossincrasias, representadas sob várias formas, em especial pelas inarredáveis limitações de recursos, de toda ordem, que não raro têm o condão de semear frustações aos envolvidos.

A ROTINA DOS REARRANJOS INSTITUCIONAIS

Mesmo antes de o SNBP ser instituído formalmente no seio da FBN, com farto elenco de objetivos[12], além de algumas diretrizes, o Estatuto[13] original da fundação já estampava o "Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas", cuja supervisão estava a cargo do Departamento Nacional do Livro, que detinha três competências: coordenar, manter e apoiar o SNBP; formular e executar projetos e atividades que visem à criação, manutenção e ao fortalecimento de bibliotecas públicas; e incentivar a criação literária nacional e apoiar a publicação e divulgação de obras brasileiras no País e no exterior. Cientes da grandeza da missão, os dirigentes não hesitaram em assinalar, no Relatório de Atividades de 1991 da fundação, de fato seu primeiro ano de funcionamento, que era necessário considerar, na perspectiva dessas operações, "a atipicidade econômica vivenciada pelo País em 1991 e a política de contenção de despesas que foi regra geral em todas as entidades públicas federais". Ou seja, no embrião da implementação da política, a

[12] Art. 2º, I - incentivar a implantação de serviços bibliotecários em todo o território nacional; II - promover a melhoria do funcionamento da atual rede de bibliotecas, para que atuem como centros de ação cultural e educacional permanentes; III - desenvolver atividades de treinamento e qualificação de recursos humanos, para o funcionamento adequado das bibliotecas brasileiras; IV - manter atualizado o cadastramento de todas as bibliotecas brasileiras; V - incentivar a criação de bibliotecas em municípios desprovidos de bibliotecas públicas; VI - proporcionar, obedecida a legislação vigente, a criação e atualização de acervos, mediante repasse de recursos financeiros aos sistemas estaduais e municipais; VII - favorecer a ação dos coordenadores dos sistemas estaduais e municipais, para que atuem como agentes culturais, em favor do livro e de uma política de leitura no País; VIII - assessorar tecnicamente as bibliotecas e coordenadorias dos sistemas estaduais e municipais, bem assim fornecer material informativo e orientador de suas atividades; IX - firmar convênios com entidades culturais, visando à promoção de livros e de bibliotecas.

[13] Decreto 99.603/1990 (aprova o Estatuto da FBN).

reprodução de conhecidas alegações quanto à escassez recursos já se fazia presente. E elas evidentemente não cessariam nos exercícios subsequentes.

No território da FBN, o Sistema aloja-se no Departamento Nacional do Livro (1990); na Coordenação-Geral do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (2003); na Coordenação-Geral do SNBP, vinculada à Diretoria de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (2012). Em 2014, o Sistema sai da FBN e passa para o Ministério da Cultura. No âmbito da Pasta, percorre um rol diversificado de Secretarias, como a da Cidadania e da Diversidade Cultural (2016), da Economia da Cultura (2017), da Economia Criativa (2018). Com a extinção do MinC logo na partida do governo Bolsonaro, em 2019, o tema segue para a Secretaria Especial da Cultura, inicialmente ligada ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Turismo, tendo tudo isso ocorrido no ano inaugural desse governo. Com a recriação do Minc pelo governo Lula, em 2023, o Sistema abriga-se na Secretaria de Formação, Livro e Leitura, sendo que diretamente supervisionado por uma Coordenação-Geral da Diretoria de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas.

Aqui há um detalhe interessante, pois, apesar de as unidades gerenciadoras terem as rédeas operacionais e até estratégicas dos processos de trabalho, o SNBP, desde o Decreto de instituição (nº 520), fazia estabelecer que o órgão deveria ser "dirigido pelo Presidente da Fundação Biblioteca Nacional", situação que muda com a ida do sistema para o MinC, agora a ser "dirigido pelo Secretário-Executivo" do ministério. E essa "direção" assim permanece até os dias de hoje, muito embora tenha sempre contado com uma unidade responsável para tanto. Cumpre perceber que essa delegação tão destacada não é uma ação usual em estruturações governamentais. Isso porque as competências derivadas da base legal de criação de órgãos e entidades devem espraiar-se por unidades constituídas no Estatuto. O Secretário-Executivo, número dois da escala hierárquica, já possui responsabilidade pelo conjunto da obra, o que tornaria desnecessária essa atribuição. Mas é pertinente depreender que a adoção dessa prática denota a relevância do tema, ao estabelecer a conexão do comando gerencial a autoridades de alta linha, independentemente de suas abordagens técnicas na parte estratificada do organograma.

Voltando no tempo, outro aspecto a ser registrado refere-se a sobreposições estruturais quanto à formulação e execução de políticas de bibliotecas. No fim da década de 90, o MinC passa a contar com a Secretaria de Políticas Culturais[14], deflagrando possíveis conflitos de competência entre o órgão setorial e sua entidade vinculada, já que ao então Departamento Nacional do Livro/FBN preceituavam-se ações análogas, como a coordenação de projetos e atividades no segmento de bibliotecas. Apenas um ano depois, em 1999, nova Estrutura Regimental do MinC ainda vai ser mais incisiva no que toca à hipótese de

[14] Decreto nº 2.599, de 19 de maio de 1998, aprova a Estrutura Regimental do MinC. O Art. 8º, X.

replicação de competências, a partir da criação da Secretaria do Livro e Leitura. Agora, contudo, menciona-se que a coordenação dar-se-á "em colaboração com a Fundação Biblioteca Nacional" [15]. Importa enunciar que essa realidade do ministério fabricada pelo governo FHC não fica adstrita ao tema biblioteca, mas a todos os conteúdos do setor cultural, a incorporá-los, de forma específica, a secretarias nacionais integrantes de sua macroestrutura. Uma marca da gestão tucana.

Com a entrada de Lula no governo, em 2003, esse modelo[16] é reformulado e sequer consta a expressão biblioteca na nova arquitetura organizacional ou mesmo nas competências correlatas do escalão superior. Esse cenário durou quase seis anos, e isso talvez tenha ocorrido pela conscientização do formato prejudicial de repetição de funções, prestigiando, nesse caso, aquelas que se faziam impressas na FBN. No segundo mandato de Lula, no entanto, eis que surge uma Diretoria de Livro, Leitura e Literatura, subordinada à Secretaria de Articulação Institucional, para "formular e implementar, em conjunto com a Fundação Biblioteca Nacional, programas de implantação e modernização das bibliotecas públicas, municipais e comunitárias"[17]. Em mais um passo do governo petista, no encerrar do primeiro mandato de Dilma (2014), o ministério assume um desenho adicionando o termo "bibliotecas" (DLLLB) àquela diretoria criada em 2009, retirando da FBN todas as funções de coordenação que até então eram por ela exercidas desde 1992, tanto às atinentes ao SNBP quanto às voltadas ao PROLER, entre outras. Essa situação do vínculo à administração direta, isto é, ao MinC (até 2018), à Secretaria Especial de Cultura (2019-2022) e, novamente, ao MinC (2023), permanece inalterada.

A par desse enredo, é fácil compreender o significado da importância do SNBP nas engrenagens de poder. O lastro nacional que o Sistema sustenta e o que isso representa em matéria de articulação e visibilidade política pode explicar, em parte, o fenômeno das apropriações ambíguas e o das reviravoltas quase naturais no aparato governamental. Se quisermos partir para uma interpretação mais simplista da última mudança de comando, em vigência, poderíamos atribuir o atual quadro institucional às anunciadas e reconhecidas deficiências estruturais da FBN, reais, sim, mas creio que insuficientes para colocar ou justificar o MinC como operador/executor do Sistema. Afinal, o MinC, na perspectiva de uma configuração desejável, deveria ocupar-se com a concepção das várias políticas culturais, em conjunto, sempre, com suas entidades vinculadas, e não com a dimensão operacional demandada pelas atividades do SNBP.

Passando para mais uma lente de observação, o que parece ser valioso nesse debate, em análise derradeira, é a eficácia e a efetividade dos serviços que vêm sendo prestados pelo ministério aos cidadãos;

[15] Decreto nº 3.049, de 06 de maio de 1999, Art. 7º, IV.
[16] Decreto nº 4.805, de 12 de agosto de 2003.
[17] Decreto nº 6.835, de 30 de abril de 2009, Art. 20, VI.

os impactos que têm sido gerados e como sua atuação tem se desenvolvido para a melhoria da qualidade das entregas. É disso que se precisa tratar, conquanto os arranjos tenham, óbvia e necessariamente, seu lugar cativo no devido debate do modelo de gestão da política.

QUE FRUTOS SÃO ESSES?

Em termos mais recentes, é impossível falar de resultados sem mencionar o Programa Livro Aberto, que contribuiu para turbinar o SNBP/FBN. Trata-se de um expressivo movimento a favor da ampliação do número de bibliotecas públicas no país, assim como da modernização de bibliotecas já existentes. Durante o período de 2004 a 2011 em que perdurou o Programa, foram criadas 1.705 novas bibliotecas e modernizadas 682. Registre-se, ainda, que[18]

> as ações implementadas pelo SNBP são planejadas de acordo com as metas estabelecidas do Plano Nacional de Cultura (PNC). São 13 metas relacionadas às bibliotecas e, dentre elas, destacam-se: Meta 32, 100% dos municípios brasileiros com ao menos uma biblioteca pública em funcionamento e Meta 34, 50% de bibliotecas públicas e museus modernizados" [19].

Inobstante essa arrancada, em 2015, há uma reversão da tendência. A base de dados do SNBP somava 6.057 bibliotecas públicas no Brasil, número que caiu, em 2020, para 5.293, o que totaliza, aproximadamente, oito centenas de equipamentos a menos – Quadro 1. O estado de São Paulo lidera o ranking de bibliotecas fechadas no período, alcançando 70% do total.

Quadro 1 – Bibliotecas públicas no Brasil

Região/Ano	2015	2020	Variação
Brasil	6.057	5.293	-764
Norte	462	423	-39
Nordeste	1.844	1.807	-37
Centro-Oeste	501	498	-3

[18] O Plano nacional de Cultura (PNC) é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais.

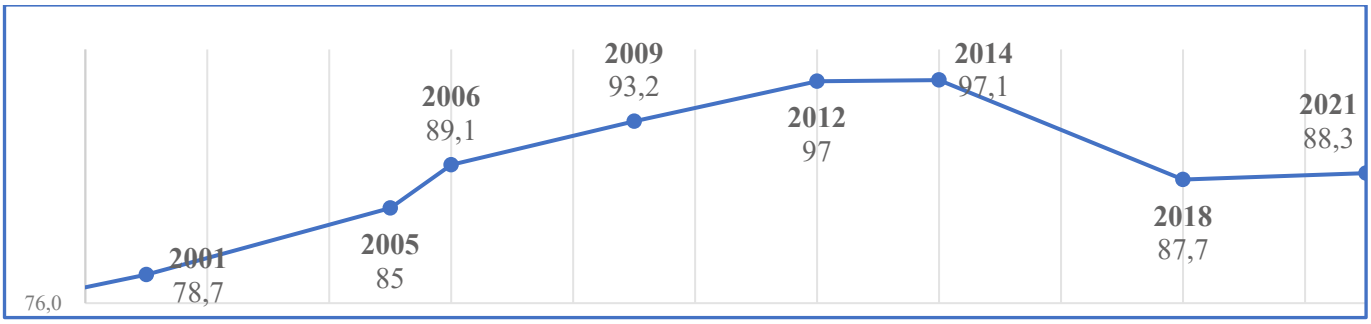
[19] Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/sistema-nacional-de-bibliotecas-publicas-snbp/sobre-1/historico. Acesso em: 23 fev. 2024.

Sudeste	1.957	1.274	-683
Sul	1.293	1.291	-2

Fonte: SNBP/Ministério do Turismo

Em outra rotação, de acordo com a pesquisa Retratos da Leitura do Instituto Pró-Livro[20], em 2019, 68% dos brasileiros diziam nunca frequentar bibliotecas. Já em 2021, o IBGE indica que mais de 650 municípios ainda não possuíam biblioteca (IBGE), conforme Gráfico 1. Assim, como respondemos ao previsto na Meta 32 do PNC, a cravar 100% dos municípios brasileiros "com ao menos uma biblioteca pública" até 2020[21]?

Gráfico 1 - Percentual de Cidades Brasileiras com Bibliotecas



Fonte: IBGE - Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic) 2021

Em matéria jornalística do g1, de meados de 2022[22], especialistas em biblioteconomia salientam que "a queda no número de bibliotecas revela um descaso do poder público com a população mais vulnerável, que não tem acesso a livrarias". Alertam, também, que "o número de bibliotecas fechadas pode ser ainda maior, devido à atual fragilidade do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, após a extinção do Ministério da Cultura". Assinalam, ademais, a falta de controle efetivo pelos sistemas estaduais, cujos dados alimentam o sistema nacional. Mas são mencionados outros fatores, tais como: i) falta de valorização desses equipamentos e dos agentes formuladores e executores das políticas; ii) ausência de orientação normativa própria e sistêmica sobre o tema; iii) falta de investimento e de interesse do(s) governo(s); iv)

[20] Disponível em: https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/. Acesso em: 23 fev. 2024.

[21] O artigo 1º da Lei nº 12.343/2010 define que o PNC tem uma duração de 10 (dez) anos. Como ele foi aprovado no dia 2 de dezembro de 2010, então sua validade se dará até o dia 2 de dezembro de 2020. Destaca-se, porém, que, em 2021 e 2022, o PNC passou por duas prorrogações e sua vigência está válida até dezembro de 2024.

[22] Disponível em: https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/07/16/brasil-perdeu-quase-800-bibliotecas-publicas-em-5-anos.ghtml. Acesso em: 23 fev. 2024.

inconsistências do modelo de governança; e v) avanço das novas tecnologias como fator de redução do público nas bibliotecas.

Parece oportuno destacar, ainda, algumas conclusões da Pesquisa de Informações Básicas Municipais – Perfil dos Municípios Brasileiros:

> Nesta edição da pesquisa, foram ampliadas as modalidades de equipamentos culturais implantados, reformados ou modernizados, inserindo-se as categorias espaços para festividades locais e espaços para artesanato. Considerando-se o total de Municípios que desenvolveram algum programa ou ação desse tipo, a modalidade de equipamento mais afetada foi a das bibliotecas públicas, citada por 54,0% dos gestores municipais. (IBGE, 2022, p. 50)
>
> Observou-se, também, redução das proporções de municipalidades que afirmaram ter realizado implantação, reforma ou modernização de bibliotecas públicas; 54,0%, em 2021, contra 63,9%, em 2018. (IBGE, 2022, p. 51)

Em 2022, o ex-coordenador do Programa Nacional do Livro e da Leitura, a respeito do fechamento de bibliotecas, assevera que se trata de uma "política deliberada de destruição do direito à leitura para todos e todas"[23]. Ainda nesse ano, a vice-presidente da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários[24] observa que não há "nenhuma política pública em pé", relacionando sua fala à extinção do Ministério da Cultura, "que é a pasta que gerencia o Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas". Disse que "o sistema existe, mas com uma estrutura extremamente fragilizada. Por isso, não avançamos. Pelo contrário, a gente vem retrocedendo".

Embora sejam manifestações que emergem do lado empírico de um período turbulento para o universo das políticas culturais, convém cogitar se as avaliações ora evidenciadas colaboram para edificar a convicção de que algo também ocorreu em fase anterior, mais precisamente entre 2014 e 2018, com potencial para justificar análises desfavoráveis. Nesse contexto, frise-se que passa ao largo qualquer intenção de insinuar que o declínio em demonstração associa-se à retirada da coordenação do SNBP da órbita da FBN, principalmente porque não é o propósito da pesquisa investigar eventuais causas desse movimento, e, sim, a redução do elenco de atribuições historicamente ligadas à fundação.

[23] Disponível em: https://www.cnte.org.br/index.php/menu/comunicacao/posts/noticias/75186-fechamento-de-bibliotecas-publicas-e-politica-de-destruicao-do-direito-a-leitura-diz-ex-diretor-de-biblioteca. Acesso em: 23 fev. 2024

[24] Disponível em: https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2022/07/brasil-perdeu-quase-800-bibliotecas-publicas-em-5-anos.html. Acesso em: 23 fev. 2024.

A EXCLUSÃO DA FBN DA ARENA DECISÓRIA

O fato de inexistir, de forma clara e objetiva, uma política nacional abrangente voltada para bibliotecas demanda atenção especial dos agentes políticos e sociais envolvidos nesse processo, destacando-se a necessidade de o assunto ser incorporado ou retomado com velocidade à pauta política. Apesar de ter sido editada a Lei Nº 13.696/18, que Institui a Política Nacional de Leitura e Escrita[25], a FBN encontra-se à margem do texto legal, ainda que em seu Art. 1º estampe o objetivo de conjurar uma "estratégia permanente para promover o livro, a leitura, a escrita, a literatura e as bibliotecas de acesso público no Brasil". Nessa trilha, uma iniciativa a merecer registro estava materializada no Projeto de Lei – PL nº 28/2015[26], que buscava instituir a Política Nacional de Bibliotecas, de autoria do então Senador Cristóvam Buarque (PDT/DF). Sem querer entrar no mérito do projeto nesse momento, é possível, no entanto, enunciar que ele carregava interessante moldura pública, na medida em que tinha por finalidade introduzir o tema de uma forma mais aguda na ordem jurídica. Na justificação do PL, que contava com vinte e sete artigos e três menções à FBN, aponta-se que "não é de hoje que as lacunas e inconsistências legislativas prejudicam o bom funcionamento das bibliotecas". E continua dizendo que "a regulamentação mais recente sobre bibliotecas no Brasil surgiu com a Lei nº 12.244, de 24 de maio de 2010, que dispôs sobre a universalização das bibliotecas nas instituições de ensino do País, e mesmo assim também de forma parcial".

Com muitos outros argumentos fundamentados, em especial na cena jurídica, o autor do projeto observa que, no terreno dos dispositivos infralegais, "nenhum deles é abrangente o suficiente para criar as condições propícias para que esse equipamento cultural contribua com o desenvolvimento do Brasil, nessa dimensão dos bens simbólicos". A lei que instituiu a política nacional de leitura e escrita, por exemplo, a despeito de o Art. 6º determinar que "ato conjunto do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação regulamentará o disposto nesta Lei", até hoje esse dispositivo não foi atendido, e, pior, não há prazo expresso no diploma. Note-se que o tema bibliotecas aparece no texto legal, inclusive fazendo, no elenco de suas diretrizes, menção ao fortalecimento do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP). Mas pelo caráter um tanto quanto genérico com que se apresenta, proporcionado pela ausência de regulamentação, caminha distante do espírito que deveria nortear uma política mais direcionada ao desenvolvimento do objeto em voga.

[25] Referida lei conta com apenas sete artigos.

[26] A proposição foi arquivada ao final da legislatura do ano de 2022, nos termos do § 1º do art. 332 do Regimento Interno. Disponível em: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/119687. Acesso em: 15 jun. 2021.

No ambiente de encolhimento de funções institucionais, também podemos observar o que ocorreu na legislação do PNLL. Em 2011, o Art. 4º estabelecia que o Plano seria gerido por um Conselho Diretivo, uma Coordenação-Executiva e um Conselho Consultivo, sendo que a FBN tinha assento na coordenação, com um representante. Contudo, por meio do Decreto nº 9.930/19, no curso do governo Bolsonaro, a FBN perde essa condição, afastando-se ainda mais da participação e discussão de assuntos em relação aos quais suposta ou verdadeiramente deveria estar inserida e ativa. Significa dizer que, a rigor, os bibliotecários da fundação vêm sendo igualmente atingidos por essas decisões e circunstâncias, desprovidas de lógica e de racionalidade institucional. Ou seja, as boas práticas da década de 60, legalmente preconizadas, não poderiam ser esquecidas. Ao revés, deveriam orientar o pensamento e as canetas de plantão, com o fito de valorização desses profissionais e, via de consequência, de qualificação da política.

Mais uma ilustração do esvaziamento da FBN diz respeito à Biblioteca Demonstrativa de Brasília[27]. Na esteira do Decreto nº 8.297/14, a BDB, que atualmente leva o nome Biblioteca Demonstrativa Maria da Conceição Moreira Salles[28], em homenagem à falecida bibliotecária e servidora pública que contribuiu substancialmente para o desenvolvimento e a conservação do valioso acervo e do espaço, deixa de ser subordinada diretamente à FBN, o que acontecia desde 1990, e segue para o desenho do Ministério da Cultura, supervisionada pela Coordenação-Geral do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas da Diretoria do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (DLLLB). O que precisa ser verificado é se o SNBP, o PROLER e a BDB, que desempenham papéis relevantes na área, em âmbito nacional, são políticas públicas realmente dispensáveis da esfera de atuação da FBN.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Como se viu, por mais de vinte anos, o SNBP foi coordenado pela FBN. Em 2014, sai de sua alçada e passa para a administração direta, assim como outras atribuições aqui desveladas. Aos entrevistados, nos moldes da exposição metodológica, foi questionado, na perspectiva das políticas públicas e da sua posição institucional, se tal medida foi positiva ou inadequada e quais vantagens e/ou prejuízos foram gerados por deixar de encabeçar o SNBP.

Dado o caráter multifacetado do perfil escolhido à entrevista, na posição de acadêmicos, gestores, servidores, bibliotecários e dirigentes de instituições do campo pesquisado, as manifestações assumiram

[27] Segundo o SNBP, tem por missão ser biblioteca de experimentação e vivência de novos paradigmas de biblioteca pública, de normatização e difusão de boas práticas.

[28] Referência e unidade modelo de bibliotecas públicas, em especial para aquelas do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas

algumas controvérsias extremamente úteis ao debate. E1 (ex-professora da UNIRIO) afirma que o SNBP "escapa à função da Biblioteca Nacional". Diz que, "pessoalmente, eu acho que o sistema nacional funciona como um órgão independente e trabalhando junto com a Biblioteca Nacional, eu diria assim, ele tinha que ser um órgão, talvez até no mesmo nível que a Biblioteca Nacional". E2 (bibliotecário) acha que a saída foi "péssima" e entende que a Biblioteca como agente social teria que estar liderando esse projeto. "Aí eu volto àquela questão que eu falei, da falta de protagonismo da Biblioteca Nacional". E3 (professor da UNIRIO) aponta que foi um "ataque" à instituição; que "em termos práticos, foi um desfavor para a Biblioteca Nacional, restringindo mais ainda seu orçamento"; justifica-se a "restrição com essas ações".

Na mesma sintonia do E2, E4 (alto dirigente do Conselho Federal de Biblioteconomia) observa que essa transferência do órgão está "tirando o protagonismo (da BN) dessas políticas para bibliotecas públicas"; que isso é uma ação "negativa" e que gera enfraquecimento do papel da Biblioteca Nacional "perante o país". Em outro raciocínio, E5 (ex-presidente da FBN) entende que o SNBP é "um órgão, é do Ministério da cultura, a qual devem estar relacionados todas, e a Biblioteca Nacional é mais uma biblioteca", e deve ser "a primeira das bibliotecas pertencentes ao sistema nacional". A instituição tinha "um papel que não fazia sentido"; "as coisas estão no devido lugar".

E6 (pesquisador da BN) acrescenta que na Alemanha e na França as bibliotecas nacionais se inserem em um sistema nacional de bibliotecas; "é um prejuízo para a conservação e a circulação da informação bibliográfica que a biblioteca (BN) não integre o sistema nacional de bibliotecas"; que "deveria (a FBN) buscar essa integração da forma mais intensa e mais aprofundada possível"; a falta dessa integração "foi um prejuízo não para a Biblioteca Nacional, mas para o sistema geral", no "sentido de que as bibliotecas devem fazer circular a informação que elas conservam".

E7 (ex-dirigente de unidade da FBN) revela que a mudança de gestor "trouxe um certo dissabor para a BN, mas foi uma mudança política". Lembra que "havia um programa que ia na frente, como o ensinamento da biblioteconomia, e a reboque ia a preservação do acervo". Ressalta que foi "um trabalho imenso que nós fizemos e, de repente, isso saiu do corpo diretor da BN. Então, até hoje, particularmente, não sei por que isso aconteceu"; e prossegue: "eu achei que a BN perdeu muito com essa saída dela". Declara que o SNBP/FBN era "um ganho que ela (BN) tinha, que era um potencial gigante em relação ao país inteiro, porque a gente ia em todas as bibliotecas públicas do Brasil e, de repente, isso tudo se transformou em outro segmento e agora ficou como está; acho um pouco lamentável".

E8 (especialista em políticas públicas e gestão governamental) acha que "foi muito desvantajoso, muito, muito, muito, porque foi uma medida tomada no calor das emoções"; [...] "existia uma visão muito reativa a uma expansão de funções da Biblioteca Nacional", alegando que "tinha um grupo muito cioso da

função tradicional de uma Biblioteca Nacional, sem estar muito aberta a repensar o mundo e a repensar como as instituições, as grandes bibliotecas estão se recolocando", a exemplo do que se faz na França e na Inglaterra; "havia questões muito pragmáticas mesmo, de excesso de trabalho e pouca equipe; um período de sobrecarga do ponto de vista da gestão, que foi resolvido eliminando o problema por inteiro, mas dando os dedos juntos com os anéis".

E9 (ex-presidente da FBN) indica que essa operação "foi totalmente inadequada porque ela perde a cabeça da gestão do livro e das bibliotecas". A BN é "a mãe das bibliotecas do Brasil e a política do livro sem passar por ela é uma lástima"; esse movimento não deu certo porque até hoje a política não é bem executada, independente de governo, de esquerda ou de direita; "tem um aspecto que é esse da perda da instituição em si"; "quando eu cheguei à BN tentei trazer de volta"; "foi uma das primeiras coisas que eu comentava"; "é todo esse conjunto de atribuições [...] até porque isso fortalece a instituição, são cargos, são poderes que se tem"; "reinserir esse setor [...] espero que isso ainda seja feito, no mínimo, que haja uma recolocação da Biblioteca Nacional em toda essa gestão do livro e das bibliotecas".

E10 (ex-presidente da FBN) entende que se tratava de um "encargo pesadíssimo" para a instituição, que "não tinha capacidade de gestão"; além dela não ter essa capacidade no sentido operacional, ela também não tinha capacidade de gestão no sentido mesmo cultural". Nesse contexto o entrevistado questiona: Qual é o projeto? Qual é o programa? Qual é a estratégia? Porque o SNBP atuava com pedidos vindos de políticos, de governadores, de prefeitos, ou seja, eram grandes varejos, não eram atacados. Revela que não há uma vinculação das ações do SNPB com uma visão estratégica da política pública, mas um ambiente político a influenciar as decisões institucionais. Então, "era falso dizer que a BN era cabeça do sistema brasileiro de política do livro, não era, era repassadora de dinheiro para projetos que não obedeciam ao programa estratégico".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um trecho do trabalho de Grings e Dodebei (2014) traz uma assertiva que seria temerário de minha parte estendê-la ao assunto objeto deste artigo, pura e simplesmente, até porque não há correlação com o SNBP. No entanto, mesmo seu emprego em uma perspectiva de generalização talvez me habilite, com alguma segurança, à apropriação no contexto aqui tratado. As autoras registram que "na Biblioteconomia, em nível mundial, as instituições encarregadas do papel de liderança são as bibliotecas nacionais, órgãos que vêm sofrendo de um desprestígio não só diante da sociedade como dentro da própria classe bibliotecária".

Os achados da pesquisa criam um impulso particular à adesão ao que é afirmado pelas autoras, ainda que neste momento de análises preliminares. A subtração taxativa de atribuições da FBN, especificamente aquelas relacionadas ao Sistema em análise, mas também aos casos do PROLER e o da biblioteca modelo de Brasília, parece oferecer argumentos e sustentação à hipótese de desidratação institucional deliberada. Ademais, o encolhimento da face representativa da FBN em fóruns do livro, da leitura e da biblioteca acabam por agregar ainda mais valor a essa narrativa.

Curioso é constatar que esse processo produz um distanciamento de realidades entre instituições coirmães, a exemplo do IBRAM e do IPHAN, cuja bandeira de atuação também prevê a preservação da memória nacional. Ambas as instituições gerenciam sistemas complexos, como o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e o Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC, em construção), respectivamente. E convém lembrar que as dificuldades estruturais enfrentadas pela FBN funcionam como espelho para essas instituições, assim como para toda a ramificação organizacional do MinC, não sendo nenhum privilégio da fundação operar sob condições de insuficiência de recursos. Nesse enfoque, se todos se ressentem de capacidades, logo inexistem alegações plausíveis para o deslocamento de competências e/ou o afastamento de representações institucionais até então exercidas pela fundação. Afinal, quem possui, a par de um quadro altamente qualificado, a expertise acerca do assunto? A propósito, observando a unidade que maneja as ações do SNBP no âmbito do MinC, a Coordenação-Geral de Leitura e Bibliotecas, verifica-se que conta com 28 servidores, sendo 23 do quadro, 4 cedidos/requisitados e 1 sem vínculo, com 3 deles detentores de cargo de Bibliotecário[29]. Problemas conceituais à parte, se esse número atende, ele poderia muito bem situar-se na configuração anterior, desnutrindo o fardo que existia sobre as costas da fundação e habilitando a entidade ao desempenho esperado. Mas talvez seja muito desinteressante costurar premissas nessa linha.

As ponderações que são empreendidas, baseadas nos resultados desta pesquisa, apontam para um quadro em que não fica evidente o benefício qualitativo da transferência do SNBP ao ministério, efetivada há mais de uma década. Na direção oposta, a tendência é que as medidas perfilhadas necessitem ser encaradas na perspectiva de uma revisão premente e completa dos formatos de governança e gestão, a considerar, obviamente, não só os aspectos ora pesquisados. O modelo de rede, que já na próxima década celebrará um século de experiências de concepção e implementação, merece tratamento criterioso diante das complexidades que assume. Nessa vertente, a vontade política para reposicionar esse traçado é imperativa, traduzindo-se em uma dimensão inescusável, a fim de evitar a escalada de possíveis custos sociais e culturais. A partir disso, as autoridades, especialistas e interessados no tema de um modo geral

[29] Informações solicitadas pelo autor, ao MinC, via Fala.BR, em 17/08/2023, e prestadas pela unidade, em 18/09/2023.

precisam restabelecer o debate, estimulando a inovação de mecanismos gerenciais e de técnicas do setor que os dias atuais e futuros exigem, tudo em sintonia com uma Política Nacional de Bibliotecas, cujo processo de construção insiste em se manter negligenciado pela agenda governamental.

REFERÊNCIAS

BRAGANÇA, Aníbal. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: o Instituto Nacional do Livro (1937-1967). Matrizes, ano 2, n.2, 2009. p. 221-244.

GRINGS, Luciana; DODEBEI, Vera. “Os Labirintos da Biblioteca Nacional”: Trajetória Política do Lugar de Memória Brasileiro. XV ENANCIB - Além das nuvens: expandindo as fronteiras da ciência da informação, Belo Horizonte, GT 10, p. 4828, 2014. Disponível em: https://enancib2014.eci.ufmg.br/anais-do-xv-enancib/. Acesso em: 26 fev. 2024.

MORAES, Rubens Borba de (1943). O problema das bibliotecas brasileiras. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

PERFIL dos municípios brasileiros 2021 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro: IBGE, 2022. 116 p.

RSP, E. Instituto Nacional do Livro. Revista do Serviço Público, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76 - 77, 1938. Disponível em: https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/article/view/9581. Acesso em: 21 fev. 2024.

SIQUEIRA, B. L.; MACHADO, E. C.; LÜCK, E. H. A trajetória da institucionalização do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas do Brasil. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, [S. l.], v. 14, p. 27–45, 2018. Disponível em: https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1078. Acesso em: 21 fev. 2024.

DE LA FORMACIÓN PARA EL DESARROLLO CULTURAL A LA FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL EN COLOMBIA

Marta Lucia Bustos Gómez[1]

RESUMO: En este texto se indagan las iniciativas de capacitación de agentes culturales que se promovieron desde la institucionalidad cultural colombiana desde los años setenta del siglo pasado, las cuales contribuyeron a la sedimentación de la gestión pública de la cultura. La identificación y revisión de estas experiencias busca enriquecer la compresión de las fuentes que han nutrido la práctica que actualmente se realiza desde el Estado colombiano en el campo cultural y abrir reflexiones contextualizadas capaces de problematizar su desarrollo y proyección..

PALAVRAS-CHAVE: Gestión cultural, desarrollo cultural y formación.

La gestión cultural se ha venido consolidando en América Latina desde hace ya algunas décadas y en Colombia se ha venido fortaleciendo como área de estudios y como campo de desempeño profesional. Esta actividad que se ha desplegado en múltiples ámbitos, dimensiones y escalas, actualmente es socialmente aceptada y juega un papel importante en contextos comunitarios, locales y artísticos, en la dinamización de las instituciones culturales públicas y privadas, en el ámbito de las denominadas industrias culturales y así como también en la implementación de las Políticas Culturales públicas, entre otros.

De acuerdo a Castiñeira de Dios la gestión cultural nace en España a la luz de las experiencias estatistas francesas de la posguerra y se instala como disciplina académica formal en los años noventa del siglo XX, tras la caída del Muro y el anuncio del fin de la historia (Castiñeira de Dios, p.79). Paola de la Vega retoma esta idea para aseverar que la aparición de la categoría gestión cultural en América Latina se da "... de forma más bien tenue y ambigua en los ochenta, y cobra fuerza a partir de la década de los noventa, en plena consolidación de proyectos neoliberales y programas de ayuda al desarrollo promovidos por la cooperación española" (De la Vega, p.111, 2020). Esta afirmación coincide con las de Bayardo (2015, 2016), Yañez (2015) y Lacurrie (2016) que ubican la emergencia de esta actividad en América

[1] Docente Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas. mlbustosg@udistrital.edu.com

Latina como tributaria de la formación española, más en concreto de la catalana (Bayardo, 2018: 21) de los años noventa, cuando se va afianzando el neoliberalismo en el continente que abre canales para la difusión de modelos de gestión que la nueva legislación democrática en España, propicio tras la caída de la dictadura franquista en la década de 1980. Es decir, que la agitación cultural postdictadura y el nuevo patrón de política exterior español frente a Latinoamérica jugaron un papel importante en la difusión de ideas y prácticas de la gestión cultural en nuestro contexto.

Estos asuntos, sin duda, marcaron también la emergencia y el desarrollo de la gestión cultural en el caso colombiano. No obstante, en lo que corresponde a la gestión pública de la cultura, trabajos anteriores sobre el despliegue histórico de la propia institucionalidad pública cultural (Bustos, 2015, 2020) me han permitido identificar experiencias previas a las iniciativas españolas de cooperación internacional y a la profesionalización y formalización por la academia en la década de los años noventa. Por tanto, en este texto se presentan algunas iniciativas que el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) promovió a partir de los años setenta y hasta su liquidación, argumentando que éstas contribuyeron a la sedimentación de la gestión pública de la cultura en el país. La identificación y revisión de estas experiencias contribuyen a enriquecer la compresión de las fuentes que han nutrido la práctica que actualmente se realiza desde el Estado colombiano en el campo cultural y abrir reflexiones contextualizadas capaces de problematizar su desarrollo y proyección.

Apuntes sobre la formación de recursos humanos para la acción cultural

En 1975 Jorge Eliecer Ruíz, planteaba que el sector cultural en Colombia se caracterizaba por la ausencia de un concepto moderno de gerencia y que dentro de la administración pública los recursos humanos eran escasos e insuficiente para el desarrollo de tareas culturales full time, por lo que proponía buscar personal que pudiera combinar sus actividades con las de otros sectores como la educación, la salud o la extensión agrícola. Por ello en su reporte a la Unesco señalaba como una prioridad, la capacitación de los recursos humanos para la planificación, dirección y administración de la cultura (Ruíz, 1975: 76).

Ruiz fue miembro de la segunda capa de gestores culturales que en Colombia empieza a formarse en los años setenta "...una burocracia centralizada más especializada, ilustrada, ecléctica, transdisciplinar y por lo general, aparentemente ausente de las luchas políticas" de la que hicieron parte además de Ruiz, "... Juan Gustavo Cobo, Santiago Mutis y, de manera más

tangencial, Hernando Valencia Goelkel" (Ruíz Correal en Bustos, 2017:89). Capa que va dejando atrás la burocracia ilustrada que reino en la institucionalidad publica cultural desde los años treinta proveniente en su mayoría de la gran disciplina de los colombianos, el derecho.

Esta burocracia centralizada fue la que trabajo denotadamente para que Colombia se insertara en el discurso del desarrollo cultural que la Unesco promovía y para que el país se comprometiera con la formación de personal con capacidad de cumplir las orientaciones que se brindaban a los Estados miembros en términos de políticas culturales. Es por ello que Ruiz, acompaño a Colcultura en la firma del primer proyecto con la Unesco en el año 1975 y del cual deriva posteriormente un proyecto de desarrollo cultural concebido para fortalecer acciones de participación, descentralización, divulgación y capacitación cultural.

En este marco, Colcultura se propuso crear un centro de capacitación[2], con el objetivo de establecer una infraestructura humana a escala nacional como apoyo y enlace para la actividad cultural de la entidad y para ofrecer instrumentos y adiestramiento adecuados a los agentes culturales de las regiones para que pudiesen llevar a cabo "una labor auténtica y efectiva de promoción y desarrollo cultural" (Ruíz, 1976: 76).

Para el cumplimiento de estos propósitos se planteó que el Centro se encargaría de elaborar y probar modelos metodológicos de adiestramiento de recursos humanos en las diferentes áreas de la gestión cultural, tales como: administradores, promotores, directores de centros, etc.; de diseñar materiales y ayudas didácticas para la capacitación permanente, de crear mecanismos institucionales para la profesionalización de los agentes culturales capacitados mediante cursos de actualización, y la coordinación con diversos organismos para impulsar programas de universidad a distancia. En el documento *Políticas Cultures en Colombia*, elaborado para la Unesco, Ruiz describió en detalle las funciones, estructura y operación del Centro, las metas a corto y mediano plazo, así como los planes de estudio, los requisitos de admisión y los compromisos de los estudiantes.

El proyecto se realizaría en tres años con una fase previa que incluía un inventario de promotores en ejercicio, un diagnóstico de necesidades de capacitación; la selección de instructores, un seminario de adiestramiento para estos y la selección de promotores culturales participantes[3].

[2] Adscrito a la División de Desarrollo Cultural de la Comunidad, ubicado de la Subdirección de Comunicaciones
[3] Se enfatizaba que los aspirantes debían tener dedicación exclusiva al programa, cumplir con el compromiso de regresar para trabajar en la región, ser ciudadanos colombianos, oriundos de la región de origen o residente por

Una vez cumplidas las tareas preparatorias se proponía la realización del proyecto que incluía un *Primer curso nacional para promotores culturales en ejercicio* de 3 meses; la supervisión y asesoramiento en el terreno, durante 8 meses y un seminario de evaluación. Durante el segundo y tercer año la realización de seminarios regionales y un seminario de evaluación del programa. De acuerdo con Ruíz, los sondeos adelantados permitían prever que 280 promotores serían capacitados en todo el país (1976: 83 a 85).

Sobre estos trabajos, Antonio Cornejo Polar[4], quien realizó dos misiones como consultor de la Unesco para hacer seguimiento a los convenios firmados entre 1972 y 1976, manifestó en sus informes que la formación se venía "... adelantando satisfactoriamente con cursos y seminarios de los cuales se programaron tres más para 1980". Del mismo modo indicó que era fundamental la creación de la Unidad de Formación de Recursos humanos para la acción cultural (UFRHAC), puesto que esta permitiría intensificar los procesos de capacitación y darles un carácter de permanencia y organicidad (Cornejo, 1980: 32). Como consultor, Cornejo llama la atención sobre la urgencia de expedir actos administrativos para la creación de la Unidad y de disponer de recursos financieros para su operación, al tiempo que propone de manera detallada la ubicación del centro dentro del organigrama de Colcultura, las funciones, la estructura orgánica, el personal requerido, las metodologías de capacitación, los planes de estudio, así como los perfiles de promotores, administradores e investigadores culturales que se requerían en Colombia.

Llama la atención las consideraciones previas que realiza Cornejo sobre las categorías o tipos de personal que la UFRHAC estaría llamada a capacitar. Para ello, inicia explicitando qué entiende por acción cultural y, por tanto, por personal para esta. Argumenta que la acción cultural incluye las diferentes formas de difusión, animación, creación, democratización e integración cultural y, en este sentido, reconoce que dentro de esta denominación cabrían los administradores culturales, archivistas, arqueólogos, arquitectos especializados en restauración,

más de cinco años en la misma, tener título de bachiller o normalista, y una edad comprendida entre los veinte y los treinta y cinco años.

[4] Ensayista, investigador, crítico literario y profesor universitario peruano especializado en la crítica de la literatura hispanoamericana, destacado por su teorización del concepto de heterogeneidad cultural. Director de la Casa de la Cultura de Arequipa (1962-1965), de la Casa de la Cultura del Perú (1969-1970) –que se transformó en el Instituto Nacional de Cultura–, miembro del Comité Interamericano de Cultura (1970-1973) y Consultor de la Unesco para Colombia entre 1978 y 1979

bibliotecarios, docentes de formación artística, especialistas en artes populares, investigadores, museólogos, musicólogos, promotores culturales y restauradores. Sin embargo, se cuestiona la posibilidad de otorgar una misión tan vasta a la UFRHAC y la inconveniencia de duplicar ofertas de profesionales existentes en universidades o centros especializados. A partir de esta reflexión, concluye que esta debe centrar su campo de acción en tres líneas fundamentales: promotores culturales, administradores culturales e investigadores. (Cornejo, 1980: 32).

En lo que corresponde a los promotores, Cornejo señala que estos tienen una doble función: por un lado, una imaginativa y siempre renovada tarea de acercamiento de la comunidad a la que sirve al conjunto de bienes culturales en vigencia y, por otra parte, el descubrimiento, fomento e incentivación de las potencialidades creativas culturales de la comunidad y de las personas que la constituyen. En otras palabras, señala el autor, el trabajo del promotor cultural puede entenderse como "... el esfuerzo continuado y sistemático para lograr que en una comunidad dada, el derecho natural de todo hombre a la cultura deje de ser una declaración lírica y devenga en ejercicio cotidiano" (Cornejo, 1980: 10).

Reconoce también que "en el seno de la continua reflexión sobre estos tópicos viene tomando cuerpo la tendencia de asignarle al promotor cultural una tercera tarea: la de ser agente del cambo social". Cita entonces lo planteado por Jean Hurstel, para quien "el desarrollo de una comunidad no es una metodología, menos aún una tecnología, significa por el contrario un conjunto de medios para el cambio social", así "… un animador al menos uno que esté comprometido con un proceso de democracia cultural, no es un técnico en relaciones humanas sino un militante del cambio social". Al mismo tiempo Cornejo se pregunta, cuál es el cambio social al que habrá de contribuir, y se responde que se trata "... obviamente de un cambio positivo para la comunidad, una transformación que incremente la participación y que por este medio llegue, en un futuro no exactamente previsible, al establecimiento de lo que suele llamarse democracia cultural". (Hurstel, en Cornejo, 1980)

En cuanto a las competencias del promotor, Cornejo indica que debe tener "... la capacidad de definir una estrategia, de fijar los objetivos luego de haber procedido a un análisis completo de los problemas encontrados, de poner en acción medios y métodos según una programación decidida con los interesados..." lo cual supone una capacidad de reflexión, de evaluación de la acción cumplida y de formación permanente. Entre estas tres propone un ciclo para evitar "llegar a la esclerosis, a la repetición permanente de un "truco" que alguna vez funcionó" (Ingberg, en Cornejo, 1980: 11). Finalmente, señala que el promotor debe tener una

vocación o inclinación hacia la acción cultural, pues debe ser "reflexivo, imaginativo, perseverante, disciplinado, modesto, sacrificado. Debe comprender que su misión es de servicios y estar desde lo profundo movido por un auténtico sentimiento de justicia social...". Recomienda en este sentido que la labor formativa debería conceptualizarse como una búsqueda y rescate de estas vocaciones. En resumen, Cornejo plantea que el promotor cultural para Colombia debe

"... trabajar por el incremento cuantitativo y cualitativo de la participación comunitaria en la vivencia y en la creación de la cultura; debe ser dinámico pero consciente agente de un cambio sociocultural positivo y conocer y contribuir a preservar el patrimonio cultural, rostro visible de la identidad nacional. Debe además saber utilizar los medios de comunicación masiva. Y dominar principios y técnicas básicas de investigación y planificación. Pero por encima de todo debe ser un apasionado servidor de su comunidad, y un ilusionado realista que, al impulso de una poderosa mística comprometa su trabajo en la senda del auténtico desarrollo cultural" (Cornejo, 1980: 14).

Vale la pena destacar que Cornejo utiliza el término promotor y animador indistintamente, de hecho, para sustentar sus ideas sobre las funciones y perfil del promotor se apoya en los documentos elaborados por el Consejo de Europa, el cual entre 1970 y 1976[5] llevó a cabo un Proyecto de Animación Sociocultural con el objetivo de orientar las políticas culturales hacia la democracia cultural a través de técnicas y programas de animación (Ventosa, 1993). De igual manera se destaca que Cornejo propuso una capacitación para los promotores profesionales de dedicación exclusiva y con una remuneración fija y otra formación para quienes la sumen como una segunda especialización o actividad. Sobre la primera señaló que no era posible lograr resultados a corto plazo por razones de orden presupuestal y por la insuficiencia de personal docente que garantizara el cumplimiento de las tareas de capacitación y sobre la segunda, sugirió buscar personas que

"... ejerzan una carrera con cierta afinidad (por ejemplo, sociólogos, maestros, antropólogos sociales, trabajadores culturales, bibliotecólogos) o que desempeñen alguna actividad compatible o complementaria (por ejemplo, promotores de salud, de reforma agraria, o directores de centros o casas de la cultura)" (Cornejo, 1980, p. 18).

Finalmente, se refiere a los promotores natos o espontáneos, caracterizando a personas vocacionalmente inclinadas y potencialidad para la acción cultural que pueden optimizar su

[5] Former des animateurs socio-culturals en milieu populaire (1975) e Implications of a policy of social-cultural community development (1978)

rendimiento en la medida en que reciban una adecuada formación. A estos los ubica en la categoría *promotores polivalentes* o globales en el sentido de que su misión no se orienta hacia algún determinado o específico sector de la cultura. Aquí señala la conveniencia de encarar en una segunda etapa la formación de los promotores especializados, es decir de aquellos calificados en una determinada área cultural que requerirán, aparte de la formación general común a todos sus colegas, de una impartida por un profesorado especializado.

Ahora bien, retomando las líneas propuestas por Cornejo respecto a la formación de administradores culturales, el autor se adscribe a la tipificación recogida en el volumen colectivo *Sociocultural animation* del Consejo de Europa, que indica que el término

"... deberá usarse para agentes cuyo mandato consiste primordialmente en asegurar la operación de un servicio definido por la autoridad que los nombra y emplea como su contribución al desarrollo cultural de un grupo de personas ... se incluyen en esta categoría bibliotecarios curadores de museos, la mayoría de los maestros y los directores de la mayor parte de las instituciones culturales" (Cornejo, 1980: 17).

Con relación a los investigadores, señala la necesidad de un centro de investigación que analice exhaustiva, organizada y permanentemente la problemática pertinente y que ponga oportunamente los resultados de sus estudios a disposición de los altos niveles directivos encargados de la adopción de las decisiones.

Recapitulando, he presentado una descripción extensa de los programas de formación de personal para el desarrollo cultural presentados por Ruiz en 1975 y Cornejo en 1980, ambos enmarcados en las orientaciones y debates de la Unesco para América Latina, porque en estas dos propuestas ya se vislumbran elementos de lo que posteriormente se recoge en la denominación de gestión cultural en el entramado institucional cultural estatal en Colombia. En efecto, las descripciones de los perfiles, las categorías propuestas, las precisiones sobre estas y el ethos de su labor que, particularmente Cornejo propone, están llenas de los matices y complejidades que aún hoy en día hacen parte de la conversación sobre qué es formar en gestión cultural, sobre las vocaciones y capacidades que debe tener o adquirir y sobre lo que se le demanda al gestor cultural.

De la formación para la acción cultural a la formación en gestión cultural

A finales del siglo XX, las figuras del promotor y administrador cultural empiezan a perder primacía en el discurso del desarrollo cultural. En la década de los años ochenta, son

diversas las actividades del orden internacional y nacional que nutrieron el debate sobre el desarrollo cultural y los procesos de formación, que impulsaron el tránsito hacia la figura del gestor cultural.

Para empezar, se pueden mencionar las dos Conferencias sobre políticas culturales que formaron parte de una serie de reuniones ministeriales regionales iniciadas por la Unesco en Venecia en 1970. La primera –la *Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe*– realizada en enero de 1978 en Bogotá para trabajar alrededor de los ejes de identidad cultural, desarrollo cultural y cooperación cultural, y la segunda realizada en 1982 en México –*Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT*)–, con el fin de elaborar una síntesis de la experiencia adquirida en materia de políticas y prácticas en la esfera de la cultura encaminadas a fortalecer la dimensión cultural del desarrollo cultural y de facilitar la cooperación internacional.

En Bogotá, la mayoría de los delegados que intervinieron subrayaron la importancia determinante de la formación profesional en toda política de acción cultural. Reiteraron que en la región no se disponía de suficiente personal y

> "... se insistió en la urgencia que tienen la mayoría de los países en la formación de profesionales de investigadores, de planificadores, de economistas especializados y de administradores culturales, [...] sin los cuales se consideró ninguna política cultural que buscara garantizar la dimensión cultural integral podría ser definida con el rigor necesario y mucho menos ser ejecutada" (Unesco, 1978: 18).

Por su parte, en México se reforzó la importancia de lo cultural en los procesos de desarrollo a partir de una nueva definición de cultura que incluyó la creación, la interpretación, la ejecución y la difusión de las obras de arte, la cultura física, los deportes y los juegos, las actividades al aire libre, así como las modalidades particulares mediante las cuales una sociedad y sus miembros expresan su sentimiento, de belleza y de armonía y su visión del mundo, y sus formas de creación científica y técnica y el dominio de su medio ambiente natural (Unesco, 1982: 8). Se menciona el tema de las industrias culturales y se aconseja que el desarrollo debe "fundarse en los valores culturales de las sociedades, manifestando el mayor respeto por la personalidad de cada individuo y centrarse en la persona humana y en las comunidades que esta integra" (Unesco, 1982: 11). A partir de estas ideas se plantea que la dimensión cultural del desarrollo debe incluir la planificación de la acción y la política cultural en las estrategias de desarrollo desde el nivel local hasta el internacional, en este sentido, se recomienda la formación

de profesionales, de administradores y de responsables de la animación de las actividades sobre el terreno (Unesco, 1982: 40)

En segundo lugar, en la agenda de actividades internacionales que movilizaron el tránsito de la formación para la acción cultural hacia la gestión cultural, está la aprobación, en diciembre de 1987 por parte de la ONU, del Decenio del Desarrollo Cultural para afirmar y enriquecer las identidades culturales; ampliar la participación en la vida cultural y promover la cooperación cultural internacional de los países miembros.

Esta iniciativa, que no tuvo mucho impacto fuera de los circuitos especializados[6], fue lanzada en el marco del II Congreso Mundial de Clubes Unesco, el cual estuvo precedido de un *Seminario Latinoamericano* en el que se planteó la participación de los países latinoamericanos en el programa de los diez años de desarrollo cultural. El lanzamiento y la realización del seminario en Madrid hicieron parte del entramado institucional que España estaba tejiendo durante los años ochenta con la creación de la OEI y la AECI para renovar su presencia en Latinoamérica bajo la idea de un espacio cultural común iberoamericano. Tejido institucional que reforzaba la aspiración de Madrid de ser en 1992 Capital Europea de la Cultura y del protagonismo que España estaba buscando en los actos conmemorativos del V Centenario del descubrimiento de América –también llamado el Encuentro de Dos Mundos o, desde la perspectiva de las naciones y los pueblos latinoamericanos, el Choque de dos Mundos (Castiñeira De Dios, 2002, p. 88)– que se venía organizando con la Unesco desde 1989. Así lo deja ver el presidente de la Confederación Española de Clubes Unesco, José Luis Abellán, cuando al referirse al lanzamiento del Decenio del Desarrollo Cultural en Madrid señala que "… estamos, ante una oportunidad única para obtener un importante protagonismo de la lengua española y de la cultura hispánica en el concierto internacional" (Abellán, 1987, sin numeración).

En efecto, varios autores (De la Vega, 2020; Castiñeira De Dios, 2002; Rowen, 2016; Quaggio, 2014) han confirmado y analizado críticamente la intención política del gobierno socialista de promover la imagen de una España moderna inserta en Europa y en el mundo, a través de acciones culturales grandilocuentes como la celebración en Barcelona de los Juegos

[6] De acuerdo con Máté Kovács, si se compara con la movilización social e inclusive política que se creó en el mundo alrededor del tema del medio ambiente, el balance del Decenio del desarrollo cultural parece muy modesto (Kovács, 2010: 49).

Olímpicos, la exposición del V Centenario del Descubrimiento en Sevilla y la nominación de Madrid como capital europea de la cultura, que coinciden con la instauración en 1992 del mercado único europeo, en el que quedaron abolidas las últimas fronteras internas en la comunidad europea (CE). Siguiendo a Castiñeira de Dios, esta concatenación de celebraciones fue también parte de una agenda liderada por el Estado y las industrias culturales españolas, que se encontraban en pleno auge y desarrollo, para recuperar la histórica influencia española en el espacio cultural de las naciones iberoamericanas y abrir mercados allí (Castiñeira De Dios, 2002: 89).

En síntesis, las actividades promovidas por organismos intergubernamentales como las Conferencias intergubernamentales de Políticas culturales, la declaratoria del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural (1988-1997), las Cumbres de Jefes de Estado y de Gobierno de Iberoamérica, las Conferencias de Ministros de Cultura y Altos Funcionarios encargados de las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe y las conferencias de Ministros de Cultura coadyuvaron, junto a los documentos y estudios realizados en la década de los años noventa[7] a consolidar un discurso sobre la gestión cultural que ya se venía trabajando en el contexto Latinoamericano y en particular en Colombia, con el apoyo de la Unesco.

Hasta aquí se reseñan actividades y acontecimientos del nivel internacional que aúpan el tránsito hacia la figura del gestor cultural. A continuación se hilan algunos eventos realizados en Colombia a finales de los años noventa, alrededor de la Asamblea Nacional Constituyente, la cual le abrió paso a una reforma constitucional que modificó la organización del Estado y estableció los derechos de los ciudadanos y las obligaciones correlativas del Estado consagrando el concepto de ciudadanía como el "derecho a tener derechos", lo cual marca en nuestro contexto el ingreso del discurso de los derechos culturales.

Al final del siglo XX, frente a las desigualdades económicas y sociales, la degradación de la vida política y social, la presencia del narcotráfico como catalizador de la violencia y la implementación de políticas de apertura comercial y financiera y privatización de empresas

[7] Entre otros, se pueden mencionar: los Informes mundiales de cultura, la Guía práctica del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural por UNESCO (1998 y 2001) y demás declaratorias promovidas por esta entidad. Así como también el estudio sobre institucionalidad cultural que realizó la OEI al principio de los años 90 y que sirvió de base, en muchos casos, para la transformación de Institutos o de Consejos a Ministerios y Secretarías de Estado y la Colección Cuadernos Iberoamericanos sobre gestión cultural editados en 1998 dentro del proyecto "Administración de la Cultura" del Programa de "Mejoramiento de la administración de la educación, la ciencia y la cultura para el incremento de la calidad de los servicios".

estatales[8], la población universitaria colombiana sale a la calle a manifestar su descontento. Poco después, organizada como movimiento ciudadano, se lanza a promover el uso de un voto adicional en las elecciones parlamentarias y municipales de 1990 para que la ciudadanía se pronunciara en favor o en contra de una Asamblea Constituyente que reformará la Constitución que desde 1886 regía el país.

Consiguientemente, el gobierno convocó en 1990 a la ciudadanía a participar en foros y encuentros en diferentes ámbitos, sectores y regiones del país para alimentar los debates sobre la Asamblea Constituyente. A estos debates se vincula Colcultura con la realización de dos foros[9]. El primero, denominado *Foro nacional para, con, por, sobre, de Cultura. Imágenes y reflexiones sobre la cultura en Colombia – Regiones, Ciudades y Violencia*— convocado conjuntamente con la Universidad Nacional, el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP)[10], la Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación (FECODE)[11] y la Corporación Colombiana de Teatro[12], buscó:

[...] tomarle el pulso a la realidad colombiana, a sus transformaciones o procesos de cambio, a sus dinámicas desde la cultura, a descifrar cuál es el sentido y alcance que puede tener lo cultural en la explicación de tales transformaciones, y cuáles son los intereses particulares por la cultura en la investigación reciente de las ciencias sociales. Se trata igualmente de examinar los procesos culturales en términos de sus dinámicas internas y sus articulaciones con el conjunto de la sociedad…" (Cuéllar, 1991:12).

El segundo *Foro sobre cultura y constituyente*, realizado en asocio con la Universidad Externado de Colombia y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en noviembre de 1990, se propuso

"llamar la atención del país —de los ciudadanos llanos y de las llamadas fuerzas vivas— sobre la realidad y la potencialidad de la cultura en el proceso de la sociedad" y, en la perspectiva de la reforma constitucional, indagar sobre "el tema de la cultura y, más aún, la responsabilidad del Estado y las

[8] En sectores como la energía, las telecomunicaciones y el transporte.
[9] El primero siendo aún directora la arquitecta Liliana Bonilla, al final de la administración de Virgilio Barco, en julio de 1990; y el segundo, con el nuevo director Juan Manuel Ospina, al inicio de la administración de César Gaviria en noviembre de 1990.
[10] Fundación sin ánimo de lucro que orienta su trabajo hacia la investigación y la promoción de las organizaciones populares creada en 1972, a partir del Centro de Investigación y Acción Social que la Compañía de Jesús fundó en la década del sesenta para el análisis y difusión de los problemas socio-económicos del país.
[11] Organización sindical gremial de segundo grado, fundada en 1959 y reconocida por el gobierno en 1962, que agrupa a docentes al servicio de la educación pública.
[12] Entidad gremial fundada (1969) y dirigida por Patricia Ariza, actriz, directora de teatro, activa militante del Partido Comunista Colombiano y Ministra de Cultura entre 2022 y 2023.

relaciones constitutivas y no meramente adjetivas entre la cultura, la sociedad y el Estado" (Colcultura 1990: 125).

En este orden de ideas, toman relevancia debates sobre el impacto de la violencia y las transformaciones y huellas en los procesos culturales regionales y urbanos, la heterogeneidad regional y lo étnico dentro de lo regional, y el cuestionamiento a un Estado que, en palabras del sociólogo Orlando Fals Borda, supo centralizar pero no integrar (Fals Borda, 1991).

En este complejo momento de zozobra, pero también de grandes expectativas se inscribe la acción de Colcultura en la formación de personal para el desarrollo cultural en la década de los años noventa. Como eco de la idea del Centro de capacitación, que no se logró consolidar pese al impulso que en décadas anteriores recibió, se registran en los informes de la entidad actividades tendientes a construir un Plan Nacional de Capacitación. Sergio De Zubiría, quien participó en la formulación de este plan recuerda que:

"... la dirección de Colcultura motiva un Encuentro en Bogotá, hacia 1993, donde asiste un grupo significativo de profesores, artistas e intelectuales que plantean el consenso de empezar acciones más planificadas sobre gestión cultural. Algunos de los participantes son Jesús Martín-Barbero, Bruno Mazoldi, Germán Rey, Marta Elena Bravo, Silvio Sánchez, Epifanio Arévalo, Ignacio Abello, Martha Tabares...., entre otros participantes" (De Zubiría, 2023, conversación personal).

Colcultura, además de esta reunión, promueve una serie de seminarios nacionales y regionales y la firma de convenios interdisciplinarios con delegados de universidades e instituciones culturales para la elaboración del documento base y los contenidos curriculares de dicho Plan.[13] . El documento resultante de este trabajo, titulado *Para un mundo posible: Plan Nacional de formación en gestión cultural,* fue un referente de los cursos y seminarios de formación que Colcultura promovió en los años siguientes en todo el país y "... un aporte de profesores y gestores colombianos y colombianas, porque tenía una perspectiva nacional, pero con importante conciencia de volcarse a las regiones, y porque avanzaba en la cultura de la planeación" (De Zubiría, 2023, conversación personal).

El documento en la primera parte hace referencia a nociones de cultura, a elementos fundamentales de la noción de identidad, a aspectos relacionados con la cohesión y el arraigo cultural, a valores éticos y estéticos y a las necesidades culturales. La segunda parte, se refiere a la dimensión cultural y su gestión, al concepto de gestión cultural y sus problemas teóricos,

[13] En el documento del Plan Nacional de Cultura de 1992 dentro del Programa 2 se registran estas actividades.

destacando aspectos de la gestión cultural tradicional y el perfil del nuevo gestor "para un mundo posible", expresión con la cual se buscó darle un nuevo sentido al papel de los agentes culturales. La tercera parte trata sobre las obligaciones constitucionales del Estado frente a la cultura; y la cuarta sobre la relación cultura y educación, donde se explicita la estructura de un programa "modelo" y se describe lo que debería contener a nivel de pregrado en aspectos humanísticos, de comunicación, apreciación artística, investigativa, administración-gestión y legislativa. En la última parte se presentan también reflexiones sobre la formación a nivel posgradual, de educación no-formal y de educación informal y recomendaciones generales para la puesta en marcha de este Programa Nacional de formación en gestión cultural.

En 1998, cuando aún se sentían algunos ecos del debate nacional que suscitó la creación del Ministerio de Cultura, fui invitada a formar parte del equipo que iniciaba labores en la Dirección de Fomento y Desarrollo Regional para trabajar en el área de formación para la gestión cultural. Allí debía tomar las postas de lo que había realizado Colcultura y proyectar el trabajo en la dimensión nacional considerando las directrices de la recién expedida Ley General de Cultura, las demandas del contexto y la existencia de numerosas experiencias de formación que se venían ofreciendo a través de las secretarías de cultura en diferentes regiones del país y en algunas universidades[14].

El trabajo se adelantó en tres fases convocando principalmente a docentes e investigadores que venían reflexionado sobre la gestión cultural y creado entornos favorables para su ejercicio académico: la primera fueron los *Seminarios Regionales* de Formación en Gestión cultural[15], la segunda, el *Encuentro nacional* para construir una estrategia para la formación en gestión cultural y la tercera, una publicación que buscó circular los resultados del proyecto y promover el debate público acerca de las distintas maneras en que los grupos regionales imaginaban el papel social de la gestión cultural, daban forma a su propio futuro como una comunidad de formadores, y trazaban estrategias para articularse a las problemáticas sociales, políticas y culturales de orden regional y nacional (Bustos, 2000: 11).

[14] En 1993 se había creado la especialización en gerencia y gestión cultural de la Universidad del Rosario y para 1998 se venía trabajando en la creación de un pregrado en la Universidad Nacional de Caldas

[15] Los seminarios regionales se realizaron entre junio y julio de 1998 en Manizales, Cali, Barranquilla, Florencia y Santa Fe de Bogotá. A través de estos se "... realizó un balance acerca del estado de la formación en gestión cultural en el país, el cual arrojó un mapa temático de perspectivas que orientaban la formación, así como las distintas formas en que estos se articulan entre sí y las dinámicas sociales, políticas y culturales de las regiones de su competencia" (Bustos, 2000, p. 11).

En suma, el trabajo buscó explorar el estado de la profesionalización de la gestión cultural en el país, a partir de asumir que la profesionalización involucra al menos tres aspectos: a) la reflexión sobre la propia práctica profesional, para permitir su orientación a partir de un conjunto sistemático de postulados siempre cambiantes y sujetos al debate constante y a los desafíos de la actividad profesional misma, b) la conformación de comunidades autónomas, para facilitar el debate público y la argumentación en torno a los resultados y procesos que regulan la práctica profesional misma, y c) el examen constante de la dimensión social de la práctica profesional. Es decir, la discusión acerca de sus relaciones con los procesos sociales y su capacidad de dar respuesta a las demandas de la sociedad.

El registro de estas propuestas de formación para el desarrollo cultural y la gestión cultural busca incentivar nuestra capacidad de construir tramas de relaciones más densas y como señale al inicio enriquecer la compresión de las fuentes que han nutrido la práctica que actualmente se realiza desde el Estado colombiano en el campo cultural, pues si bien durante los años noventa varios los países de América Latina, entre ellos Colombia, se abren a los influjos de las las industrias culturales españolas que demandan mercados y nuevos consumidores para situar sus productos culturales y al dominio de empresas y fundaciones que ofertaban servicios de gerencia y gestión, es indispensable ubicar en este mapeo las experiencias que desde nuestro contexto local se venían tramitando y conectarlas con otras que en países como Venezuela habían logrado gran ascendencia en el sur del continente, como es el caso del CLACDEC, con el cual quedamos en deuda en este texto por cuestiones de espacio [16].

La asimilación de la categoría gestión cultural en Colombia tiene sus antecedentes en la década de 1970 cuando el país empieza a encarar de manera más comprometida los discursos del desarrollo[17], a articularse a los discursos de la Unesco sobre formación para la acción cultural y cuando la gestión de espacios institucionales se comprometen con nociones más amplias de cultural que las heredadas del siglo XVIII. Sin embargo, la reflexión sobre este concepto se densifica a inicios de la década de 1990, cuando se busca trabajar desde una noción

[16] Este Centro prestó el servicio nacional y latinoamericano de investigación sobre nuevos criterios, métodos y técnicas vinculados al desarrollo cultural y a la capacitación de investigadores, planificadores, coordinadores, animadores y administradores para el desarrollo cultural por medio de recursos latinoamericanos, regionales y nacionales. De acuerdo con Carlos Enrique Guzmán, este centro "... contribuyó en el transcurso de los 26 años de funcionamiento institucional hasta su cierre en el 2004 a formar más de 2.864 agentes culturales que han multiplicado sus efectos en sus respectivas instituciones, en sus países y en la región". (Guzmán, 2021: 6).

[17] Escobar anota que, en 1949, con la visita de la primera misión enviada por el Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo con el propósito de elaborar un programa de desarrollo amplio para el país, se inicia esta.

de cultura cada vez más desligada del marco estético idealista y más cercana a la idea de organización de la experiencia humana, lo cual ubica la gestión de la institucionalidad cultural en el sustrato de otros sectores de la administración pública y plantea retos a su capacidad de contribuir a la consecución de los objetivos de otras políticas públicas y sus agendas; en este caso en particular, en la agenda de la paz del país. Lo cual contribuye a redescribir el campo mismo en función de instituciones, prácticas culturales y discursos que transformaron nuestro contexto.

En correspondencia con la "teorización de los contextos" planteada por Grossberg (2012, p. 47) este texto busca abrir reflexiones contextualizadas capaces de problematizar el devenir y consolidación de la gestión cultural para identificar los hilos que han trascendido en el tiempo, los que viene de afuera como los de la experiencia española pero también los locales que tejen un relato sobre el perfil y el horizonte ético de quienes trabajan en este campo y que hoy en día se hace cargo de nuestras políticas culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abellán, (1987). El Decenio de la Cultura, El País, Abril 21 de 1987

Bayardo, Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. EN: Praxis de la gestión cultural / Carlos Yáñez Canal, editor. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 21

Bustos, M. Políticas culturales: construcciones sociales y luchas de sentido en Bogotá, 1930-2000. Tesis doctorado en Estuduos Culturales Latinoamericanos Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. 2015. https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4894

Bustos, B, M. Hacia una estrategia nacional para la formación en gestión cultural. Ministerio de Cultura, Bogotá. 2000

Castiñeira De Dios, J. L. Crítica a la gestión cultural pura. Buenos Aires, 2002.

Cornejo, P. Formación de recursos humanos para la acción cultural. Paris. Unesco, 1980.

Cuéllar. Foro nacional para, con, por, sobre, de Cultura. Imágenes y reflexiones sobre la cultura en Colombia – Regiones, Ciudades y Violencia. Colcultura. Bogotá, 1991

De la Vega. Breves indícios para una gestión cultural critica. Boletín Informativo Spondylus, 2020

Fals Borda, O. La accidentada marcha hacia la democracia participativa en Colombia. Análisis Político, Bogotá, No. 14. 1991

Guzmán Cárdenas, C. La profesionalización de la gestión cultural. La experiencia pionera CLACDEC. Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio Universidad de Cádiz / Nº 22, 2021

Grossberg, L. Estudios culturales en tiempo futuro. Avellaneda. Siglo XXI, 2012

Instituto Colombiano de Cultura. Foro sobre cultura y constituyente. Bogotá. Colcultura, 1990.

Instituto Colombiano de Cultura. Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XXI: Plan Nacional de Cultura 1992-1994. Colcultura, Bogotá. 1992

Instituto Colombiano de Cultura Informe de Gestión Colcultura. Bogotá. Colcultura, 1992

Instituto Colombiano de Cultura. Boletín de Desarrollo Cultural. Subdirección de Comunicaciones culturales. Bogotá. Colcultura, 1977

Instituto Colombiano de Cultura. Foro sobre cultura y constituyente. Bogotá: Colcultura, 1990

Kovács, M. La dimensión cultural del desarrollo evolución de los planteamientos de cultura y desarrollo al nivel internacional. EN: Cultura y desarrollo un compromiso para la libertad y el bienestar. Madrid. Fundación Carolina y Siglo XXI de España Editores, 2010

Lacarrieu M. y Cerdeira M. "Institucionalidad, formación y profesionalización del sector cultural en América Latina. Experiencia del Instituto de Cultura Pública del Ministerio de Cultura de Argentina (2013-2015)". En Corima Revista de Investigación en Gestión Cultural. Año 1, número 1. Universidad de Guadalajara. México. 2016.

Quaggio, G. La cultura en transición: reconciliación y y política cultural en España, 1976-1986. Hispania: Revista española de historia, Vol. 77, Nº 255, 2017, 2014

Ruíz, J. La Política Cultural en Colombia. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Paris: Imprimerie des Presses Universitaires de France, Vendome, 1976

Ruíz, C. (2017) EN: Bustos Gómez, M., y Ruiz Correal, C. De la gestión y la política cultural. Conversación con Clarisa Ruiz Correal. Estudios Artísticos, 3(3), 85–97. 2017

UNESCO. Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe. Informe Final. Bogotá. UNESCO, 1978

UNESCO. Informe Final. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales: México, D.F. París, UNESCO. 1982

Ventosa Perez, J. V. Fuentes de la Animación Sociocultural. Madrid. Ed. Popular, 1993

De Zubiria, Sergio. Conversación personal, 2023

A LEI ROUANET SOB UMA PERSPECTIVA ÉTICA: REFLETINDO SOBRE A CPI DA LEI ROUANET

Priscila Seixas da Costa[1]
Pedro Henrique Conceição dos Santos[2]

RESUMO: Neste trabalho, refletimos eticamente sobre a Lei Rouanet, legislação que garante o incentivo financeiro à cultura. Como mecanismo legal, é fundada como uma forma neoliberal de acesso a recursos de patrocinadores que querem vincular a imagem da empresa a uma ação cultural. A partir da noção de ética em Kant e outros autores, visamos colocar o aparato legal sob o prisma do jogo político exercido pela CPI da Lei Rouanet, pensando nas formas pelas quais tentaram deslegitimar tal lei de incentivo. Buscando associar os conceitos de cotidiano e realidade, indicamos como a Lei Rouanet, ainda se tratando de uma lei que precisa ser revista para garantir a democratização ao seu acesso, foi – e ainda é – estruturalmente criticada de maneira severa, com posicionamentos formados a partir do senso comum. Ainda assim, foi, também, um ponto de partida para indicar a necessidade de seu aprimoramento.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Rouanet. Ética. CPI da Lei Rouanet. Lei de Incentivo à Cultura.

INTRODUÇÃO

Em 12 de maio de 2016, por meio da Medida Provisória nº 726 (Brasil, 2016a), o ex-presidente interino na época, Michel Temer, estabeleceu que o Ministério da Cultura (MinC) seria extinto. Após reações de diversos setores da população, a pasta foi reativada através da Medida Provisória n° 728 (Brasil, 2016b). Durante o período de um ano, foram três mudanças de liderança do ministério (O Globo, 2017). Esse clima de instabilidade repercutiu negativamente o imaginário sobre o papel da Cultura enquanto ministério.

A partir da editoria de Estatísticas Sociais (2019), em matéria publicada pelo site Agência IBGE Notícias, houve uma movimentação de R$ 226 bilhões no setor cultural no ano de 2017. Esse dado demonstra como se trata de uma área econômica importante para o desenvolvimento do país, responsável por uma fatia considerável do giro financeiro. Ainda que

[1]Doutora em Mídia e Cotidiano pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF), CEO da Burburinho Cultural e Professora na Graduação Tecnológica do Senac-Rio e da Pós-graduação da Mackenzie-RJ. E-mail: priscila@burburinhocultural.com.br.
[2]Doutor em Mídia e Cotidiano pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF), Professor substituto do curso de Jornalismo na Universidade Federal Fluminense, Assessor científico na Burburinho Cultural. E-mail: pesquisacientifica@burburinhocultural.com.br.

seja geradora de empregos, a Cultura sofreu um duro golpe através do seu novo rebaixamento de status, sofrido no ano de 2019, no governo do ex-presidente, Jair Bolsonaro, que revogou sua posição ministerial. Através da Medida Provisório nº 870 (Brasil, 2019), órgãos e secretarias do antigo MinC foram incorporados ao Ministério da Cidadania.

Esse processo de enfraquecimento e de consolidação da extinção ministerial é um projeto político orientado para escamotear qualquer possibilidade de uma visão mais estruturada sobre a Cultura. Vale lembrar que a Cultura é um setor que promove a reflexão a partir da arte, que visa alterar a realidade social. Nesse sentido, é uma área estratégica por carregar o impacto afetivo e estético. Assim, valorizar ou deslegitimar o setor é uma ação refletida e pensada, com objetivos bem definidos. Acreditamos nisso através da narrativa criada a partir da CPI da Lei Rouanet.

Nossa investigação tem como objetivo refletir eticamente sobre a Lei Rouanet. Ou seja, buscaremos uma análise crítica que aponta sobre aquilo que a legislação condiz dentro de suas realidades, buscando compreender suas contradições. Para tanto, levantamos algumas informações sobre o que é a Lei Rouanet em si, compreendendo como funcionam seus procedimentos de incentivo fiscal. Em seguida, apresentamos os conceitos de "ética" – a partir de Kant (2008) e outros autores – e "cotidiano" – a partir de Heller (2016) – para dialogar, em um momento posterior, com o senso comum construído sobre a Lei Rouanet durante o período da chamada CPI da Lei Rouanet.

Os conflitos e controvérsias que ocorreram com a Lei Rouanet na última década foram fruto de um projeto bem elaborado, a partir do reconhecimento de uma suposta diminuição da atuação do Estado em diversos setores – entre eles, a Cultura –, na lógica neoliberal de uma política de Estado mínimo. No entanto, o próprio mecanismo possui inúmeras críticas que foram levantadas nesse momento e que, dentro de uma perspectiva mais ampla, percebemos possíveis caminhos para seu aprimoramento.

O QUE É A LEI ROUANET?

Criada em 1991, durante o governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, a Lei Rouanet foi renomeada para Lei Federal de Incentivo à Cultura durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022). Ela é uma reforma da Lei Sarney, o primeiro mecanismo legal em nível federal para incentivo à Cultura, um mecanismo de fomento da produção cultural brasileira. O diferencial da Lei Rouanet se dá através da possibilidade de direcionamento de valores cobrados no Imposto de Renda devido em recurso para

financiamento de projetos culturais. Através desse procedimento, empresas e indivíduos poderiam incentivar uma série de ações culturais.

Com o incentivo fiscal, os patrocinadores podem veicular suas marcas em materiais de divulgação, físicos e virtuais. O destaque nos processos da Comunicação e Divulgação é importante, uma vez que o incentivo gera um retorno sobre a imagem da marca, como incentivadora do setor cultural. Por essa razão, os recursos financeiros das patrocinadoras são alocados, recorrentemente, a projetos que possuem possibilidades de retorno, seja na qualidade da imagem empresarial (responsabilidade social, por exemplo), quanto na repercussão (grandes eventos geram mais burburinho, por exemplo). Portanto, há um jogo de interesses sobre as áreas do setor cultural, em que os desejos do patrocinador precisam ser atendidos. No entanto, é importante ressaltar: para coibir ações culturais em que o foco seja apenas a divulgação do patrocínio, existe um teto para a porcentagem de investimento em Comunicação e Divulgação de projetos (que não pode ultrapassar 20% do valor total do projeto).

Além disso, a viabilização do projeto se dá, primordialmente, através das informações fornecidas pelos proponentes de projetos culturais através do Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALIC)[3]. No site, quem pensa e escreve o projeto deve observar pontos importantes como objetivos, plano de comunicação, justificativa, cronograma, orçamento, entre outros. Assim, todo o processo de submissão de uma ideia é organizada previamente e seu orçamento é dividido em rubricas – nomes/denominações que indicam itens, membros da equipe ou prestadores de serviço integrantes do projeto – que servem como controle, uma vez que cada uma delas se refere a um valor previamente definido pela própria plataforma. Desse modo, existe um rigoroso controle e fiscalização sobre a parte financeira do projeto, um ponto importante para as discussões que iremos propor neste artigo.

Seu funcionamento único é criticado por certos autores, como é o caso de Bolaño (2009): “A Lei Rouanet é uma política cultural neoliberal que, através de um conjunto de incentivos fiscais e da lógica do mercado, transfere para o setor privado a responsabilidade pela produção cultural no país, num contexto de política de Estado mínimo”. Em outra oportunidade (Bolaño, 2012), o pesquisador indicou que a Lei Rouanet é uma política que reflete a visão neoliberal prevalecente nos anos 1990, tratando-se de uma espécie de “privatização” do setor cultural. Seu argumento se baseia na maneira como a iniciativa privada viabiliza um conjunto de tipos de projetos, o que poderia sufocar a diversidade da produção cultural nacional. A

[3]SALIC. Disponível em: https://salic.cultura.gov.br/autenticacao/index/index. Acesso em: 26 fev. 2024.

principal consequência desse funcionamento é a desresponsabilização do Estado na produção cultural brasileira, o que pode levar a desigualdades no acesso a recursos.

Ainda, é importante ressaltar que estamos falando apenas de uma das facetas da Lei Rouanet (Incentivo Fiscal). Existem outras duas modalidades estabelecidas pela legislação: o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sendo que o FNC é um recurso de investimento direto. Escolhemos discutir sobre o viés dos Incentivos Fiscais através de projetos diante do cenário caótico de desinformação sobre a Lei Rouanet a partir dos valores que artistas e outras pessoas reconhecidamente da área cultural supostamente receberam através do mecanismo legal de incentivo.

Com a sistematização do setor cultural promovida a partir do governo do atual presidente Luiz Inácio "Lula" da Silva em seu primeiro e segundo mandatos (2003-2010), a Cultura ganhou mais espaço e relevância política. Em 2010 foi sancionada a lei nº 12.343 que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) (Brasil, 2010). Esse foi o resultado de inúmeras ações pensadas ao longo dos anos e resultou em outras iniciativas, como o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura nos governos que o sucederam da ex-presidente Dilma Rousseff (2011-2016). O legado deixado pelos governos ditos de esquerda transformaram o setor cultural em uma área vinculada a um lado político específico.

Com o suceder dos anos, houve um processo de escrutínio da Lei Rouanet, vista como um mecanismo legal, porém corrupto. O senso comum construído era de que os artistas ganhavam muito dinheiro e que esses valores não eram justificados. Tais recursos serviam para controlar suas ações em relação aos ditos "governos de esquerda" e, dessa forma, eles apenas reproduziriam o ponto de vista político deles. Vamos compreender melhor esse conflito a partir do olhar da ética.

ÉTICA E COTIDIANO: PENSANDO SOBRE A CULTURA

Se levarmos em consideração que o ponto de vista kantiano (Kant, 2008) sobre a ética é universal e "considera que o valor moral é ação praticada em respeito ao dever, não pela satisfação pessoal, ainda que altruísta e com consequências aparentemente desfavoráveis" (Costa, 2023, p. 73-74), conseguimos compreender que são necessários sacrifícios em nome de um bem maior. Em nome da ética, se faz necessário assumir papeis certas vezes complicados e entram em conflito diante das situações complexas do cotidiano. Nas palavras

de Vázquez (2017):

> "Nas relações cotidianas, entre os indivíduos, surgem continuamente problemas como estes: Devo cumprir a promessa *x* que fiz ontem ao meu amigo Y, embora hoje perceba que o cumprimento me causará certos prejuízos? [...] Com respeito aos crimes cometidos pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, os soldados executaram, cumprindo ordens militares, podem ser moralmente condenados? [...] Podemos considerar bom o homem que se mostra caridoso com o mendigo que bate à sua porta e, durante o dia — como patrão —, explora impiedosamente os operários e os empregados da sua empresa?" (Vázquez, 2017, p. 15).

Como podemos observar, o filósofo espanhol radicado no México trouxe situações em que entram em choque com os valores moralmente aceitos na sociedade diante das interferências dos contextos de cada uma das questões a serem analisadas, ainda mais nas relações cotidianas em que o imediato não nos permite reflexões mais profundas.

Por cotidiano, entendemos a partir de Heller (2016) como um espaço onde as pessoas podem construir o mundo, criando relações sociais a partir de processos de significação. Ao afirmar que é algo "construído", a filósofa húngara aponta para o aspecto de não naturalidade do cotidiano, por ser um lugar que envolve processos de aprendizagem e reprodução de normas e valores. Nos habituamos a desenvolver uma série de atividades rotineiras, que engendram determinados comportamentos e, dessa forma, podemos manter a estabilidade de nossas vidas. Ao mesmo tempo, é um local de conflito, justamente por conta de situações complexas vividas nessa esfera de vida.

> "A vida cotidiana é uma arena de conflito e contradição, na qual as pessoas confrontam as estruturas sociais e políticas que moldam suas vidas ao mesmo tempo em que tentam construir suas identidades e projetos pessoais. É um espaço no qual as forças de integração e fragmentação, de dominação e resistência, de opressão e emancipação estão em constante interação" (Heller, 2016, p. 15).

Ainda, para a filósofa, no cotidiano são formados "juízos ultrageneralizadores", que são valores confirmados diante da prática da vida, surgem do pensamento imediato. Ou melhor: "são ideias que surgem primeiramente através da vida cotidiana" e "são aquelas que permeiam o pensamento dos indivíduos" (Costa, 2023, p. 106), uma vez que eles são facilmente acessíveis. Em contraponto a este pensamento imediato, Heller (2016) sugere a "suspensão do cotidiano" que se baseia no pensamento crítico e é o processo reflexivo sobre a vida cotidiana.

Temos aqui um ponto importante que separa a esfera do cotidiano, em que o senso comum promove ideias generalizadas, e a capacidade crítica de análise a partir de um repertório que leva em consideração inúmeros fatores: a reflexão. Ao contrário da moral que é o conjunto de valores de uma dada sociedade,

> investigação ou explicação de um tipo de experiência humana ou forma de comportamento dos homens, o da moral, considerado porém na sua totalidade, diversidade e variedade. O que nela se afirme sobre a natureza ou fundamento das normas morais deve valer para a moral da sociedade grega, ou para a moral que vigora de fato numa comunidade humana moderna. É isso que assegura o seu caráter teórico e evita sua redução a uma disciplina normativa ou pragmática. O valor da ética como teoria está naquilo que explica, e não no fato de prescrever ou recomendar com vistas à ação em situações concretas" (Vázquez, 2017, p. 21)

Para um processo reflexivo, assim como ocorre com o pensamento sobre a ética, é preciso buscar ponderar sobre diferentes perspectivas, analisando, principalmente, sobre os contextos de produção daquele conhecimento ou informação. Quando acionamos os conceitos de "ética" e "cotidiano" para refletir sobre a política na Cultura hoje, percebemos que há a necessidade de buscar a fundo o que está por trás das informações veiculadas na mídia desde a época da CPI da Lei Rouanet, que abordaremos logo a seguir.

Não podemos, simplesmente, acreditar que uma informação veiculada massivamente é de fato uma verdade absoluta. Nos estudos da Ciência da Informação, é desenvolvimento o conceito de Competência Crítica em Informação. Segundo Brisola, Schneider e Silva Júnior (2017), uma notícia, para ter credibilidade e ser usada eticamente, precisa ser avaliada, por estarmos em uma contemporaneidade em que existem diferentes formas de manipulação de informações, ainda mais na escola do atual *Big Data*, em que os dados circulam de maneira massiva e sem controle. Assim, a Competência Crítica em Informação é essa capacidade de questionar e analisar as relações sociais estabelecidas no meio informacional, compreendendo a importância do conhecimento e do poder, buscando uma sociedade mais justa[4].

Em meio a circulação massiva de dados e informações, cada vez mais é necessário pensar na Competência Crítica em Informação. Conforme indicado na tese de Priscila Seixas da Costa (2023, p. 75):

> "O entendimento da necessidade da competência crítica se relaciona com a proliferação de informação manipulada, conhecida genérica e popularmente como *fake news*, que ganhou destaque na última campanha eleitoral no Brasil (2018), sendo comum o uso nas discussões acerca de notícias divulgadas nas redes sociais. O compartilhamento de informações através de grupos de WhatsApp e Facebook foi terreno fértil para proliferação de conteúdo" (Costa, 2023, p. 75).

A pesquisa em questão buscou compreender o processo de midiatização da Lei Rouanet, principalmente através da repercussão negativa proporcionada através da CPI da Lei Rouanet.

[4]Inclusive, é importante mencionar que o qualificativo "crítico" está relacionado aos estudos críticos. Segundo Fuchs (2009, p. 245), um estudo crítico é aquele que permite a solidariedade entre quem pesquisa com quem é vítima da opressão e luta em busca da dissolução da dominação existente.

Ao falar da "última campanha eleitoral no Brasil (2018)", um dos argumentos que sustentou os discursos para eleição do candidato que virou presidente foi justamente a suposta corrupção exercida através do setor cultural. A seguir, veremos de forma mais detida sobre as formas de deslegitimação exercidas contra a Lei de Incentivo à Cultura por meio da CPI da Lei Rouanet, principalmente através de comentários dos parlamentares que protocolaram a CPI.

CPI DA LEI ROUANET: DESLEGITIMAÇÃO DO SETOR CULTURAL

Em 2016, foi instaurada a Comissão Parlamentar de Inquérito da Lei Rouanet, considerado como um importante ponto de disseminação de desinformação sobre a Lei de Incentivo à Cultura. Em reportagem para o portal de notícia da Câmara dos deputados, Macedo e Cesar (2016) informam sobre o protocolo sobre o requerimento para abertura de uma CPI "para investigar possíveis irregularidades na concessão de incentivos fiscais por meio da Lei Rouanet (Lei 8313/91)" (Macedo; Cesar, 2016). Ainda sobre a reportagem,

> "Os deputados argumentam que a lei seria uma forma de "terceirizar" um repasse de recursos federais. Eles contestam os critérios usados para a seleção dos projetos no Ministério da Cultura, o que, segundo afirmam, causam "estranhamento", com a aprovação de valores altíssimos para pequenos projetos ou repasses que parecem patrocínio privado com dinheiro público" (Macedo; Cesar, 2016).

Vejamos essa primeira informação. Como argumentamos anteriormente, a Lei Rouanet, desde sua fundação, tem como um de seus mecanismos o Incentivo Fiscal que é derivado do Imposto de Renda devido. É importante frisar que o questionamento feito por parlamentares diz respeito apenas ao mecanismo do dinheiro incentivado a projetos. Desconsiderar, por exemplo, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), é não enxergar o mecanismo legal em sua totalidade.

O argumento dos deputados de que a lei é uma "terceirização" de recursos federais precisa ser contextualizada, criticada e repensada. Como apontamos no início de nossa discussão, a Lei Rouanet foi criada em um momento histórico peculiar, em que o ideal neoliberal imperava. Tal lógica permeia toda a construção do mecanismo, em que o Estado não tem domínio pelo dinheiro que é repassado das empresas nos projetos culturais incentivados. Quando ela é criticada, passaram-se cerca de 15 anos desde sua criação. Apesar de ser uma ponderação importante, uma vez que a lei acaba parecendo "patrocínio privado com dinheiro público", até que ponto ela pode ser realmente prejudicial diante dos "valores altíssimos para pequenos projetos"?

A argumentação da "valores altos" de determinados projetos desconsidera o projeto em si e é

um ataque direto a certas personalidades que possuem grande repercussão midiática. Isso fica explícito em outro momento da mesma matéria citada:

> "Nos últimos anos, principalmente quando o PT estava no poder, apenas aqueles artistas rotulados como petistas é que estavam tendo acesso e direito a esses benefícios. Então, alguns artistas, como a cantora Cláudia Leite, não pode pegar quase R$ 6 milhões dos cofres públicos para financiar o show; o Luan Santana, quase R$ 4,8 milhões; e por aí vai", argumenta o deputado [Alberto Fraga]" (Macedo; Cesar, 2016).

Tal comentário feito por um parlamentar de um partido que fazia oposição ao governo da época diz respeito a tentativa de vincular a Lei Rouanet a um partido político e uma determinada época. Como vimos, a lei foi criada em 1991, pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello, que era de outro partido político. Além disso, o período indicado pelo parlamentar – "nos últimos anos, principalmente quando o PT estava no poder" – não condiz com a totalidade da realidade da lei, que vigorou também em outros mandatos, respectivamente: Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1993-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-1998 e 1999-2002).

Apontamos, em momentos que precedem essa seção, sobre as tentativas de sistematização e democratização do setor cultural empreendidas, principalmente, durante o primeiro e segundo mandatos do presidente Luiz Inácio "Lula" da Silva. No entanto, a Lei Rouanet ainda era acessada por poucas pessoas. Esse ponto de contradição foi utilizado para levantar um discurso contra o aparato legal para captação de recursos incentivados. Porém, é possível perceber um direcionamento para a questão do lugar político que supostamente a Lei Rouanet estaria posicionada.

Observando outra parte do trecho citado na reportagem, percebemos que é indicado que um artista "pega" o dinheiro "para um show": "alguns artistas, como a cantora Cláudia Leite, não pode pegar quase R$ 6 milhões dos cofres públicos para financiar o show; o Luan Santana, quase R$ 4,8 milhões". Precisamos, novamente, contextualizar os pontos discriminados pelo parlamentar em questão. Em primeiro lugar, não é um "artista que pega". Esse tipo de afirmação leva ao entendimento que o dinheiro é acessado única e exclusivamente pelo artista. Na verdade, esses grandes espetáculos são financiados por empresas de grande porte que tem o intuito de ganhar visibilidade. Tais projetos culturais envolvem diversas equipes, como de Produção, Comunicação, a parte Técnica de Som, entre tantas outras que compõem um quadro orçamentário elevado.

Ainda que sejam artistas consagradas e que conseguem atrair um grande público, é

importante buscar meio de não deslegitimar uma legislação tão importante quando a Lei de Incentivo à Cultura, principalmente no que diz respeito a como o setor, através dos recursos que entram, consegue movimentar a economia e emprega inúmeros profissionais. Por essa razão, acreditamos estar lidando com "duas Leis Rouanet", concordando com a reflexão de Lima (2016):

> "A CPI da Lei Rouanet evidenciou uma disputa por hegemonia na arena cultural brasileira, que envolve interesses políticos, econômicos e simbólicos de diferentes grupos. De um lado, estão aqueles que defendem a valorização da cultura nacional e a democratização do acesso aos recursos públicos. De outro, estão aqueles que temem a perda de sua posição de poder e privilégios na indústria cultural e utilizam a retórica do combate à corrupção para deslegitimar os projetos culturais de seus adversários" (Lima, 2016, n. p).

Até esse momento, se tratava do início da CPI que foi marcada por inúmeras acusações, transformando artistas e produtores culturais em figuras corruptas. O debate público sobre a CPI da Lei Rouanet ficou centrado na questão ética e política da responsabilidade fiscal de recursos públicos em projetos culturais. Ainda que os dados dos projetos possam ser acessados publicamente, a transparência dos processos também foi questionada. As acusações também chegaram à iniciativa privada, acusada de ter se beneficiado de maneira indevida através da Lei de Incentivo à Cultura. Vale lembrar que, ainda assim, outros setores da sociedade defenderam esse instrumento legal, ainda que fossem necessárias mudanças para garantir a democratização ao seu acesso, ampliando medidas de transparência e fomentando ações de controle mais eficientes para evitar situações de possível corrupção.

Ao final do processo da CPI, agora em nova reportagem do portal da Câmara de Deputados, Thaty e Triboli (2017) apontam que a lei não seria revogada, mas houve a sugestão de indiciamento dos investigados. Além disso, o "texto também propõe a melhoria dos mecanismos de controle para evitar novos desvios; a recuperação do Fundo Nacional de Cultura; e medidas para descentralizar a aplicação dos recursos destinados ao setor" (Thaty e Triboli, 2017). Apesar do processo da CPI da Lei Rouanet ter sido importante para colocar em questão mudanças estruturais importantes, houve a construção de uma forte opinião contrária ao mecanismo legal, atrelada não somente aos fatos dos aspectos contraditórios da legislação, mas a aspectos políticos, a partir de discursos que auxiliaram no processo de desinformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No programa do Domingão do Faustão do dia 09 de dezembro de 2018, a atriz Fernanda Montenegro afirmou: "Nós não somos corruptos" (Almeida Jr., 2018). Seu discurso

emocionado durante o quadro "Melhores do Ano" veio em um momento crucial em que a opinião pública estava massacrando a classe artística. A mesma classe artística que sofreu com os efeitos da pandemia e, ainda assim, se desdobrou para continuar agindo para entreter e ocupar as mentes através da arte e da cultura.

Ao longo de nosso artigo, buscamos observar a questão ética e política presente na discussão sobre a CPI da Lei Rouanet. Apresentamos informações importantes sobre a própria legislação, reflexões sobre a ética e o cotidiano, finalizando nosso percurso apresentando algumas informações sobre a criação da CPI da Lei Rouanet. Devemos lembrar que não se trata de quem está certo ou errado, mas como é necessário complexificar as posições defendidas.

A Lei Rouanet é um mecanismo importante que gira a roda econômica do setor cultural. Porém, a produção discursiva construída ao longo dos anos que antecederam o processo da CPI deslegitimou o lugar ocupado pela Cultura. Trata-se de uma legislação criada nos anos 1990 que precisa de um refinamento, afinal, existem pontos que precisam ser repensados. É necessário ampliar o acesso aos recursos, uma vez que esse acesso é garantido através de projetos. Para enviar os projetos, é necessário um conhecimento básico sobre como submeter e adequar a ideia ao padrão estabelecido.

Logo, são necessárias certas competências críticas em informação para compreender e refletir sobre os discursos produzidos, buscando estabelecer diálogos e apresentando os contextos das falas proferidas. O movimento dialógico de ouvir o contraditório e promover uma reflexão mais profunda está presente na busca dialética para transformar as relações sociais estabelecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA JR., A. de. Fernanda Montenegro desabafa sobre Lei Rouanet: "Não somos corruptos". **Metrópoles**, *[S. l.]*, 09 dez. 2018. Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/fernanda-montenegro-desabafa-sobre-lei-rouanet-nao-somos-corruptos. Acesso em: 27 fev. 2024.

BOLAÑO, C. A política cultural brasileira em tempos neoliberais. *In*: BOLAÑO, C. **A cidadania cultural em debate**. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 31-59.

BOLAÑO, C. R. S. A lei Rouanet e o campo cultural no Brasil. *In*: BOLAÑO, C. R. S. (org.). **Política cultural no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012. p. 213-236.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura -

cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 27 fev. 2024.

BRASIL. Medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016a. Altera e revoga dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv726.htm. Acesso em: 27 fev. 2024.

BRASIL. Medida provisória nº 728, de 23 de maio de 2016b. Revoga dispositivos da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, restabelece dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, e cria as Secretarias Especiais dos Direitos da Pessoa com Deficiência e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv728.htm. Acesso em: 27 fev. 2024.

BRASIL. Medida provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm. Acesso em: 27 fev. 2024.

BRISOLA, A. C.; SCHNEIDER, M. A. F.; SILVA JÚNIOR, J. F. Competência crítica em informação, ética intercultural da informação e cidadania global na era digital: fundamentos e complementaridades. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 18., 2017, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Unesp, 2017. p. 1-16. Disponível em: https://brapci.inf.br/index.php/res/v/105022. Acesso em: 23 fev. 2022.

COSTA, Priscila Seixas da. **Midiatização da Lei Rouanet e extinção do Ministério da Cultura**: impactos da transição política no Brasil no período 2016-2022. 2023. Tese (Doutorado em Mídia e Cotidiano), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

ESTATÍSTICAS SOCIAIS. SIIC 2007-2018: Setor cultural ocupa 5,2 milhões de pessoas em 2018, tendo movimentado R$ 226 bilhões no ano anterior. **Agência IBGE Notícias**, *[S. l.]*, 05 dez. 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior. Acesso em: 27 fev. 2024.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

KANT, I. **A metafísica dos costumes**. São Paulo: Edipro, 2008.

LIMA, M. J. B. de. A disputa por hegemonia na arena cultural: a CPI da Lei Rouanet. **Revista Observatório Itaú Cultural**, *[S. l.]*, n. 27, p. 49-59, 2016.

MACEDO, I.; CESAR, L. Deputados entram com pedido de criação da CPI da Lei Rouanet. **Agência Câmara de Notícia**, Brasília, 30 mai. 2016. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/489191-deputados-entram-com-pedido-de-criacao-da-cpi-da-lei-rouanet/. Acesso em: 27 fev. 2024.

O GLOBO. MinC: um ministério à deriva em meio a tempestades do governo Temer. **O Globo**, *[S. l.]*, 16 jun. 2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/minc-um-ministerio-deriva-em-meio-tempestades-do-governo-temer-21485901. Acesso em: 27 fev. 2024.

VÁZQUEZ, A. Sánchez. **Ética**. São Paulo: Loyola, 2017.

THATY, M.; TRIBOLI, P. Relatório final da CPI da Lei Rouanet sugere indiciamento de investigados. **Agência Câmara de Notícias**, Brasília, 27 abr. 2017. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/512743-relatorio-final-da-cpi-da-lei-rouanet-sugere-indiciamento-de-investigados/. Acesso em: 27 fev. 2024.

MESA III

Museus e Políticas

MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL: PERCURSOS E CONTRIBUIÇÕES À PNM[1]

Adriana Russi[2]
Geslline Giovana Braga[3]
Marco Brandão[4]

Resumo: Recentemente a PNC[5], abruptamente descontinuada, foi retomada, assim como a PNM e o PNSM[6], agenda política do IBRAM[7]. Milhares de museus no país preservam coleções etnográficas. Constituídas por artefatos que materializam aspectos da vida social humana, se associam, desde tempos coloniais, às trajetórias e memórias de comunidades indígenas, quilombolas e outras. A carência de informações sistematizadas sobre essas coleções dificulta o acesso de pesquisadores e, sobretudo, prejudica o exercício do direito à memória dessas comunidades. Considerando a importância destes acervos, sua difusão e a reparação histórica a esses grupos e, visando potencializar as políticas públicas de museus, em 2018 o Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia começou a mapeá-las para divulgá-las num banco de dados acessível via portal web. Este relato apresenta dados deste projeto cuja plataforma será lançada em breve.

Palavras-chave: Coleções etnográficas, Política Nacional de Museus, Direito à memória, Banco de Dados, Difusão de acervo.

INTRODUÇÃO[8]

[1] PNM - Política Nacional de Museus.

[2] Doutora em Memória Social pela UNIRIO, pós-doutora em Museologia pela USP, docente da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO; adri.russitm@gmail.com. Coordenadora do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

[3] Doutora em Antropologia Social pela USP, pós-doutoranda em Memória Social UNIRIO. Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN. geslline@gmail.com. Coordenadora da equipe de difusão do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

[4] Doutor em Engenharia de Produção pela UFRJ, pós-doutor em Estudios de la Información pela Universidad Nacional Autónoma de México, docente e técnico em Educação da Universidade Federal Fluminense. marcobrandao@id.uff.br Coordenador da equipe do Banco de Dados do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

[5] PNC - Política Nacional de Cultura.

[6] PNSM - Plano Nacional Setorial de Museus.

[7] IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus.

[8] Nossos agradecimentos a todos (as) que tem contribuído com o desenvolvimento deste projeto. Entre eles e elas, destacamos os(as) pesquisadores articuladores (as): Na região Norte: Lucia H. van Velthem (MPEG); Priscila Faulhaber (MAST) e Luciana Gonçalves de Carvalho (UFOPA). Na região Nordeste: Renato Athias (UFPE) e Alexandre Gomes (até 2022). No Sudeste: São Paulo – Marília Xavier Cury (MAE-USP) e Susilene Elias de Melo (Museu Worikg, Kaigang, TI Vanuíre, SP); Rio de Janeiro, Adriana Russi (UFF/ UNIRIO); Rio de Janeiro – coleções de cultura popular – Daniel Reis (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) e Elizabete Mendonça até 2021 (UNIRIO). No Centro-Oeste: Patrícia Osório (UFMT) e Luciana Portela até 2022 (UnB). No Sul: Maria Helena Sant'Ana (Museu Antropológico do Rio Grande do Sul) e Geslline Giovana Braga (UNIRIO; UFRN). Desde 2023 foram incorporados (as) à iniciativa bolsistas vinculados ao projeto no âmbito do CNPq. A eles e elas nossos agradecimentos: Ana Luiza Alves de Oliveira da Silva (UFU), Caroline Ramos Reis, Cynthia Costa Soares Mello e Souza (UFF), Fernando Cabral Morselli Guerra (CPDOC-FGV), Gustavo Bastos Monteiro (UERJ), Júlia de Paula Madeira, Kaiena Thyelle Malaquias da Silva (UFPE), Maíra Menezes Bezerra Araújo (UFF), Marilia Caetano Rodrigues Morais (UFRJ), Marina Fonseca Accioly (UFF), Phillip Mazza Guimarães (UERJ), Rafael Guimarães da Silva (UFF), Raquel Varela da Silva (UFG), Vitória Lorenzi Correa (UFF). Agradecemos ainda à Andressa Oliveira Santos (UFF) e Letícia de Carvalho Pereira (UFF) que estiveram na equipe entre 2019-2020,

No Brasil o campo museal se estruturou muito antes da idealização da Política Nacional de Museus. Os primeiros museus foram constituídos ainda no período colonial e remetem a época da vinda da família real à então colônia portuguesa (Julião, 2006; Lopes, 1997). As iniciativas de políticas públicas para a cultura no país datam dos anos de 1930 e focavam na preservação do patrimônio cultural. Também se localiza nesse período a concepção do primeiro curso de graduação em museologia que funcionou, desde 1932 no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, e que a partir de 1976 foi incorporado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Aqui não há espaço para nos deter na longa e complexa trajetória das políticas culturais no Brasil. Muitos autores (as) já o fizeram a partir de distintas perspectivas, entre eles Coelho (1997), Badaró (2000), Calabre (2009), Botelho (2001), Calabre (2005), Fonseca (2005), Botelho (2007), Rubim e Barbalho (2007), Moraes (2009), Varella (2014), Barbalho (2017). Numa tentativa de apontar algumas linhas das políticas culturais no Brasil, é possível afirmar que foram usadas de maneira dirigista e/ou autoritária durante os regimes ditatoriais. Já no pós-democratização, no período do governo FHC, por exemplo, estiveram comprometidas com os interesses do mercado, transformando "direitos sociais" em "benefícios sociais" excludentes. Como aponta Moraes (2009), eram políticas que não abriam margem para críticas ou alternativas e não consideravam o diálogo nem a diferença.

O propósito deste trabalho é apresentar o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil, levado a cabo desde 2018 voluntariamente pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e que em 2022 ganhou recursos do CNPq. Para além do relato desta iniciativa, propomos uma breve reflexão sobre como tal projeto dialoga e contribui para a Política Nacional de Museus, especialmente para o Plano Nacional Setorial de Museus.

Para tanto, nossa proposta elege como ponto de partida os desdobramentos de um importante período da história recente das políticas culturais quando um novo rumo passou a ser implementado. A partir de 2003, quando Luiz Inácio "Lula" da Silva assumiu a Presidência da República, nomeando Gilberto Gil como Ministro da Cultura, se pode dizer que estivemos

bem como à colaboradora Jully dos Reis Feitosa da Silva (UFF) e Fernanda Pinfildi Fontes (UFF) que esteve na equipe em 2023.

diante do início de uma trajetória de mudanças no setor das políticas para a cultura. O conceito antropológico de cultura passou a ser incorporado nas diretrizes dessa nova trajetória. Foi quando setores da sociedade historicamente excluídos dos processos de elaboração das próprias políticas públicas passaram a ser consultados e mais, passaram a participar da elaboração de diretrizes norteadoras para estas políticas (Barbalho, 2017).

Historicamente no país se formaram diferentes redes de profissionais e agentes no/do campo dos museus, que articulados ativamente em fóruns, congressos e redes internacionais como o International Council of Museums (ICOM) da UNESCO atuaram de maneira propositiva. Desde a criação do ICOM, em 1946, tivemos um Comitê Brasileiro, o ICOM Br projetando internacionalmente a museologia e as experiências dos museus no Brasil.

Forte também tem sido a atuação da museologia brasileira em encontros regionais e internacionais articulados no âmbito do ICOM para debater os desafios e os rumos do campo museal. Para relembrar de alguns deles, destaque para o Seminário Regional da UNESCO sob o título "A função educacional dos Museus", encontro realizado no Rio de Janeiro em 1958, cujo foco eram as relações entre museu e educação e que culminou posteriormente na educação museal (Chagas e Macri, 2019).

Outro emblemático evento que envolveu forte participação brasileira foi o encontro entre profissionais de museus e da museologia, realizado em Santiago do Chile em 1972, que envolveu diferentes países da América Latina. As ideias do educador pernambucano Paulo Freire, convidado a participar do evento, mas impedido de viajar em função da ditadura militar, ensejaram a construção coletiva do conceito de “museu integral” presente no documento Declaração de Santiago do Chile 1972, seminal para a chamada Museologia Social (Heymann, 2023).

Nascimento Junior (2019) em sua tese de doutorado, “De João a Luiz: 200 anos de política museal no Brasil”, faz um panorama sobre as políticas públicas voltadas ao campo da cultura no país, com foco especial na importância dos museus em diferentes momentos da história do país. Para Nascimento Junior:

> A gênese da Política Nacional de Museus se inicia com a aprovação da Carta de Rio Grande, em 2002, no 8º Fórum Estadual de Museus do Rio Grande do Sul [...] e que apontava para a necessidade de elaboração de políticas públicas para museus nos níveis de governo federal e estadual. (NASCIMENTO JUNIOR, 2019, p.36).

Naquele ano de 2002, como revela Nascimento Junior, o evento, em sua 8a edição no âmbito do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, demonstrava a recuperação de ações no campo museal daquela unidade da federação que serviam de referência no país.

Da (re) articulação destas redes é que vimos despontar já em 2003 o caderno "Política Nacional de Museus: memória e cidadania" (Brasil, 2003), que expressava a vontade de memória, de defesa do direito às memórias e de políticas públicas para o setor museal. Assim, o documento apontava para o que deveriam ser os objetivos de uma política nacional de museu:

> [...] 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).

O referido documento chamava atenção para a multiplicidade de memórias "constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país". E para viabilizar tais objetivos foram identificados sete eixos programáticos: 1) gestão e configuração do campo museológico; 2) democratização e acesso aos bens culturais; 3) formação e capacitação de recursos humanos; 4) informatização de museus; 5) modernização de infraestruturas museológicas; 6) financiamento e fomento para museus e 7) aquisição e gerenciamento de acervos culturais (Brasil, 2003).

Em 2004, para superar a carência de informações acerca do setor museal e da imprescindível necessidade de conhecê-lo melhor, o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) fomentou um conjunto de iniciativas com foco nos eixos acima citados. No mesmo ano foi criado o Sistema Brasileiro de Museus (SBM). Com vistas a dar andamento ao eixo 1, no qual estavam previstas ações para coletar dados, identificar, cadastrar e articular instituições, entre outras, foi implementado em 2006 o Cadastro Nacional de Museus (CNM). O propósito era "mapear para agir" (IBRAM, 2011 a).

Em 2009, um outro importante passo foi dado no sentido de formalizar a institucionalização das políticas para os museus com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia federal responsável pelo desenvolvimento e implementação dessas políticas no país, e que passou a gerenciar o CNM e o SBM.

Nas palavras de Nascimento Junior a criação do Sistema Brasileiro de Museus:

> [...] foi a primeira ação diferencial da atuação do Estado em relação aos museus. Esse sistema contribuiu para gerar uma interlocução no setor de modo efetivo, para a organização e gestão dos museus – sejam eles de administração pública, privada ou mista –, para o desenvolvimento dos processos museológicos, para a formação e capacitação dos recursos humanos e para a produção do conhecimento na área da museologia. A finalidade foi desenvolver uma base organizacional para o setor museológico brasileiro, de forma articulada e participativa, para apoiar a atuação dos museus e o desenvolvimento de processos museais, construindo, conjuntamente, políticas públicas em nível nacional e respeitando as diversidades regionais. A estratégia de constituir mecanismos de difusão da política de museus nacionalmente teve nos fóruns, nos sistemas de museus, na semana nacional e na primavera dos museus, instrumentos fundamentais para dar a capilaridade que a política pública necessitava para sua consolidação. (NASCIMENTO JUNIOR, 2019. p. 41)

O Cadastro Nacional de Museus, por sua vez, possibilitou compilar e aprofundar informações sobre a realidade do campo museológico, de forma a permitir conhecer melhor a realidade do campo museal, suas fragilidades e potencialidades.

E é nesse contexto da Política Nacional de Museus e do Cadastro Nacional de Museus que surgiu o projeto do "Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil". Uma iniciativa coletiva dos membros do Comitê de Patrimônios e Museus da ABA junto às comunidades e populações tradicionais brasileiras. Em 2018, durante a realização do já tradicional pré-evento organizado por este comitê e realizado nos dias imediatamente anteriores às Reuniões bienais - a Reunião Brasileira de Antropologia - RBA - da ABA, com o tema *Antropologia e Museus: os desafios do contemporâneo, aconteceram* várias mesas-redondas, que reuniram antropólogas, antropólogos e lideranças indígenas e comunitárias com iniciativas de museologia colaborativa. E o uníssono nestas falas era a necessidade de saber e conhecer por onde estão objetos e coleções das populações tradicionais e comunidades originárias.

O MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES: PERCURSO METODOLÓGICO E ALGUNS DADOS[9]

O Brasil, com seus quase 4 mil museus[10], dispersos em todo o território nacional, traz um enorme desafio: conseguir localizar as inúmeras coleções etnográficas preservadas em muitos desses museus, associadas aos mais diversos povos e comunidades. Considerando esse universo

[9] Agradecemos à Marília Morais, bolsista do CNPq no Projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil e doutoranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional/ UFRJ, por suas contribuições na sistematização dos dados apresentados na Tabela 1.

[10] Em 2018, quando o projeto do Mapeamento foi iniciado eram cerca de 457 museus etnográficos num contexto de 3.118 museus de diferentes categorias (IBRAM, 2011 c). Contudo, o projeto não se restringe a localizar coleções etnográficas preservadas apenas por este tipo de museus.

e tendo em vista a necessidade de organizarmos uma metodologia a ele adequada, inicialmente organizamos uma rede com articuladores regionais voluntários por todo o Brasil da qual fazem parte pesquisadores, professores, bolsistas e estagiários.

Juntos concebemos fichas como instrumento de pesquisa junto às instituições museais. A opção por uma metodologia com fichas, desde o princípio, está ligada à: transdisciplinaridade deste projeto à área da museologia, a necessidade de aplicar a pesquisa à distância e, por fim, a vontade de "um dia" ter uma plataforma para disponibilizar os dados do mapeamento à detentores e pesquisadores.

Assim, foi concebida uma ficha, denominada "Ficha A", com campos gerais sobre a instituição museal e outros campos dedicados a qualificar a coleção etnográfica com aspectos sobre suas tipologias, tentando, na medida do possível, identificar os povos e/ou comunidades associados à coleção. [11]

O projeto não parou durante a pandemia e ganhou, até mais força e novos colaboradores, devido ao fato das reuniões do Comitê de Patrimônios e Museus passarem a ser realizadas on-line. Como isso, a rede foi crescendo e o projeto se desenrolando de formas diferentes em cada região do país e em cada estado.

Com o passar dos anos, os articuladores constataram a proporção do esforço a que se lançaram e concluíram ser o mapeamento um projeto interminável. Um aspecto que chamou a atenção é que embora existam mais de 457 museus de antropologia e etnografia (IBRAM, 2011 c), encontramos muitas coleções etnográficas em museus que se reconhecem como museus históricos, museus de arte e outros, se considerarmos as instituições em suas diferentes tipologias. Assim, compreendemos que sempre existirão coleções e instituições a serem mapeadas. Bem como, a dinâmica do projeto foi sendo compreendida com a necessidade de maleabilidades dimensionadas pelo tamanho continental do Brasil.

O sonho coletivo da plataforma está sendo realizado e até o final de 2024, graças à aprovação no Edital Pró-humanidades do CNPq, de 2022, os dados estarão disponibilizados e

[11] Inicialmente havíamos concebido duas fichas - a Ficha A para coleta de dados preliminares e a Ficha B que seria destinada à complementação de informações. A fragilidade da documentação dos acervos, a dificuldade de comunicação com as instituições e a inevitável fadiga causada pela necessidade de preenchimento de dois instrumentos de coleta de dados nos levaram a condensar num único instrumento - a Ficha A - as informações mais relevantes para sabermos que coleção está preservada em qual instituição, a que povo/ comunidade se refere e alguns outros dados complementares. Assim, depois de várias versões, chegamos no final de 2022 a uma última versão da Ficha A, que em 2023 sofreu pequenos ajustes.

acessíveis por meio da plataforma Tainacan [12]. Para a realização do projeto como previsto, dentro da área de difusão cultural e científica, foi preciso tornar o projeto ainda mais interdisciplinar.

Como indicado na tabela a seguir, até 2023, conseguimos alcançar um total parcial de 117 instituições/iniciativas com coleções etnográficas já cadastradas no banco de dados do projeto. Porém, o número de instituições/iniciativas mapeadas, e em grande medida já contactadas e em processo de preenchimento da "Ficha A", é ainda maior, alcançando mais 157. Como cadastradas nos referimos às instituições que já completaram os campos do instrumento de coleta de dados (Ficha A) e que foram inseridas no banco de dados criado para o Mapeamento.

Tabela 1 - Instituições/iniciativas cadastradas no projeto de Mapeamento das Coleções Etnográficas do Brasil

Região	Cadastradas	Mapeadas	TOTAL
Sudeste	21	79	100
Centro-Oeste	17	9	26
Nordeste	18	39	57
Norte	24	16	40
Sul	37	14	51
total	117	157	274

Fonte: Acervo do projeto (2023)

Atualmente, após identificar uma distribuição bastante desigual entre os estados de cada região e entre as cidades de cada estado, buscamos balancear essa proporção investindo nos estados/cidades que ainda não estão representados no mapeamento. Desse modo iniciamos em

[12] Tainacan é um software livre, flexível que tem funcionado para as instituições culturais criarem plataformas para a catalogação e difusão de seus acervos. O IBRAM tem apostado fortemente neste software como ferramenta facilitadora para que os museus disponibilizem digitalmente seus acervos. Funciona para a criação de repositórios de acervos digitais em Wordpress. Sobre o Tainacan ver: https://tainacan.org/

2024 uma nova etapa de coleta de dados, que contou com uma oficina de preenchimento da "Ficha A", focada em criar estratégias para entrar em contato e acompanhar o cadastro de novas instituições no mapeamento, oferecendo suporte e orientações para o preenchimento adequado.

As estratégias utilizadas para localizar novas instituições têm sido semelhantes àquelas já utilizadas anteriormente, como indicaram Russi, Van Velthem e Cury (2022), o que demonstra o caráter de continuidade de uma pesquisa que teve início em 2018:

> Importante salientar que a primeira fase do mapeamento (2020-2022) ocorre indiretamente, sem visitas in loco, na maioria dos casos. Assim, a coleta de informações se dá através de contato telefônico e/ou correio eletrônico, visitas aos sites dos museus e por meio de fontes disponíveis, a plataforma Museusbr. Consideramos ainda informações de redes sociais das instituições como Facebook, Instagram e sites de turismo como *Tripadvisor* ou culturais, como Guia das Artes. (Russi; Velthem e Cury, 2022, p. 383).

Algumas dificuldades encontradas estão relacionadas a falta de informações disponíveis na internet, ou ao fato de estarem desatualizadas; falta de retorno de emails, ligações e mensagens por redes sociais; falta de uma base de dados nos estados/municípios sobre museus e iniciativas culturais; e a falta de conhecimento de servidores e contratados em órgãos municipais e estaduais sobre os acervos museológicos das cidades/estados. Mesmo diante desse cenário, a equipe de pesquisa segue trabalhando para chegar a novas coleções e acervos etnográficos. Desse modo, trabalhando por região/estado, junto aos articuladores regionais/estaduais, e considerando a ampliação da difusão do projeto junto às instituições/iniciativas, pesquisadores e comunidades detentoras, o mapeamento e cadastro tende a crescer e abranger cada vez mais estados e municípios.

O MAPEAMENTO E O PLANO NACIONAL SETORIAL DE MUSEUS

Voltando ao mencionado Cadastro Nacional de Museus (CNM), lançado em 2006 pelo IBRAM, naquele momento foi possível o desenvolvimento de um instrumento que visava o conhecimento e o mapeamento dos museus no Brasil. Desde então, o CNM mapeou mais de 3.700 instituições museológicas no país, o que viabilizou divulgar uma série de informações coletadas e sistematizadas em publicações como Museus em Números (IBRAM, 2011a; 2011b) e o Guia dos Museus Brasileiros (IBRAM, 2011 c).

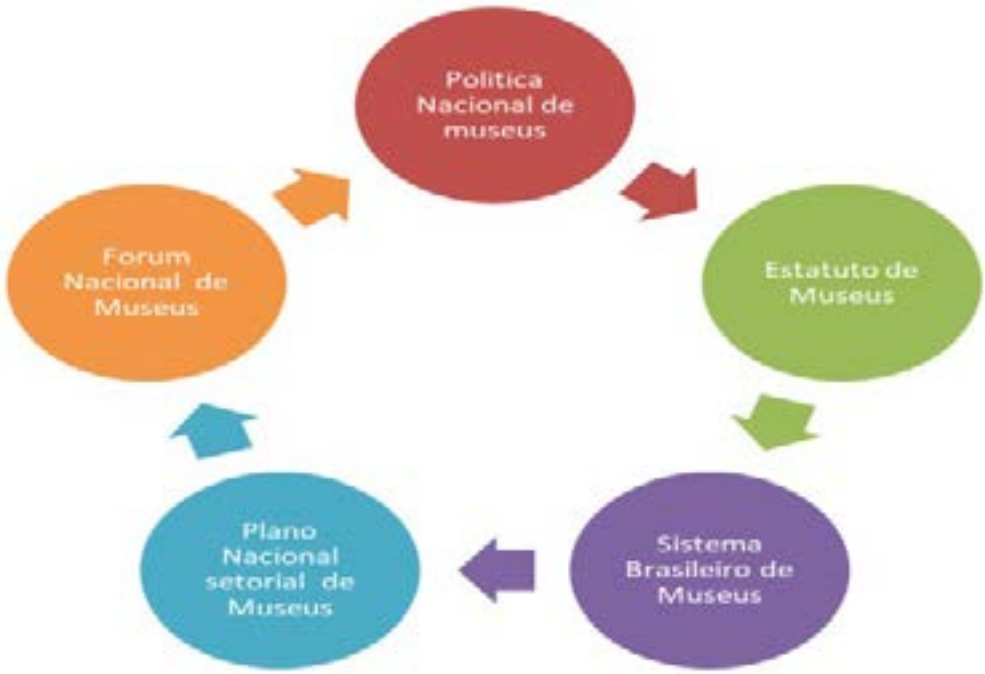
Os dados sistematizados pelo CNM se tornaram ponto de partida para levantamentos preliminares ao Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil (RUSSI e SANTOS, 2018). Ele também inspirou o projeto do Mapeamento na medida em que essa iniciativa complementa

o CNM. Nesse sentido, acreditamos que o Mapeamento das Coleções contribui com o aprimoramento dos dados e sua divulgação, sobretudo ao qualificar informações acerca das coleções etnográficas preservadas no país, colaborando assim para a formulação e/o monitoramento de políticas públicas para o campo museal.

Num momento promissor para o campo da cultura no país, em 2010 o IBRAM, depois de uma série de encontros como a 1a Pré-Conferência de Museus e Memórias realizada no âmbito da II Conferência Nacional de Cultura, realizou o IV Fórum Nacional de Museus, quando foi lançado o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), um desdobramento dos propósitos do Plano Nacional de Cultura e uma agenda política plurianual para uma década - 2010 -2020.

O PNSM estava plenamente articulado com o ciclo de gestão da Política Nacional de Museus, como sintetizou Nascimento Júnior nesta figura:

Fig.1 - Ciclo de Gestão da Política Nacional de Museus:



Fonte: Nascimento Junior, 2019, p. 54

Assim, construído de forma coletiva como forma de planejamento, o PNSM tornou-se estratégico naquele cenário da cultura brasileira. Nas palavras do então presidente do IBRAM, José do Nascimento Junior,

> O Plano Nacional Setorial de Museus sintetiza o esforço do governo e

> do setor empreendido nos últimos anos para articular, promover, desenvolver e fortalecer o campo museal no País. Mais que a culminância de um processo, no entanto, ele representa o início de uma nova etapa para o campo museal brasileiro. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010, p. 8).

As propostas da base do PNSM foram estruturadas a partir de dois enfoques: um eixo estruturante e outro eixo setorial. Os museus etnográficos aparecem no PNSM dentro do eixo setorial. Embora o Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil não se circunscreva às coleções preservadas neste tipo de museu, muitos aspectos da PNSM voltadas aos museus etnográficos foram considerados em nosso projeto.

Para o(a) leitor(a) compreender um pouco melhor, cada eixo setorial tinha diretrizes, estratégias e ações a serem realizadas ao longo de uma década. Assim, por exemplo, uma das diretrizes transversais diz respeito à gestão museal. Neste caso, foi considerada como diretriz transversal para os museus etnográficos "garantir o desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativa nos museus." (MinC, 2010, p. 34). Outra diretriz transversal dizia respeito à preservação, aquisição e democratização dos acervos, para o qual os museus etnográficos precisariam "potencializar a dimensão informacional e comunicacional de acervos etnográficos" (idem, p. 35). Entendemos que o projeto do Mapeamento em muito contribui com essas diretrizes ao potencializar e disseminar informações que favorecem a democratização destes acervos e colocam lado a lado diferentes agentes - profissionais de museus, pesquisadores e comunidades. A iniciativa do Mapeamento também contribui para a "fomentar processos de comunicação horizontal entre as instituições museológicas e os grupos sociais nelas representados" (idem, p.41), outra diretriz transversal que trata da comunicação e exposição dos museus etnográficos.

De forma geral, entendemos que o projeto do Mapeamento das Coleções Etnográficas dialoga diretamente com um conjunto de diretrizes apontadas no PNSM, sobretudo aquelas voltadas aos museus etnográficos, embora como já mencionado, o projeto não se limite a identificar, coletar dados e disseminar informações das coleções etnográficas preservadas neste tipo de museu.

MUSEUSBR E O PROJETO MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

A preocupação para com a sistematização, o registro, a disponibilidade e o acesso aos acervos museais brasileiros como parte da PNC, tem mobilizado iniciativas de diferentes ordens no Brasil. Ancoradas no propósito de criação e disponibilização de bancos de dados com

informações sobre os museus, essas iniciativas se aproximam e se diferem de acordo com os contornos e objetivos de cada proposta, sendo uma das principais delas a plataforma Museusbr.

Criada pela Portaria nº 6, de 9 de janeiro de 2017, a plataforma Museusbr é considerada o sistema nacional de mapeamento e identificação de museus no país para a gestão e o compartilhamento de informações sobre estas instituições. Ela foi criada utilizando-se *software* livre e, portanto, incorpora aspectos de colaboração, descentralização, uso de dados e transparência entre os desenvolvedores e os usuários.

Como este objetivo, o Museusbr disponibiliza informações atualizadas sobre os museus brasileiros com dados provenientes do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Registro de Museus (RM) e de outras iniciativas da PNM e do IBRAM, órgão que controla a plataforma em conjunto com as entidades de registro da rede.

Nesse mesmo sentido, o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil persegue a ideia de disponibilidade de informações destas coleções criando e incorporando através de *software* livre um banco de dados colaborativo, descentralizado, com dados abertos e transparência entre os desenvolvedores, usuários, as instituições e as comunidades representadas por estas coleções. De fato, para além do foco na criação de um banco de dados de coleções etnográficas que podem ou não estarem preservadas em museus, o projeto avança e inclui de maneira ampliada instituições e iniciativas que possuem acervos etnográficos, mesmo que tais instituições não se sejam consideradas museus, embora preservem acervos museológicos como, por exemplo, os Instituto Históricos e Geográficos que existem em diferentes localidades do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito dos desafios que temos enfrentado para efetivar o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil desde 2018, temos contornado adversidades e avançado. Consideramos que o projeto se insere em um debate contemporâneo que aponta para uma reparação histórica e para o enfrentamento de questões tabu no campo dos museus e do patrimônio ao discutir processos de autorrepresentação, guarda compartilhada, democratização do acesso, entre outros, assumindo uma perspectiva inclusiva na medida em que se coloca como uma peça de revisão das relações entre instituições e iniciativas museais junto às populações associadas aos acervos.

Assim, pode ser visto como uma ação política complementar à da plataforma Museusbr na medida em que não apenas contempla e abrange do CNM e o RM, como também incorpora

outras instituições, fugindo da objetificação das culturas e reconectando a estas coleções as populações a elas associadas, privilegiando a memória viva de suas representações, revertendo em alguma medida a noção das reservas técnicas dos museus como "cemitérios de objetos" (James Clifford *apud* Ribeiro; Velthem,1992).

Estamos otimistas pois em breve a plataforma do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil apresentará dados sobre as coleções mapeadas pelo projeto. A disponibilização *online* com informações sobre estas coleções (onde está a coleção, preservada em qual museu, a que povo/ comunidade se refere etc.), de forma sistematizada para fácil navegação e acesso gratuito, proporcionará a base para que pesquisadores, instituições museais ou população em geral, mas sobretudo povos/ comunidades associadas a estes acervos possam conhecer, se conectar a elas etc. E isso está se tornando uma realidade. [13]

E muito ainda está por vir!

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Política Nacional de Museus*: memória e cidadania". Brasília: MinC, 2003.

BADARÓ, Murilo. *Gustavo Capanema*: a revolução na cultura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas Culturais em Revista.* Salvador, v. 10, n. 1, jan./jun. 2017, p.23-46.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação:* Funarte e política cultural. (1976-1990).. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais:* diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Edições Casa de rui Barbosa, 2005.

CHAGAS, Mário; MACRI, Marcus Vinicius. *A função educacional dos museus*: 60 anos do Seminário Regional da Unesco. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

_____. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

[13] Para acompanhar o desenvolvimento do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil confira nossas redes sociais como o Instagram: https://www.instagram.com/colecoesetnograficasbr/ ou o Facebook: https://www.facebook.com/colecoesetnograficasbr

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural:* cultura e imaginário. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo:* trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-IPHAN, 2005.

HEYMANN, Luciana (Org.). *50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile* (1972-2022): novos olhares sobre os museus. São Paulo: HUCITEC, 2023.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Museus em números*. Brasília: IBRAM,2011, v. 1.

_____. *Museus em números*. Brasília: IBRAM,2011, v. 2.

_____. *Guia dos Museus Brasileiros*. Brasília: IBRAM,2011.

JULIÃO, L. Apontamentos sobre a história do museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas.* 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

LOPES, M. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica*: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

MINISTÉRIO DA CULTURA - IBRAM. *Plano Nacional Setorial de Museus.* Brasília: MinC/IBRAM, 2010.

MORAES, Nilson Alves de. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. *Museologia e Patrimônio*. v. 2, n. 1, jan./jun, 2009, p.54-69.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. *De João a Luiz:* 200 anos de política museal no Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

RUSSI, Adriana; SANTOS, Gabriela. Levantamento preliminar de experiências de museologia compartilhada com povos indígenas em museus de Antropologia e Etnografia no Brasil. CNPq. Relatório de Iniciação Científica. 2018.

RUSSI, Adriana; CARNEIRO, Juliana. Políticas culturais, políticas de museus e os desafios que se delineiam aos museus de antropologia no Brasil. *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais*, p. 1115-1129, maio. 2018. Disponível em: http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/8766

RUSSI, Adriana; VELTHEM, Lucia Hussak. van; XAVIER, Marília Cury. Mapeamento das coleções etnográficas no Brasil: três relatos de um percurso em formação. In: CAVIGNAC, Julie; ABREU, Regina; VASSALLO, Simone. *Patrimônios e museus*: inventando futuros. Brasília: ABA; Natal: EDUFRN, 2022, p. 377-415.

SANTOS, Andressa Oliveira; PEREIRA, Leticia de Carvalho; RUSSI, Adriana. Acessibilidade dos acervos museais a partir da PNM: contribuições da iniciação científica no mapeamento das coleções etnográficas no Sudeste, Centro-Oeste e Sul do país. *Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais*,2020, p. 196-205.

VARELLA, Guilherme. *Plano Nacional de Cultura:* direito e políticas culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

PANORAMA DA SISTEMATIZAÇÃO DO PÚBLICO DA FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA.

Ana Carolina Nogueira[1]
Aparecida Marina Rangel[2]
Jessica Xavier Valente[3]

RESUMO: O Museu Casa Rui Barbosa (MCRB) tem como prática a coleta de dados institucionais sobre seus visitantes desde a sua abertura ao público, ocorrida em 1930. O levantamento sobre os visitantes visa estabelecer métricas que nos permitem uma abordagem quali-quantitativa. O material de pesquisa consta com vasta documentação, que inclui: relatórios anuais, depoimentos, legislação e registros de visitantes. A instituição busca compreender e ouvir seu público por meio de métricas estabelecidas a partir dos dados coletados ao longo de quase cem anos.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Casa de Rui Barbosa; Estudo de Público; Políticas Públicas.

O Museu Casa Rui Barbosa - MCRB

O Museu Casa de Rui Barbosa, localizado na Rua São Clemente, número 134, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, é uma residência no estilo neoclássico[4] adquirida por Rui Barbosa e sua esposa, Maria Augusta, em 1893, do comerciante inglês John Roscoe Allen. A casa foi moradia da família por 28 anos, desde 1895 até 1923.

Com a morte do jurista, sua esposa vende a casa para o governo federal. O projeto de aquisição foi elaborado pelo Senador Antônio Azeredo. A aquisição foi aprovada e autorizada pelo Decreto nº. 4.789, de 02/01/1924.

> Em 1928 o governo adquiriu parte do mobiliário para completar a instalação da Casa. A inauguração solene se deu a 13 de agosto de 1930 pelo Presidente da República, Dr. Washington Luís. Foi orador oficial, o senador João Mangabeira. Criado o Ministério da Educação e Saúde, ficou a Casa de Rui Barbosa incorporada a esse Ministério e pela Lei 378 de 13 de janeiro de 1937, art. 45, passou a ser considerada instituição de ensino extraescolar e museu-biblioteca (Real, 1957, p.13)

[1] Museóloga, Mestre em Preservação de Acervos de Ciência & Tecnologia. Chefe do Museu Casa de Rui Barbosa; ana.nogueira@rb.gov.br
[2]Mestre em Memória Social e Documento, Doutora em Ciências Sociais. Museóloga do Museu Casa de Rui Barbosa e docente do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa; cida@rb.gov.br.
[3] Mestre em museologia, pesquisadora bolsista na FCRB, j.xvalente@live.com
3.1 Luíza Tallens de Lima Muhlethaler Chouin, graduanda em museologia, pesquisadora bolsista na FCRB, chouinluiza@gmail.com
[4] O conjunto arquitetônico que compõe a residência teve sua construção iniciada pelo primeiro barão da Lagoa, o português Bernardo Casemiro de Freitas, em 1849. [...] Concluída em 1850, a propriedade ficou na família Casemiro de Freitas até 1879, quando foi vendida ao Comendador Albino de Oliveira Guimarães. Segundo consta na escritura de venda ao terceiro proprietário, o comerciante inglês, John Roscoe Allen, os outorgantes haviam feito grandes melhorias no prédio e na chácara. Três anos depois, em 1893, a residência foi adquirida, pelo valor de 60 contos de réis, por Rui Barbosa e sua esposa Maria Augusta (Plano Museológico; FCRB, 2018 p.25).

O Museu Casa de Rui Barbosa[5], foi, oficialmente, aberto ao público em 1930, mas, mesmo antes desta data, a instituição já reunia uma série de documentos que nos possibilitam, hoje, pesquisar os dados e indicadores que foram produzidos. O arquivo institucional conta com vasta documentação, incluindo inúmeros relatórios anuais, encontramos avanços, dificuldades, obras, projetos, legislação, prestação de contas, o número de visitantes, depoimentos, publicações e outros tipos documentais que foram somando-se durante quase cem anos de trabalho sistemático.

Justamente pelas características organizacionais que até, poderíamos afirmar que foram herdadas de seu patrono, o Conselheiro Rui Barbosa, a instituição possui um pioneiro e rico material coletado desde antes de sua abertura oficial.

Nosso objetivo é por meio do levantamento dos dados coletados sobre os visitantes estabelecer métricas que nos permitam compreender melhor nosso público. Pretendemos identificar quem são esses visitantes, suas expectativas, as frequências, os padrões e as possíveis ausências.

O material de pesquisa é composto pelos primeiros registros dos visitantes do museu que se encontram no Livro de Impressões da Casa de Rui Barbosa[6], englobando: Livro de 1927-1947, Livro de 26/06/1938-15/09/1965 e o Livro de 1965 a 1966, no qual consta depoimentos e assinaturas. Estes materiais permitem uma abordagem quali-quanti, dada a riqueza dos dados a serem analisados. Há o complemento do conjunto de livro de assinaturas**,** dados quantitativos**,** denominados como Livro de Registro de Visitantes: 1934; 1941-1944; 1944-1947; 1947–1949; 1952-1956. Este são os documentos consultados até o momento. Vale ressaltar que os documentos mencionados foram criados com objetivos diferentes, enquanto o primeiro buscava estabelecer um canal de escuta ao disponibilizar um meio para o registro das críticas, elogios e sugestões; o outro compilava dados para fins estatísticos.

Também foram consultados, como fonte de pesquisa, os relatórios institucionais que apresentam anualmente o quantitativo de visitantes, ações educativas, atividades e programações, que com o passar dos anos diversificaram e cresceram. Constam, ainda, os

[5] Decreto n.º 17.758, de 4 de abril de 1927, cria o Museu Casa Rui Barbosa e aprova o seu regulamento. Projeto n.º 226 de 1927 Câmara dos Deputados. Propõe a criação da Casa de Rui Barbosa. Projeto da autoria do deputado Sá Filho.

[6] Apenas o livro 26/06/1938-15/09/1965, consta com a denominação Livro de Impressões da Casa de Rui Barbosa. Todos os outros livros são denominados em suas capas o nome Livro de Registro de Visitantes, independente de terem registros ou apenas assinaturas. Para diferenciar, usaremos, Livro de Visitantes e Livro de Impressões

relatórios da Técnica de Educação, Maria Borges de Magalhães (1972), com os dados dos primeiros formulários de pesquisa de satisfação e contatos com as escolas do entorno de forma sistemática. Algumas décadas depois, encontramos os estudos sobre os visitantes, desenvolvidos pela geógrafa, Socorro Rocha[7], contemplando os anos de 1994 a 2000, seguido das informações do projeto Conhecendo o usuário do jardim do MCRB (2001). Nesta sequência histórica, temos a pesquisa de 2005, no âmbito do Observatório de Museus e Centros Culturais – OMCC, e ainda, as pesquisas intituladas Museu Casa de Rui Barbosa: estabelecendo relações com os turistas nacionais e internacionais (2014-2015) e Pesquisa, planejamento e inovação: a relação do Museu Casa de Rui Barbosa com o Turismo e seu público (2016-2018). Nesta compilação, destacamos, também, o relatório produzido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como trabalho da 24ª edição do Curso de Desenvolvimento de Habilidades em Pesquisa – CDHP, no qual a FCRB foi objeto, gerando o material "pesquisa acerca da percepção dos moradores do entorno da Casa de Rui Barbosa sobre hábitos culturais e de lazer" (2011)[8]. Utilizaremos, também, os dados produzidos nas pesquisas que vem sendo desenvolvidas a partir de 2023.

Iremos assim fazer alguns recortes temporais sobre o perfil desses visitantes, com os dados que conseguimos sistematizar neste primeiro momento de pesquisa, destacando que os anos de 1929 até 1972, a instituição apresenta em seus relatórios dados brutos numéricos de seus visitantes. Todavia, é possível mapear eventos que criam oscilações nesses números.

Percebemos que nos primeiros anos o Museu focou na valorização da presença do número de visitantes em seus relatórios, na qualidade nos atendimentos e na boa comunicação. No momento sinalizado o funcionário Sr. Antônio Joaquim da Costa[9], além de suas atribuições regulares, recepcionava vários visitantes, compartilhando informações e curiosidades sobre a vida do patrono e a casa, durante seu ciclo residencial.

---

[7] Maria do Perpétuo Socorro Rocha servidora aposentada (1998) da Fundação Casa de Rui Barbosa. Trabalhou da Universidade Gama Filho, ministrando aulas de 1975 a 1990. Atuou na Legião Brasileira de Assistência – LBA – de 1978 até sua extinção em 1995, quando foi redistribuída para a Fundação Casa de Rui Barbosa.

[8] Este material não será analisado neste artigo, sendo apenas mencionado na sequência histórica.

[9] Antônio Joaquim da Costa (1880-1957) foi responsável pela conservação dos livros de Rui Barbosa entre 1909 e 1952, sendo o período até 1923 como funcionário da família e desta data em diante como funcionário público da União. Ainda que a literatura a respeito do patrono ora trate Costa como mordomo, ora como "criado de quarto", a viúva deixou declaração para fins de seu processo de aposentadoria, em que confirma ter sido contratado por Rui Barbosa como conservador da biblioteca (SAHIFCRB, Processo n.º 91453/46). Como servidor público, foram confiados a ele as funções de conservar a biblioteca, inventariar o patrimônio material e controlar o acesso do público ao acervo. Costa, desde o relatório de atividades de 1928, reivindicava que as funções de porteiro e de conservador fossem desvinculadas.

Os horários de abertura ao público também são reduzidos, no primeiro regulamento[10] da instituição, de 1927, consta que o museu ficava aberto a visitas públicas nas quintas e domingos, das 11 horas às 16 horas e, conforme a instituição contrata novos funcionários e ganha escopo orçamentário, vão ampliando os dias e horários. Em 1934, é decretado[11] que a biblioteca e o arquivo do museu recebam consultas diárias, com exceção da segunda-feira.

Conforme dos dados a seguir notamos a oscilação na visitação, em sua primeira década de existência:

Visitação de 1929 - 1939 - FCRB

1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
110	1189	1179	1262	2695	2140	9193	3125	2124	1241	2181

Fonte: Arquivo da FCRB

Deste período foi coletado, do Livro de Impressões, cinquenta depoimentos que estamos iniciando uma Análise de Conteúdo Qualitativa (SCHREIER, 2012; 2014)[12], e embora em sua fase preliminar, conseguimos formar uma nuvem de palavra com os termos mais repetidos nos escritos dos visitantes.

Nuvem de Palavras: relatos de 1929 - 1939

[10] Decreto n.º 17.758, de 4 de abril de 1927.
[11] O Decreto 24.688 de 12 de julho de 1934, no seu art. 7.
[12] A Análise de Conteúdo Qualitativa tem início na construção do quadro de codificação. Precisa cumprir os seguintes requisitos: unidimensionalidade, os aspectos tratados por cada categoria devem ser bem delimitados e claramente explicitados, a fim de evitar sobreposições entre diferentes categorias principais; exclusão mútua, cada unidade de codificação pode ser codificada somente em uma das subcategorias sob uma categoria principal; exaustividade, todos os aspectos relevantes do material analisados devem ser contemplados por alguma (sub)categoria (Schereier, 2014, p. 175).

No processo de categorização, na leitura dos depoimentos, a figura de Rui Barbosa é marcada por patriótica e associado ao civismo, aos bons costumes. Desta forma, os primeiros anos do museu foram marcados por memórias de sua simbologia cívica:

> A Casa Ruy Barbosa que acabo de visitar, na ordem visual me deu impressão da grandiosidade do maravilhoso, de um mundo, afinal, do Kosmos de Humboldt em de "Les problemes de l'histoire". Sinto-me esmagado ao ver que naquellas estantes estão todas as flores de decadência e esplendor das civilizações do Universo, desentranhadas em seus momentos próprios pelos efeitos conhecidos e incógnitos da lei do progresso.
> Do ponto de vista psychico e emotivo em que deixo escapar aqui a minha impressão pessoal, não creio nas leis de repetição e recapitulação das histórias, e, até descreio da continuidade do desenvolvimento psychico do homem. Haverá jamais no Brasil um outro Ruy? – (a) José Euclides Bezerra Cavalcanti (Livro de Impressões; MCRB; 1927-1947)

Nos anos seguintes o museu recebeu escolas, visitantes nacionais e estrangeiros, seus departamentos foram crescendo e se desenvolvendo na pesquisa e nos diferentes setores institucionais. Nos relatórios é destacado trechos que demonstram o uso regular dos espaços: [...] é digno de nota o número de escolares que visita ao MCRB quase diariamente […] as crianças aproveitam os momentos de folga para gozar o jardim acolhedor [...] recebem esclarecimentos oportunos, intelectuais, professores e diplomatas estrangeiros [...] (Relatório Anual, MCRB, 1959).

> Visitamos hoje, em companhia do Prof. M.Moreira a Casa de Rui Barbosa, levamos conosco um exemplo de trabalho de dedicação e de amor às letras. Tudo aqui nos fala do Brasil, e as evocações de cada salão são como um hino de orgulho nacional à nossa terra. 3º do Curso de Letras-Neolatinas da Faculdade Nacional de Filosofia. 1942

> Com profunda emocion de Argentino he visita de la casa de Ruy Barbosa, prócer de América e hípodileto del Brasil. En este temple dedicado al estudio y a su memoria parece advertirne aein su presencia tutelar, como si esturise velando siempre na la gloria de ni Patria y el decoro de la palavras de preja de um nuevo y sais en la famosa Conferencia de Haya - 2 Abril 1954
> (Livro de Impressões; MCRB; 1938-1965).

Em 1955, o museu recebe a técnica conservadora de Museus, Regina Monteiro Real[13], que inicia um trabalho de pensar a Casa museologicamente. Na ocorrência do Primeiro Congresso Nacional de Museus em 1956, a participação da instituição culmina em um fortalecimento da instituição, como pioneira das Casas Históricas do Brasil (Real, 1957, p. 5). Em 1958, Regina Real, representou o Museu Casa de Rui Barbosa, no Seminário Regional

[13] Inicia-se suas atividades como conservadora e museóloga no Museu de Belas Artes (1937 – 1953), depois é transferida ao MCRB, onde trabalhou de 1955 a 1969, realizando atividades como, catalogação, expografia, pesquisa, atuando, também, como diretora substituta do museu entre 1963 e 1964;

Latino-americano da UNESCO[14] realizado no Rio de Janeiro, com o tema: o papel educativo dos museus, simpósio no qual foi definido o que é um Museu-Escola e/ou Museu Pedagógico.

Durante o mandato do governador Lacerda, em 1963, foi criada a Secretaria de Turismo e a Superintendência do IV Centenário da Cidade. Essas iniciativas visavam promover o turismo e celebrar os 400 anos da cidade do Rio de Janeiro. Essa estratégia pretendia causar "aos olhos dos turistas estrangeiros, e principalmente dos eleitores brasileiros, (que) a Guanabara deveria aparecer como o principal mostruário do que o Brasil poderia vir a ser" (Santos, 2015, p.137). No ano do IV centenário da cidade, em 1965, segundo o relatório institucional DA8/133, o museu foi contemplado com quatro pessoas do Serviço de Guia de Museus, organizado em parceria com a Associação Brasileira de Museologistas, com o auxílio da Secretaria de Turismo. Essa ação provavelmente teve como objetivo fortalecer o papel dos museus na promoção do turismo cultural durante a efeméride mencionada.

Com a ampliação da equipe há um aumento de visitantes e maior divulgação. No entanto, no ano seguinte o serviço foi encerrado, como mencionado nos relatórios: "terminados os festejos do IV Centenário da Cidade, foi esse serviço suspenso; todavia deve merecer todo o apôio do Ministério da Educação e Cultura para sua manutenção permanente" (Relatório; DA8/134, 1966, p.6).

Um grande marco para a instituição foi a criação da Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB, pela da Lei n.º 4.943, de 6 de abril de 1966[15], nessa transformação institucional, a vocação para o estudo e a pesquisa é reforçada, sendo acrescida a finalidade de ensino, delineada desde 1937 quando a instituição foi definida como espaço de educação extraescolar (Rangel, 2015, p. 126).

Assim, damos um salto para 1972, ano marcado pela aprovação da construção do prédio anexo[16], concluído em 1978. Com a transferência dos funcionários para o novo prédio, o museu, após passar por reformas, foi reinaugurado e uma equipe contratada para revitalizar

[14] UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.
[15] Art. 1º A Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição cultural destinada à pesquisa e à divulgação científica e literária, com personalidade jurídica própria e autonomia administrativa, técnica e financeira, constituída nos termos da Lei n.º 4.943, de 6 de abril de 1966, com sede e foro na cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, reger-se-á Pelos presentes Estatutos.
[16] Em 1978, a realização da obra e o aumento do quantitativo de funcionários revigoraram as ações desenvolvidas pelo Museu (Rangel, 2015, p. 126).

o espaço. Temos a chegada da Técnica de Educação, Maria Borges de Magalhães[17], que propõe um plano de trabalho para implantar os seus serviços educativos:

> Plano de trabalho, no qual apresentávamos os seguintes objetivos gerais: 1 – Dar continuidade ao trabalho de divulgação do Museu Casa de Rui Barbosa, de acordo com o Art. 23, item IV, do Capítulo 5 do seu Regimento. 2 - Dar início a um programa de serviço educativo junto às escolas de 1º e 2º grau do Estado da Guanabara (Relatório; DA8/139, 1972).

Com um plano estratégico, a funcionária realizou visitas a escolas, inicialmente do bairro de Botafogo e depois aos bairros vizinhos, com intuito de divulgar e convidá-las para o Museu; foram aplicados dois questionários para coletar dados sobre as escolas no período de 9 de maio a 19 de outubro de 1972: a primeira etapa consistia no serviço externo de visitas às escolas: para divulgar a Casa de Rui Barbosa e sua obra, divulgar o trabalho da FCRB e do museu, divulgar os Serviço Educativos da Casa e levantamento de escolas do bairro de Botafogo (Magalhães; Relatório DA8/133, 1972);

Num segundo momento, foi elaborado formulários com aplicações diretas a alunos e professores, assim organizados:

- Formulário n. º1 – Alunos, aplicados nas escolas, exigia um grande tempo e uma ação conjunta aos professores para serem realizados.

- Formulário n. º2 – Escolas, que era aplicado aos professores no final das visitas ao museu.[18]

A partir dos formulários aplicados, Magalhães relata que:

> Os colégios caso tenham divulgado em seus painéis e quadros os materiais de divulgação a FCRB terá sido divulgada indiretamente a 22559 alunos e 1796 professores em escolas particulares e 6400 alunos e 227 professores de escolas públicas (Magalhães; Relatório DA8/139, 1972).

Os resultados apontam as dificuldades das escolas em visitar a instituição devido ao regimento de 4 horas de ensino, poucos responsáveis para acompanhar os alunos, preocupação com a segurança, dificuldade de locomoção, falta de hábito de visitar museus e necessidade de maior objetividade por parte dos museus para uso didático.

[17] Originalmente lotada na Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia, Maria Borges de Magalhães foi posta à disposição da FCRB pelo período de dois anos (01/02/1972 a 31/01/1974), e ocupou o cargo de "Técnico de Educação", a serviço da Divisão Técnica da FCRB. Os dados sobre as ações da Educadora Maria Borges de Magalhães, ainda se encontra em análise, sendo essas as informações coletadas do relatório anual de 1972.

[18] Formulário N. º3 - não aplicado. Tinha como objetivo entender os motivos que fizeram a escola visitar o museu.

Magalhães cria uma segmentação de visitantes por meio da classificação: a) Visitas em geral: Adultos, Crianças, Estrangeiros. B) Visitas escolas: Visitas de Escolas Públicas; Visita de Escolas Particulares (Magalhães; Relatório DA8/139, 1972).

No entanto, há questões que geram ambiguidade nos dados, como a falta de distinção da nacionalidade na categoria "crianças". Essa lacuna é reconhecida e abordada posteriormente, com a modificação da variável "adulto" para "nacionais" a partir do ano seguinte. Paralelamente, observa-se uma evolução na forma como são registradas as atividades do museu.

> O item criança gera um dado nebuloso, na medida em que não distingue a nacionalidade. No ano seguinte, a variável adulta é alterada para nacionais assim permanecendo até 1994. Também se inicia neste período o levantamento por evento, tais como cursos, seminários, teatro e exposição, ressaltando que, com a mudança jurídica para Fundação Casa de Rui Barbosa, os eventos passam a ser computados setorialmente (Rangel, 2015, p.173)
> .

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, o Museu Casa de Rui Barbosa ampliou suas atividades, incluindo eventos como "Domingo com Arte", "O homem e a natureza" e exposições temporárias. A relação entre o museu e as escolas foi fortalecida pela sistematização do setor educativo, que contava com oito profissionais dedicados a essa finalidade (Rangel, 2015, p. 133). Os projetos buscavam aproximar os estudantes da figura de Rui Barbosa e de sua época, expandindo o diálogo com a sociedade e inserindo o museu como recurso educacional.

A partir dos anos 1990, o cenário cultural enfrentou desafios significativos, com a extinção[19] de diversos órgãos da administração federal, incluindo o Ministério da Cultura, e posterior reconstrução[20] dessas estruturas. No contexto do Museu Casa de Rui Barbosa, mudanças na administração.

Estudos preliminares do Público do Museu Casa Rui Barbosa

No MCRB, em 1994, houve uma reformulação do livro de visitas, onde variáveis importantes para análises quantitativas foram adicionadas, resultando em dados substanciais. Isso permitiu traçar um perfil mais abrangente do público, fornecendo informações sobre faixa etária, cidade, bairro, escolaridade, profissão. Com esses dados, Maria do Perpetuo Socorro Rocha, inicia um Estudo Preliminar sobre os visitantes. Os quatro relatórios de Socorro Rocha,

[19] Lei n.º 8.029, 12/04/1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências

[20] Assistimos, a partir de 1992, na gestão do Presidente José Sarney, o esforço governamental de reconstrução da Cultura marcadas pela “recriação” do ministério, conforme Lei n.º 8.490 e a instituição da Lei Rouanet, que possibilitava o investimento de empresas privadas em atividades culturais, pela isenção de impostos (Rangel, 2015,

analisam os anos de 1994 até 2000, contemplando os visitantes gerais espontâneos, excluindo visitas escolares e dos projetos especiais do Museu.

O primeiro, de 1994 a 1996, a instituição abria, de terça a sexta, das 13h às 16h. Totalizando 2717 visitantes, com esses foram gerados gráficos por categoria. Algumas informações pertinentes: a composição por idade possui uma boa distribuição por faixas etárias, sendo o maior público pessoas acima de 65 anos (18,3%) e o menor de 15 a 19 anos (6,2%), metade dos visitantes possuía ensino superior (49,9%), quanto ao local de residência, a maioria dos visitantes residia na Zona Sul (65,6%) da cidade do Rio de Janeiro. Na variável região, temos disparado a região sudeste do Brasil (87,2%), e um percentual pequeno da região Nordeste (5,6%). Dos visitantes estrangeiros, 57,9% eram europeus. As profissões mais citadas foram: estudantes (609 pessoas), professor (307), do lar (205), aposentado (183) e advogado (103).

Socorro Rocha deixa como recomendações: maior divulgação da importância da concepção do que seja um Museu e o Museu Casa Rui Barbosa, informações sobre o acervo, o bairro de Botafogo e o Rio de Janeiro, bem como a criação de atividades voltadas para o valor histórico-cultural e educativo.

O segundo relatório destaca os eventos de 1996. Em fevereiro, o museu contratou novos vigilantes, o que resultou em uma extensão do horário de abertura ao público. De terça a sexta-feira, o museu passou a funcionar das 9h às 17h, enquanto nos finais de semana o horário foi ampliado para das 14h às 18h. Resultados do relatório apontam que 62,5% das pessoas visitavam pela primeira vez; 69,8% vieram especialmente devido ao Projeto; a maioria das pessoas conheceu a programação por meio do Jornal (39,3%) e amigos (29,8%).

Já no ano seguinte, 1997, o terceiro relatório seguiu a mesma análise, porém com um aumento significativo de visitantes. O estudo seguinte se diferencia do anterior por analisar, além do livro de visitante, os questionários aplicados durante a atividade Domingo com Arte (Rangel, 2015, p. 174). Destacamos neste relatório, as considerações finais de Socorro Rocha, no qual é comparado o número total de visitantes de determinados períodos:

Evolução de frequência de visitantes

1972 até 1979	130715
1980 até 1989	67179
1990 até 1997	31424

Fonte: Socorro Rocha

> Cabe ressaltar que, na década de 70, existia o Setor Educativo, onde todos os projetos eram integrados desde a concepção à realização, até a análise dos resultados com as escolas, a comunidade e com a equipe técnica do Museu da FCRB, composta por museólogos. A partir da década de 80, este Setor deixa de existir em função do número crescente de aposentadoria (Socorro Rocha, 1997, p.21)
>
> .

Socorro Rocha reflete sobre a involução de atividades e algumas sugestões para reverter a situação, como a necessidade de reativação do Setor Educativo e a realização de concurso para renovação do quadro de servidores.

Em seu último relatório, 1998 a 2000, as informações e dados são retirados do Livro de Visitantes, das Exposições e das atividades realizadas em parceria com a Biblioteca Infantil Maria Mazetti – BIMM. Há uma crescente nas atividades integradas no museu, seja com as escolas do bairro ou com empresas, como o "Antiquário, ontem, hoje e amanhã"; A floricultura Dracena e a Banda da Guarda Municipal do Rio de Janeiro.

Com isso há modificações em determinados dados, por exemplo, nesses três anos é observado um maior público de 0 a 14 anos (19,7%); dos 20 a 29 anos (18,5%) e 30 a 39 anos (18,3%). Mantêm-se os visitantes com Ensino Superior (54,3%). Há um leve aumento de visitantes da Zona Norte do RJ, porém mais da metade continua sendo da Zona Sul. A região Nordeste permanece como a segunda que mais visita à instituição, assim, como os europeus, na variável "visitante estrangeiro", seguido pela América do Norte.

Essas pesquisas quantitativas, não possibilitam uma compreensão por demandas dos grupos, todavia, a presente pesquisa pretende averiguar os relatos dos visitantes no Livro de Sugestões como forma de uma possível análise qualitativa.

Aplicação das pesquisas de público século XXI

No ano de 2001, destacamos a pesquisa realizada com os frequentadores do jardim[21] em 2001, com a intenção de "conhecer e avaliar o perfil do usuário, seu grau de satisfação, nível de interesse ou desinteresse pela Casa e suas expectativas em relação ao uso do Museu (jardim e Casa)". O Jardim histórico[22] da Casa, é um espaço utilizado pelos moradores do bairro, um local de mediação e de oferta de lazer para o público. O espaço até hoje atrai visitantes devido à segurança e o conforto, e mesmo entendido como parte do museu, muitos o consideram como independente da Casa: para 48% dos entrevistados o jardim era um espaço independente e

[21] Coordenada pela, então, chefe do Museu, Vânia Dolores Estevam de Oliveira.
[22] Segundo os preceitos da Carta de Florença, elaborada em 1981, pelo Comitê Internacional dos Jardins Históricos do ICOMOS-IFLA, um jardim histórico é uma composição arquitetônica e vegetal que apresenta interesse público dos pontos de vista histórico e artístico, sendo considerado, portanto um monumento (Rangel, 2015, p. 175).

nunca tinham visitado o museu. No relatório há seguintes falas dos visitantes, sobre os motivos de não visitar o museu: “Não sabia que poderia entrar; a gente só vem ao Jardim, a gente gosta é do jardim; não tive vontade, já imagino o que tenha lá dentro” (Oliveira; Corrêa; Castro, 2001, p. 11).

Nos anos posteriores, outras iniciativas e estruturação de estudos de público em parcerias foram realizadas na casa, como exemplo o Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC), em 2005 e 2009[23], sobre dados de diferentes instituições museológicas e seus visitantes.

O MCRB, baseando-se em experiências anteriores, elaborou dois formulários para aplicação ao público adulto em geral, com metodologias diferentes. O questionário desenvolvido para ser respondido pelos visitantes do Museu é autoaplicado, enquanto o outro, voltado aos usuários do jardim, segue o modelo de entrevista.

O formulário do Museu é oferecido aos visitantes após o término da visita e respondido caso haja o interesse do visitante, por ser autoaplicado, ele depende totalmente da forma como a pessoa lê e interpreta as questões, tanto que há um índice alto de respostas anuladas por não compreensão ou respostas em branco, em especial no verso da folha. O outro, destinado ao Jardim, é aplicado em formato de entrevista pela bolsista de iniciação científica do museu, que aborda os visitantes registrando todos os aceites e rejeições. O intuito é utilizar a pesquisa de público como forma de escuta ativa e implementação da perspectiva do público sobre o espaço, sendo a entrevista baseada no questionário, formulado e aperfeiçoado ao longo das últimas pesquisas. Este instrumento conta com dois blocos: o primeiro conta com questões fechadas sobre o perfil do visitante; e o segundo, com quase todas as perguntas fechadas, está focado na opinião sobre o espaço.

A pesquisa do Jardim Histórico traz uma carga emocional e afetiva muito assinalada, enquanto a visitação do museu é marcada por primo-visitantes, a do jardim ocorre de forma geracional por moradores do bairro de Botafogo (34,96% dos visitantes entrevistados residem no bairro). Ademais, é importante ressaltar que muitas entrevistadas que trabalham como babás e cuidadoras afirmaram ir por escolha dos patrões quanto à localidade; o mesmo ocorre com a alta incidência de avós que levam os netos para o jardim com o intuito de socializarem com outras crianças pequenas e utilizarem a Biblioteca Infantojuvenil Maria Mazzetti - BIMM.

[23] Informações disponíveis: https://www.fiocruz.br/omcc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=31 Acesso em: 25 de fev. 2024

A pesquisa de público conduzida atualmente pelo Museu Casa de Rui Barbosa ocorre em três períodos do ano, utilizando amostragens para mapeamento durante alta, média e baixa temporada. [AR2] A primeira fase foi realizada durante 20 dias entre meados de dezembro de 2023 a 2 de fevereiro de 2024[AR3], durante o período de férias escolares, abrangendo o público adulto acima de 18 anos. Com os dados preliminares do Museu, de 307 formulários preenchidos, conseguimos observar diferenças no perfil do público e algumas similaridades nos resultados, que podem servir de embasamento para novas ações educativas e pesquisas.

As análises aqui empreendidas, ainda, são dados preliminares de uma pesquisa em seu estágio inicial que vem se beneficiando e, sendo aprofundada, com estudos anteriores, bem como a pesquisa de iniciação científica, em curso. A trajetória da pesquisa sinaliza um comprometimento contínuo com a compreensão e aprimoramento da experiência dos visitantes, contribuindo para a construção de um diálogo mais enriquecedor e uma relação mais sólida entre o Museu Casa de Rui Barbosa e a sociedade.

Considerações:

O MCRB desde o início desenvolveu práticas de visitas guiadas, como relatado nos primeiros relatórios institucionais, seja realizado pelos próprios funcionários do museu, aos guias contratados para essa tarefa. Nos primeiros anos institucionais, 1929 a 1972, os números de visitantes e as opiniões, eram coletadas meio do quantitativo de assinaturas e por depoimentos escritos nos livros de impressões e de sugestões: esses, por sua vez sempre ligados ao fascínio da pessoa pública e encantamento com as “coisas” privadas encontradas na Casa, relatando fortes emoções de caráter místico, espiritual e patriótico do famoso Águia de Haia.

Antes da reformulação da instituição, para Fundação, o museu-casa vinha sofrendo com necessidades de obras, e em relatos há visitantes insatisfeitos, desejando sua reestruturação:

> A casa de Rui Barbosa de hoje, 6/8/1958, retrata bem o Brasil do momento. Descaso total por aquilo que deveríamos nos orgulhar. Há vinte anos quando aqui estive como estudante impressionei-me pela maneira com que era cuidado este patrimônio, cuidava-se como é cuidado hoje o Museu Imperial. Somente como uma revolução educacional se conseguiria, talvez fazer o Brasil volta ao que era há vinte anos e talvez comecemos a progredir. – Dalmo

A partir de 1972 foi criado um programa dedicado ao público escolar com base em levantamentos das demandas dos professores, coletadas por meio de questionários específicos. Esta iniciativa consolidou uma estratégia que priorizava o envolvimento dos professores, incluindo os estudantes em formação. Parcerias foram estabelecidas com diversas instituições

de ensino, tanto públicas quanto privadas, o que possibilitou a realização de ações sistemáticas.

Essas atividades extramuros consolidam uma nova geração de admiradores de Rui Barbosa, como figura a ser seguida e inspirada pelos mais jovens, esse público de alunos, no futuro revisitam a Casa.

A sistematização dos visitantes começa a ser aprofundadas em 1990, diversas ações tornam-se segmentadas, visando os entender quem é esse público. Como desenvolver ações de aproximação e consolidação deste.

A dimensão e impressão do público visitante, transforma-se conforme as políticas públicas, buscando inclusão e igualdade. A figura de Rui Barbosa é uma escolha seletiva de narrativas, consolidadas e perpetuadas pela instituição e o visitante. A Casa investe na relação com o público, tendo como uma das vertentes a uma análise de todos os dados já coletados, visando elementos qualitativos de seu material.

Apesar da frequência alta de visitantes no jardim histórico, o museu continua sendo frequentado em sua maioria por público primo, o que poderia sinalizar que um problema a ser investigado: qual a razão do não-retorno?

Para tal, a equipe tem trabalhado continuamente em um processo de escuta ativa para ampliar e estabelecer um diálogo estreito com o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cândido, M. M. D., Aidar, G., & Martins, L. C. (2015). A experiência museal: discutindo a relação dos museus com seus visitantes na contemporaneidade. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.4, n.7, p. 308–315.Disponível em https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16787 . Acesso 15 de janeiro. 2024

CHIOVATTO, Milene. Educação museal e ações curatoriais contemporâneas: uma reflexão sobre as exposições de longa duração da Pinacoteca de São Paulo. Revista VIS: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 127–150, 2023. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/44079 . Acesso em: 9 fev. 2024.

CONELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS - ICOM. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776 Acesso em 20 de jan. 2024

DOS SANTOS, Vicente Saul Moreira. A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias. *Rio de Janeiro*, v. 28, n.1, p. 132-143, jan./jun. 2015. Acesso em: https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/595/593 disponível em: 24 fev. 2024

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

REAL, Regina. *Casa de Rui Barbosa, resumo histórico de suas atividades*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1957.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Plano museológico Museu Casa de Rui Barbosa [recurso eletrônico]: 2018 - 2021 / organização Aparecida Rangel *et al.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. (123 p.)

ROQUE, M.I. (2010). Comunicação no museu. In Magalhães, A. M., Bezerra, R. Z., Benchetrit, S. F., & Museu Histórico Nacional (Brasil). (2010). *Museus e comunicação*: Exposições como objeto de estudo, pp. 45-66. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21335/1/MIR_comunicacao-no-museu.pdf Acesso 9 de fevereiro 2024.

SCHREIER, Margrit. *Qualitative Content Analysis in Practice*. Los Angeles: SAGE, 2012.

SCHREIER, Margrit. Qualitative Content Analysis. In: ____. *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, edição: Uwe Flick, 170-83. Los Angeles: SAGE, 2014.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Museus e Desenvolvimento Social: um balanço crítico. In:___. *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento*: propostas e reflexões museológicas / coordenação, Maria Cristina Oliveira Bruno, Katina Regina Felipini Neves. – São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

Relatórios:
Conhecendo o usuário do Jardim do Museu Casa de Rui Barbosa – análise do questionário aplicado. 2011. Vânia Dolores Estevam de Oliveira; Christine Corrêa; Tereza Castro.
MCRB. Livros de Visitantes do Museu (código 5.7.2.3). P. 782 (04 livros): 1927-1947
MCRB. Livros de Visitantes do Museu (código 5.7.2.3). P. 782 (04 livros): 1927-1947
MCRB; 1.4 -Relatório de Atividades DA 134 (06)134, 1966
MCRB; 1.4 -Relatório de Atividades DA 139 (32)139, 1972
Projetos:
Socorro Rocha. estudo preliminar sobre o visitante do Museu Casa de Rui Barbosa 1994 a 1996. 1996. p.8
Socorro Rocha. Estudo sobre os visitantes Museu Casa de Rui Barbosa. 1996. p. 16
Socorro Rocha. Estudo sobre a visitação do Museu Casa de Rui Barbosa. 1997. p. 27
Socorro Rocha. Estudo sobre a visitação Museu Casa de Rui Barbosa de 1998 a 2000. 2000. p.26

A POLÍTICA PÚBLICA DE MUSEUS NO BRASIL – INSTRUMETOS PARA A CONTINUIDADE

Gilson Antônio Nunes[1]

RESUMO: Uma política pública federal na área de museus e patrimônio tem, de certa forma, origem com a criação do Museu Histórico Nacional em 1922 ou com o surgimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937. Em 2003 foi criado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Departamento de Museus e Centros Culturais que lança a Política Nacional de Museus. Um dos desdobramentos dessa política foi a instituição do Sistema Brasileiro de Museus em 2004. No ano de 2009, o Ministério Cultura passou a contar com uma autarquia para desenvolver a política de museus, o Instituto Brasileiro de Museus, e uma lei para o setor, o Estatuto de Museus. Finalmente o decreto de regulamentação das leis é publicado em 2013, sendo esses instrumentos da política pública de museus abordados e analisados neste texto.

PALAVRAS-CHAVE: Política pública, Museus, Estatuto de Museus, IBRAM.

DO MUSEU NACIONAL A UMA POLÍTICA DE MUSEUS

Da criação da mais antiga instituição museológica em funcionamento o Museu Real em 1818 (atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) até o lançamento da atual Política Nacional de Museus (PNM) em 2003, decorreram quase dois séculos.

Apesar de formalizada na forma de uma publicação e com o título de Política Nacional de Museus apenas em 2003, o início da política pública federal na área de museus e patrimônio tem, de certa forma, uma origem com a criação do Museu Histórico Nacional em 1922, Decreto nº 15.596, de 02 de agosto de 1922 ou mesmo com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937 (NUNES e OLIVEIRA, 2022, p. 207).

A partir do novo governo, empossado em 2003, uma das primeiras ações do Ministério da Cultura (MinC) foi propor linhas programáticas para uma política nacional voltada para o setor museológico brasileiro, por meio da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas (SPMAP) que convocou a comunidade museológica brasileira para discutir as bases para a PNM (TOLENTINO, 2013).

[1] Doutor em Engenharia de Materiais, Professor do Departamento de Museologia da Escola de Direito Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – E-mail: gilson@ufop.edu.br

Lançada no Dia Internacional de Museus, 18 de maio, no emblemático Museu Histórico Nacional, a PNM representou uma ação inovadora na área museal, compreendendo a importância dos museus na vida cultural e social brasileira que, em 2004, redundou na criação do Sistema Brasileiro de Museus (NUNES, 2014, p. 207).

A PNM foi estruturada em sete eixos: 1-Gestão e Configuração do Campo Museológico, 2-Democratização e acesso aos bens culturais, 3-Formação e Capacitação em Museologia, 4-Informatização de Museus, 5-Modernização de Infraestruturas Museológicas, 6-Financiamento e Fomento para Museus e 7-Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais (BRASIL, 2003).

Destes sete eixos o de Gestão e Configuração do Campo Museológico relaciona-se à estruturação de mecanismos de administração da própria política pública quando propõe:

> 1.1. Implementação do Sistema Nacional de Museus e incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus e outras instituições de memória.
> 1.2. Criação do Cadastro Nacional de Museus, visando a produção de conhecimentos sobre a realidade museológica do país.
> 1.3. Criação e o aperfeiçoamento de legislação que oriente a atuação dos museus no país, sobretudo no que diz respeito às políticas de aquisição e gerenciamento de acervos, ao uso do espaço público, ao uso do direito de imagem, à comercialização, gerenciamento e circulação de acervos e coleções de interesse público.
> 1.4. Integração de diferentes instâncias governamentais diretamente envolvidas com a gestão de patrimônios culturais submetidos à musealização.
> 1.5. Criação de polos museais regionalizados e de equipes volantes com vários níveis de especialidade de modo a desenvolver ações preventivas e apontar soluções para problemas localizados.
> 1.6. Criação de medidas de cooperação técnica entre laboratórios de restauração e conservação de diversas tipologias de acervos.
> 1.7. Promoção à participação de comunidades indígenas e afrodescendentes no gerenciamento e na promoção de seus patrimônios culturais.
> 1.8. Estabelecimento de planos de carreira, seguidos de concursos públicos específicos para atender aos diferentes níveis e instâncias governamentais e às diferentes especialidades das profissões museais (BRASIL, 2003).

Um dos primeiros desdobramentos da Política Nacional de Museus foi a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) também em 2003 (BRASIL, 2007).

A singularidade do conjunto de museus do IPHAN e a inexistência formal de um setor na área federal voltado às ações no campo da museologia, eram motivos suficientes para a criação do DEMU. Apesar de tudo isso, as gestões anteriores no MinC não tiveram sensibilidade para mudar esta realidade. O surgimento do DEMU no cenário museal brasileiro acarretou, de imediato, o fortalecimento de todos os museus do MinC (BRASIL, 2007).

Sobre as atribuições do DEMU, verifica-se que são comparadas à Coordenadoria do Sistema Nacional de Museus apresentando especificações relativas à gestão de museus do IPHAN (DA SILVA, 2015, p. 67).

Na sequência deste processo, em 2004, foi criado o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), outra ação fundamental para o desenvolvimento da Política Nacional de Museus conforme previsto no eixo de Gestão e Configuração do Campo Museológico (1.1. Implementação do Sistema Nacional de Museus...).

Considerando as limitações e dificuldades naturais na administração pública para a implementação de algumas atividades decorrentes das diretrizes da PNM, o sucesso no conjunto destas ações desenvolvidas permitiram que o DEMU, em articulação com outras instâncias do governo e setores do campo museal, transformasse uma política de governo, limitada cronologicamente pelo mandato do governante, em uma política de Estado, cujas diretrizes centrais e programas prioritários têm continuidade (NUNES, 2014, p. 207).

A transformação em uma política de Estado foi atingida no início de 2009, com a aprovação, pelo Congresso Nacional e sanção presidencial, de duas leis. A primeira instituiu o Estatuto dos Museus, cumprindo o eixo de Gestão e Configuração do Campo Museológico da PNM (1.3. Criação e o aperfeiçoamento de legislação que oriente a atuação dos museus no país, sobretudo no que diz respeito às políticas de aquisição e gerenciamento de acervos, ao uso do espaço público, ao uso do direito de imagem, à comercialização, gerenciamento e circulação de acervos e coleções de interesse público.) marco regulatório para o setor. A segunda legislação criou mais uma autarquia no âmbito do Ministério da Cultura: o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (NUNES, 2014, p. 207).

O SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS

Previsto em um dos eixos da Política Nacional de Museus o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) foi instituído pelo Decreto nº 5.264 de 5 de novembro de 2004 e revogado pelo Decreto n° 8.124 de 17 de outubro de 2013. O SBM, órgão consultivo e representativo do setor museológico, tem seu conceito, prerrogativas também estabelecidas em outras regulamentações e normas como a Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, o Estatuto dos Museus.

Como antecedente ao SBM, o Sistema Nacional de Museus (SNM) foi instituído, por meio da Portaria/MinC n.º 313, de 16 de agosto de 1986

O SNM tinha como objetivo estabelecer uma política nacional para o setor e possuía programa de cursos, oficinas, publicações, orientação na formulação de projetos e revitalização dos museus (TOLENTINO, 2013).

O SBM tem a finalidade de promover:

> I - a interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor, visando ao constante aperfeiçoamento da utilização de recursos materiais e culturais;
> II - a valorização, registro e disseminação de conhecimentos específicos no campo museológico;
> III - a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos; e
> IV - o desenvolvimento das ações voltadas para as áreas de aquisição de bens, capacitação de recursos humanos, documentação, pesquisa, conservação, restauração, comunicação e difusão entre os órgãos e entidades públicas, entidades privadas e unidades museológicas que integrem o Sistema (BRASIL, 2004).

A implantação do SBM representa a construção de uma das mais importantes ferramentas da PNM, pois consolida e regulamenta uma importante e diversificada rede de parcerias institucionais voltada para a elaboração coletiva dos rumos do setor museológico em nosso país.

O SBM é um marco na atuação das políticas públicas de valorização, preservação e gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro sob a guarda dos museus, tornando-o representativo da diversidade étnica e cultural do país (BRASIL, 2006, p. 21).

Desta forma para orientar a tomada de decisão do SBM e da própria política pública na área de Museus o sistema possui um Comitê Gestor, com a finalidade de propor diretrizes e ações, bem como apoiar e acompanhar o desenvolvimento do setor museológico brasileiro. Esse comitê, um conselho consultivo, é composto por representantes, titular e suplentes, dos seguintes órgãos e entidades:

> I - dois do Ministério da Cultura;
> II - um do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
> III - um do Ministério da Educação;
> IV - um do Ministério da Defesa;
> V - um do Ministério da Ciência e Tecnologia;
> VI - um do Ministério do Turismo;
> VII - um dos sistemas estaduais de museus;
> VIII - um dos sistemas municipais de museus;
> IX - um de entidade representativa dos museus privados de âmbito nacional;
> X - um do Conselho Federal de Museologia;
> XI - um de entidade de âmbito nacional representativa dos ecomuseus e museus comunitários;
> XII - um do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus;
> XIII - um da Associação Brasileira de Museologia, e

> XIV - dois de instituições universitárias relacionadas à área de Museologia (BRASIL, 2004).

O Comitê Gestor do SBM é coordenado pelo Ministro de Estado da Cultura, ou por um representante por ele designado sendo este o diretor do DEMU. Desta forma estavam representados órgãos do governo federal (Ministérios da Cultura, da Educação, da Defesa, da Ciência e Tecnologia, do Turismo e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), os sistemas estaduais e municipais de museus, representantes dos museus privados, do Conselho Federal de Museologia, representantes dos ecomuseus e museus comunitários, do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, da Associação Brasileira de Museologia e dos cursos de Museologia.

Enquanto o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus possui dezesseis membros, as discussões das ações do Sistema Nacional de Museus se davam no âmbito do Comitê Nacional formado por membros representativos da área museológica dos estados, da Fundação Casa de Rui Barbosa, da Fundação Nacional de Artes, do Conselho Federal de Museologia e do IPHAN, representado pela Coordenadoria de Acervos Museológicos, com mais de trinta membros em reuniões anuais (TOLENTINO, 2013).

Apesar de significativamente representativa, com dezesseis membros, a composição do Comitê Gestor do SBM foi consideravelmente ampliada pela edição do Decreto n° 8.124 de 17 de outubro de 2013. De acordo com esse decreto o conselho consultivo passa a ser composto por representantes, titular e suplentes, das seguintes instituições:

> I - um do Ministério da Cultura;
> II - um do Ministério da Educação;
> III - um do Ministério da Defesa;
> IV- um do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação;
> V - um do Ministério do Turismo;
> VI - um do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão;
> VII - um do Ministério do Meio Ambiente;
> VIII - um do IBRAM;
> IX - um da Fundação Biblioteca Nacional;
> X - um do Arquivo Nacional;
> XI - um dos sistemas estaduais de museus;
> XII - um dos sistemas municipais de museus;
> XIII - um do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus;
> XIV - um do Conselho Federal de Museologia;
> XV - um da Associação Brasileira de Museologia;
> XVI - um da Associação dos Arquivistas Brasileiros;
> XVII - um do Conselho Federal de Biblioteconomia;
> XVIII - um da Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais;
> XIX - um da Federação de Amigos de Museus do Brasil;

> XX - um da Associação Brasileira de Antropologia;
> XXI - um de entidade representativa dos museus privados, de âmbito nacional;
> XXII - um de entidade representativa dos ecomuseus e museus comunitários, de âmbito nacional; e
> XXIII - dois de instituições universitárias relacionadas à área de Museologia.

A partir de 2013 o Comitê Gestor do SBM passa a ter mais órgãos do governo federal representados (Ministérios da Cultura, da Educação, da Defesa, da Ciência e Tecnologia, do Turismo, da Ciência, Tecnologia e Inovação, do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, do Ministério do Meio Ambiente e do Instituto do Brasileiro de Museus - IBRAM), mantidas as representações do sistemas estaduais e municipais de museus, dos museus privados, do Conselho Federal de Museologia, dos ecomuseus e museus comunitários, do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, da Associação Brasileira de Museologia e dos cursos de Museologia. Foram incluídos representantes da Associação dos Arquivistas Brasileiros, do Conselho Federal de Biblioteconomia, da Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais, da Federação de Amigos de Museus do Brasil e da Associação Brasileira de Antropologia.

Com a nova composição o Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus passou de dezesseis para vinte e quatro membros sendo a representação da sociedade civil amplamente majoritária principalmente quando comparada ao Comitê Nacional do Sistema Nacional de Museus com representantes dos governos estaduais e de órgãos do governo federal.

Embora implantado desde 2004 o conceito de sistema de museus é consagrado na Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 e de certa forma repetido no Decreto n° 8.124 de 17 de outubro de 2013: “Sistema de Museus é uma rede organizada de instituições museológicas, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus” (BRASIL, 2009).

O conceito expresso na lei refere-se não só ao Sistema Brasileiro de Museus, mas aos sistemas estaduais, municipais, regionais e distrital, no caso do distrito federal.

A LEI DO ESTATUTO DOS MUSEUS

A promulgação da Lei do Estatuto de Museus foi uma estratégia acertada para consolidação da Política Nacional de Museus e a garantia de sua continuidade como Política de Estado. Assim a equipe do DEMU articulou com a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados para iniciar no Congresso Nacional a discussão do projeto de lei que redundou no Estatuto dos Museus (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 43).

O projeto de lei (PL n. 7.568/2006) teve início da tramitação na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados ocorreu em 14 de novembro de 2006. A proposta do projeto de lei foi debatida no Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus.

O projeto de lei foi aprovado no plenário da Câmara dos Deputados no dia 25 de junho de 2008 e encaminhada para o Senado Federal (PLC n. 115/2008) que o aprovou a redação final no dia 12 de dezembro do mesmo ano.

Assim a lei n. 11.904 foi promulgada pelo Presidente da República em 14 de janeiro de 2009, com cinco capítulos e sessenta e seis artigos.

Desta forma, o Estatuto dos Museus regulamenta o setor, apresentando uma definição para a instituição museu e requisitos legais para sua criação, fusão ou extinção. Obriga os museus a elaborarem o Plano Museológico, atribuindo ao profissional museólogo a competência para elaborá-lo. Outra importante determinação deste texto legal é a atribuição ao poder público ou às instituições mantenedoras a obrigação pela manutenção dos respectivos museus, inclusive com a destinação de equipe técnica especializada, donde interpreta-se a presença do museólogo (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 43).

A lei também incorpora parte do texto do Decreto Presidencial n. 5.264, de 5 de novembro de 2004 que instituiu o Sistema Brasileiro de Museus, conceitua este tipo de rede de museus integrada ao poder público nas diversas esferas de governo e, portanto, prevê a criação dos sistemas estaduais e municipais de museus (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 43).

O Estatuto dos Museus também estabelece a obrigação das instituições para a realização as ações de preservação de acervos, o estabelecimento de linhas de pesquisa e a criação e manutenção de programas de ações educativas bem como o funcionamento das associações de amigos e a forma como estas entidades devem se relacionar com os museus também são matéria do estatuto (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 43).

Conforme destacam Inês Gouveia e Marcelle Pereira, “Trata-se da primeira lei que regula o setor evidenciando a distribuição de as competências entre os governos federal, estadual, distrital e municipal. Além dos aspectos gerais, o Estatuto apresenta diretrizes para a gestão dos museus, impactando diretamente as instituições, por exemplo, pela obrigatoriedade de adoção do plano museológico” (GOUVEIA e PEREIRA, 2016, p. 733).

Finalmente a lei estipula penalidades aos transgressores pela inadequada preservação ou correção de danos causados pela degradação, inutilização e destruição de bens dos museus e abre a possibilidade para que os bens culturais dos museus, em suas diversas manifestações,

possam ser declarados como de interesse público, no todo ou em parte. Sendo que este instrumento permite que o IBRAM ao declarar um eventual acervo como de interesse público na prática atua como uma espécie de tombamento federal aumentando a proteção e a partir de então a obrigação de preservação do mesmo (NUNES e OLIVEIRA, 2013, p. 44).

O INSTITUTO DOS MUSEUS

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) foi criado pela Lei n. 11.906 promulgada pelo Presidente da República em 20 de janeiro de 2009, com cinco capítulos e vinte e um artigos criou quatrocentos e vinte e cinco cargos efetivos, além de Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas para viabilização da nova autarquia federal, dotada de personalidade jurídica de direito público, com autonomia administrativa e financeira, vinculada ao Ministério da Cultura.

A partir desta legislação o IBRAM ficou com a missão formal de desenvolver e fomentar uma Política Nacional de Museus como consta na finalidade da autarquia:

> I – promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico, com vistas em contribuir para a organização, gestão e desenvolvimento de instituições museológicas e seus acervos;
> II – estimular a participação de instituições museológicas e centros culturais nas políticas públicas para o setor museológico e nas ações de preservação, investigação e gestão do patrimônio cultural musealizado;
> III – incentivar programas e ações que viabilizem a preservação, a promoção e a sustentabilidade do patrimônio museológico brasileiro;
> IV – estimular e apoiar a criação e o fortalecimento de instituições museológicas;
> V – promover o estudo, a preservação, a valorização e a divulgação do patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas, como fundamento de memória e identidade social, fonte de investigação científica e de fruição estética e simbólica;
> VI – contribuir para a divulgação e difusão, em âmbito nacional e internacional, dos acervos museológicos brasileiros;
> VII – promover a permanente qualificação e a valorização de recursos humanos do setor;
> VIII – desenvolver processos de comunicação, educação e ação cultural, relativos ao patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas para o reconhecimento dos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local, e o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro; e
> IX – garantir os direitos das comunidades organizadas de opinar sobre os processos de identificação e definição do patrimônio a ser musealizado (BRASIL, 2009).

Portanto o IBRAM passa a ter a possibilidade de propor e implementar projetos, programas e ações para o setor museológico, o estabelecimento de normas, padrões e procedimentos, além de fiscalizar e gerir técnica e normativamente os bens culturais musealizados. Também compete ao IBRAM a criação de programas de financiamento para o setor museológico e a promoção do inventário sistemático dos bens culturais musealizados e do cadastro nacional de museus. Por fim o IBRAM também a função de coordenar o Sistema Brasileiro de Museus. Sendo textualmente competências do Instituto:

> I – propor e implementar projetos, programas e ações para o setor museológico, bem como coordenar, acompanhar e avaliar as atividades deles decorrentes;
> II – estabelecer e divulgar normas, padrões e procedimentos, com vistas em aperfeiçoar o desempenho das instituições museológicas no País e promover seu desenvolvimento;
> III – fiscalizar e gerir técnica e normativamente os bens culturais musealizados ou em processo de musealização;
> IV – promover o fortalecimento das instituições museológicas como espaços de produção e disseminação de conhecimento e de comunicação;
> V – desenvolver e apoiar programas de financiamento para o setor museológico;
> VI – estimular, subsidiar e acompanhar o desenvolvimento de programas e projetos relativos a atividades museológicas que respeitem e valorizem o patrimônio cultural de comunidades populares e tradicionais de acordo com suas especificidades;
> VII – estimular o desenvolvimento de programas, projetos e atividades educativas e culturais das instituições museológicas;
> VIII – promover o inventário sistemático dos bens culturais musealizados, visando a sua difusão, proteção e preservação, por meio de mecanismos de cooperação com entidades públicas e privadas;
> IX – implantar e manter atualizado cadastro nacional de museus visando à produção de conhecimentos e informações sistematizadas sobre o campo museológico brasileiro;
> X – promover e apoiar atividades e projetos de pesquisa sobre o patrimônio cultural musealizado, em articulação com universidades e centros de investigação científica, com vistas na sua preservação e difusão;
> XI – propor medidas de segurança e proteção de acervos, instalações e edificações das instituições museológicas, visando manter a integridade dos bens culturais musealizados;
> XII – propor medidas que visem a impedir a evasão e a dispersão de bens culturais musealizados, bem como se pronunciar acerca de requerimentos ou solicitações de sua movimentação no Brasil ou no exterior;
> XIII – desenvolver e estimular ações de circulação, intercâmbio e gestão de acervos e coleções;
> XIV – estimular e apoiar os programas e projetos de qualificação profissional de equipes que atuam em instituições museológicas;
> XV – coordenar o Sistema Brasileiro de Museus, fixar diretrizes, estabelecer orientação normativa e supervisão técnica para o exercício de suas atividades sistematizadas;

> XVI – promover e assegurar a divulgação no exterior do patrimônio cultural brasileiro musealizado, em articulação com o Ministério das Relações Exteriores; e
> XVII – exercer, em nome da União, o direito de preferência na aquisição de bens culturais móveis, prevista no art. 22 do Decreto-Lei no 25, de 30 de novembro de 1937, respeitada a precedência pelo órgão federal de preservação do patrimônio histórico e artístico (BRASIL, 2009).

Além da presidência o IBRAM foi estruturado em três departamentos para cumprir com sua missão. A legislação previu um Conselho Consultivo cuja composição e competências foram estabelecidas no decreto de regulamentação da lei publicado em 2013. O IBRAM também absorveu vinte e oito museus anteriormente integrantes da estrutura do IPHAN.

Diversos cargos de funcionários efetivos foram transferidos do IPHAN para o IBRAM além de trinta e quatro cargos em comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS, sento trinta e um DAS-2 e três DAS-1. A lei criou especificamente para o novo instituto oitenta e seis cargos em comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e cinquenta e nove Funções Gratificadas - FG, sendo um DAS-6, dezessete DAS-4, vinte e cinco DAS-3, dezoito DAS-2, vinte e cinco DAS-1, vinte e quatro FG-1, dezesseis FG-2 e 19 dezenove FG-3.

A lei também autorizou a criação de cargos DAS e FGS no âmbito do IPHAN e da Fundação Cultural Palmares e no próprio Ministério da Cultura.

Verifica-se, portanto, que a aprovação do Estatuto de Museus e a principalmente a criação do IBRAM representou aumento do investimento financeiro no setor. A criação do Estatuto de Museus e do IBRAM estabelece novos paradigmas para o campo cultural, iniciativas que estão relacionadas com um recorte específico, ou seja, o patrimônio museológico e os bens materiais e imateriais que estão diretamente vinculados aos museus (RANGEL, 2010, p. 132).

A autonomia do setor museológico com a criação do IBRAM, do ponto de vista das políticas públicas, revela a potência das instituições museológicas e dos estudos com o patrimônio e museus e revelam ainda a necessidade de reflexão sobre os processos museais na contemporaneidade a partir de um viés histórico e crítico.

O DECRETO DE REGULAMENTAÇÃO DO ESTATUTO DE MUSEUS

Após quatro anos a aprovação da Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto dos Museus e criou o Instituto

Brasileiro de Museus respectivamente foi promulgado o Decreto n° 8.124 de 17 de outubro de 2013 que regulamentou essas duas leis.

Esse decreto detalhou entre outros o papel de fiscalização e aplicação de penalidades referente às atividades desenvolvidas pelos museus pelo IBRAM, os procedimentos para a declaração de bens culturais de interesse público. O Decreto criou a obrigação de inserção de um novo programa nos planos museológicos dos museus: o socioambiental.

Dentre as inovações do decreto destaca-se a instrumentalização do IBRAM para regular, coordenar e manter atualizado para consulta os seguintes instrumentos:

> a) o Registro de Museus;
> b) o Cadastro Nacional de Museus - CNM;
> c) o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados; e
> d) o Cadastro Nacional de Bens Culturais Musealizados Desaparecidos (BRASIL, 2013).

A continuidade da Política Nacional de Museus para além das previsões das leis 11.904 e 11.906/2009 está claramente estabelecida no Decreto quando determina a implementação do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) que será realizado em consonância com os princípios do Plano Nacional de Cultura, terá a duração de dez anos, e será avaliado e revisado periodicamente, de forma democrática e abrangente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2018, no ano de comemoração do bicentenário de criação da instituição museológica mais antiga do país em funcionamento, um incêndio consumiu o prédio histórico e os acervos em exposição, nas reservas técnicas e nos laboratórios do edifício do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro na noite de dois de setembro deste ano.

Após o sinistro ao invés do setor museal receber um incremento da Política Nacional de Museus por parte do Governo Federal de então, ainda que tardio, as medidas anunciadas apontaram na direção oposta: a edição da Medida Provisória nº 850, de 10 de setembro de 2018 que autorizava o Poder Executivo Federal a instituir a Agência Brasileira de Museus (ABRAM) e extinguia o IBRAM.

A extinção do IBRAM fragilizaria as ações de implementação de projetos, programas e ações para o setor museológico, bem como o estabelecimento de normas, padrões e procedimentos, e principalmente a manutenção de programas de financiamento para o setor. O fim do IBRAM elimina também a instância de coordenação do Sistema Brasileiro de Museus,

não prevendo substituto para a condução do órgão consultivo do setor museológico (NUNES e OLIVEIRA, 2022).

Em 2019, na vigência de um outro Governo, a análise da legislação é realizada pela Câmara dos Deputados, ao que parece nesse processo o novo Governo não realizou um movimento em defesa da Medida Provisória e essa acaba por ser rejeitada, em apreciação preliminar, considerando o não atendimento dos pressupostos constitucionais de relevância e urgência e de adequação financeira e orçamentária da proposta.

Desta forma, seja pela mobilização do setor museológico ou pela falta de força política desse ou daquele governo, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) felizmente acabou-se por ser mantido e a Agência Brasileira de Museus (ABRAM) não chegou a ser instituída.

O fato é que passando por cinco diferentes presidentes da república e governos de orientações e partidos políticos de centro esquerda, passando pela direita, extrema direita e retornando a centro esquerda, em mais de vinte anos, a Política Nacional de Museus ou o Plano Nacional Setorial de Museus com mais ou menos recursos financeiros, com maior ou menor articulação com a sociedade ou com o setor museológico teve algum nível de continuidade e ações desenvolvidas ao longo do período e estima-se seu fortalecimento e manutenção para os próximos anos.

Além disso espera-se que tanto o Comitê Gestor do SBM, quanto os conselhos do IBRAM ou mesmo a retomada de eventos como o Fórum Nacional de Museus, possam contribuir na elaboração do novo Plano Nacional de Cultura pelo MinC e que a PNSM possa fazer parte deste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Política Nacional de Museus. Brasília. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. MinC/IPHAN/DEMU, 2003.

_____. *Decreto da Presidência n. 5.264, de 5 de novembro de 2004.* Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5264.htm> Acesso em: 27/08/2012.

_____. *Política Nacional de Museus*. Relatório de Gestão 2003-2006. Brasília. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. MinC/IPHAN/DEMU, 2006. 144 p.

_____. *Política Nacional de Museus*. Brasília. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. MinC/IPHAN/DEMU, 2007. 184 p.

_____. *Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009.* Institui o Estatuto de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 12/11/2018.

_____. *Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009*. Cria o Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em: 12/11/2018.

_____. *Decreto da Presidência n°. 8.124 de 17 de outubro de 2013*. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm> Acesso em: 23/02/2024.

_____. *Medida Provisória nº 850, de 10 de setembro de 2018*. Autoriza o Poder Executivo federal a instituir a Agência Brasileira de Museus - Abram e dá outras providências. Disponível em: <http://www.imprensanacional.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/40360894/do1-2018-09-11-medida-provisoria-n-850-de-10-de-setembro-de-2018-40360804> Acesso em: 13/11/2018.

DA SILVA, Marcela Virginia Thimoteo. Do SPHAN ao IBRAM: Subsídios para Compreender a Produção Documental dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, v. 3, n. 1, p. 60-75, nov. 2015. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/05_Artigo04.pdf>. Acesso em: 16/11/2018.

GOUVEIA, Inês e PEREIRA, Marcelle. A Emergência da Museologia Social. *Pol. Cult. Rev.* v.9, n. 2, 2016, p. 726-745.

NUNES, Gilson Antônio, OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. O Estatuto de Museus e a Política Pública Federal na Perspectiva da Inclusão Social. In*: IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola (IV SIAM),* Org. Marcus Granato e Tereza Scheiner, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2013, p. 38-47.

NUNES, Gilson Antônio. Os Sistemas de Museus - A construção de uma política pública para o setor museológico no Brasil, em Minas Gerais e em Ouro Preto, experiências nas três esferas de governo. In: *Anais do I Seminário Brasileiro Museologia*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em <http://sebramus.eci.ufmg.br/wp-content/uploads/2015/06/anais-final.pdf>. Acesso em: 14/11/2018.

NUNES, Gilson Antônio, OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. A TENTATIVA DE EXTINÇÃO DO IBRAM, CRIAÇÃO DA ABRAM E OS IMPACTOS PARA A POLÍTICA

PÚBLICA DE MUSEUS NO BRASIL. In: *Direito perspectivas e tendências* v. 01, Org. Altieres de Oliveira Silva, Editora Reflexão Acadêmica. Curitiba, 2022, p. 207-226.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. Ouro Preto: a cidade sagrada. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 35, 2003, p. 249-267.

RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: *O caráter político dos museus/Museu de Astronomia e Ciências Afins*. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 117-138.

TOLENTINO, Átila Bezerra (2013). Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. *Revista CPC*, v.16, 101-118. https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i16p101-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/68645> Acesso em: 19/02/2024.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: O PAPEL DOS ARQUIVOS DE MUSEUS

Jorge Dias da Silva Júnior[1]
Luana Lobo dos Santos[2]
Thaís Rodrigues de Freitas[3]

RESUMO: Busca apresentar elementos a serem considerados nas políticas culturais, à luz do desenvolvimento sustentável e das emergências climáticas, partindo do contexto dos arquivos de museus. Em razão da relevância nacional e global de seus respectivos patrimônios documentais, foram selecionados os arquivos do Museu Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes. Trata-se de um estudo aplicado, exploratório e descritivo de abordagem qualitativa sobre os elementos identificados e relacionados aos propósitos dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030. Verificou-se o potencial do papel dos arquivos de museus, da formulação ao monitoramento de políticas públicas e indicadores culturais. Isto sendo crucial para a consolidação da cultura, como pilar do desenvolvimento sustentável, ao assegurar o direito de acesso à informação, memória, identidade e diversidade cultural para gerações de agora e futuras.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais; arquivos de museus; acesso à informação; Desenvolvimento Sustentável; Agenda 2030.

INTRODUÇÃO

Sendo os museus fontes de acesso à memória com competência de conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor acervos de valor histórico artístico, científico e outras naturezas culturais, deve-se cumprir com a preservação, pesquisa, educação e contemplação a serviço da sociedade e seu desenvolvimento como um todo, nos termos do artigo 1º, do Estatuto de Museus, regulamentado pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. (BRASIL, 2009)

Sob o ponto de vista de Freitas (2022), enquanto reflexo de uma sociedade que constantemente rearranja a organização dos próprios acervos e por apresentarem múltiplas facetas, concepções e perspectivas consolidadas, tais instituições são constantemente revisadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), órgão responsável pela elaboração de políticas internacionais para os museus. Logo, a diversidade de estruturas museais torna complexa a

[1]Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos, Arquivista do Museu Nacional (MN), jorgediasjr@gmail.com
[2]Mestre em Ciência da Informação, Arquivista do Arquivo Nacional (AN), lobosantosluana83@gmail.com
[3]Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos, Arquivista do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). thaisrfreitas@hotmail.com

organização de bibliotecas e arquivos nestes tipos de instituições, à medida que se busca entender o alcance dos acervos e procedimentos técnicos correspondentes.

O Museu Nacional (MN), em 2 de setembro de 2018, segundo Silva Júnior (2019) experimentou um incêndio caracterizado como uma das mais significativas tragédias no âmbito da ciência e cultura nacional. Tal evento acarretou consequências incalculáveis e extrapolou fronteiras, que evidenciou o quão prejudicial é a ausência de políticas em arquivos, até mesmo para o cumprimento de sua missão: garantir o acesso, gestão, preservação e conservação dos documentos.

As casas culturais encontram dificuldades como a não destinação de orçamento para prevenção de sinistros de acervos tratados como raros e que não estão de acordo com sua magnitude e especificidades. Silva Júnior (2019), sob esse cenário, salienta a necessidade urgente de reflexão e debate sobre as causas subjacentes a tais tragédias, visando uma proteção mais efetiva.

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), por sua vez, possui como acervo coleções da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) (1826-1889) e da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) (1889-1965). Na sua origem, é um patrimônio artístico e documental com problemas na identificação e contextualização de itens. Fato o qual se propaga até os dias atuais. Tal legado institucional ocasionou impactos significativos, mapeados por Freitas (2022) em torno dos aspectos relativos aos problemas do acervo, os quais corroboraram para o desenvolvimento de recomendações.

Em seus estudos, Santos (2022) acentua o papel estratégico das instituições arquivísticas no contexto do desenvolvimento sustentável e incorporação dos ODS da Agenda 2030 ao cumprir com sua missão de garantir os direitos de acesso à informação pública que apoia transparência, responsabilização e controle social em todas as dimensões; e memória e cultura, a partir da proteção e salvaguarda do património documental para as gerações atuais e futuras.

No cenário internacional, a agência especializada da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Secretaria Geral Iberoamericana (SEGIB), têm como cerne a cultura como pilar para o desenvolvimento sustentável. Sendo assim, os arquivos são compreendidos como apoio operacional na economia da cultura por assegurar o direito à cultura, à execução das políticas públicas e indicadores culturais, protegendo e preservando patrimônios documentais arquivísticos relevantes para humanidade por meio de programas de fomento como o Programa Memory of the World (MoW) e o

Iberarquivos, referência na Iberoamérica, com projetos de implantação e fortalecimento de documentos arquivísticos que reflitam a cultura e diversidade cultural iberoamericana. (SANTOS, 2022)

Do ponto de vista do ordenamento jurídico brasileiro, a Constituição Federal (CF), de 1988, garante como fundamentais, o exercício dos direitos de acesso à informação, culturais e acesso às fontes da cultura nacional, tendo como alguns princípios a defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro, a democratização do acesso aos bens de cultura, a gestão da documentação governamental e a transversalidade das políticas culturais a serem cumpridas pelo Estado. (BRASIL, arts.. 5º, 215º, 216º, 216-A, 1988)

Nessa perspectiva, o presente estudo tem por objetivo apresentar elementos a serem considerados nas políticas culturais à luz do desenvolvimento sustentável e das emergências climáticas, partindo do contexto dos arquivos de museus, por garantirem direitos fundamentais e serem fontes de acesso à cultura de dimensão regional, nacional e global custodiando acervos de relevância artística, histórica, científica e cultural.

Justifica-se o estudo, pela escassez e urgência de políticas públicas informacionais e culturais que respaldam tomadas de decisões e melhorias mais assertivas. Isto, não apenas no cotidiano dessa categoria de arquivos, em suas práticas e respectivos patrimônios documentais arquivísticos, como também nas vidas das pessoas, garantindo direitos, identidade, reconhecimento e empoderamento.

De cunho aplicado, exploratório e descritivo quanto ao objetivo proposto, os procedimentos técnicos adotados foram pesquisa bibliográfica e documental por publicações científicas na literatura arquivística e de Ciência da Informação. Investigação em fontes primárias de acesso aberto e online, no Banco de Dados de Documentos da UNESCO (UNESDOC) e da ONU, acerca das abordagens pertinentes ao contexto dos arquivos de museus, direitos de acesso à informação e cultura, políticas públicas e ao desenvolvimento sustentável para estabelecer o referencial teórico. (LAKATOS E MARCONI, 2017)

Para levantamento e tratamento dos dados, adotou-se como técnica, a análise documental e de conteúdo, a partir de uma leitura flutuante nos estudos realizados sobre o MN e o MNBA e respectivos documentos institucionais. Nesse sentido, trabalhou-se a fim de identificar os elementos que representam as necessidades dos arquivos de museus e como método qualitativo de abordagem, para apresentar a relação com os propósitos dos 17 Objetivos

de Desenvolvimento Sustentável (ODS) dispostos na Agenda 2030 das Nações Unidas. (BARDIN, 2016; MINAYO, 2012)

AGENDA 2030 PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL E O QUADRUPLE BOTTOM LINE

Diversos foram os esforços da ONU (1992) e suas agências especializadas em discussões e debates na busca por soluções dos problemas globais para popularização do conceito de desenvolvimento sustentável, enquanto desenvolvimento que atenda as necessidades da geração de agora e futuras, marco relevante de início da construção da perspectiva de desenvolvimento sustentável.

Os riscos dos efeitos das mudanças climáticas e a relação do homem com o meio ambiente levaram à realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD) ou Rio-92, em 1992, que resultou na proclamação dos princípios básicos sobre o desenvolvimento sustentável, elaboração do programa de ação Agenda 21 Global para implementar o desenvolvimento sustentável, a definição de 08 Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM) e metas a serem cumpridas até 2015. (ONU,1992).

Cabe ressaltar a ênfase dada ao direito à informação no capítulo 40 da Agenda 21 Global, ao reconhecer que cada pessoa é usuário e provedor de informação no desenvolvimento sustentável, bem como a necessidade de informação surge em todos os níveis, “desde o de tomada de decisões superiores, nos planos nacional e internacional, ao comunitário e individual”. (ONU, 1992, p.1)

Após 20 anos, na Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável - Rio +20, discutiu-se sobre o avanço das tecnologias de informação e comunicação (TICs) pelos países desenvolvidos. Este fato contribuiu para constatar o agravamento do fosso digital, como um dos problemas globais de acesso à informação enfrentados, enfatizou a importância da capacitação voltada para essas questões e a necessidade de melhorias no fluxo de informações entre os governos e a sociedade, a fim de promover a participação social para o desenvolvimento sustentável. (ONUBR, 2012)

Em 2015, o sucesso obtido com os ODM, as reivindicações pela inclusão de outros problemas globais e processos de consultas públicas e intergovernamental resultaram na realização da Cúpula das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável, a qual reuniu

193 chefes de Estados-membros, incluindo o Brasil, para elaboração de um plano de ação para o desenvolvimento sustentável, a Agenda 2030. (ONU, 2015)

Pautada nas pessoas, prosperidade, paz, planeta e parcerias, a Agenda 2030 dispõe 17 ODS, conforme Quadro 1, que norteiam 169 metas e 232 indicadores, de forma integrada e indivisível, com vistas ao equilíbrio entre as dimensões ambientais, econômicas e sociais, o *Tripple Bottom Line* (TBL), pilares iniciais do desenvolvimento sustentável.

Quadro 1: Objetivos Globais de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS 1 – Erradicação da pobreza	Acabar com a pobreza, em todas as suas formas, em todos os lugares.
ODS 2 – Erradicação da fome	Acabar com a fome, alcançar a segurança alimentar e melhoria da nutrição e promover a agricultura sustentável.
ODS 3 – Saúde e bem-estar a todos	Assegurar uma vida saudável e promover o bem estar para todos, em todas as idades.
ODS 4 – Educação de qualidade	Assegurar a educação inclusiva e equitativa de qualidade, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos.
ODS 5 – Igualdade de gênero	Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas.
ODS 6 – Água potável e saneamento	Assegurar a disponibilidade e a gestão sustentável da água e saneamento para todos.
ODS 7 – Energia acessível e limpa	Assegurar o acesso confiável, sustentável, moderno e a preço acessível à energia para todos.
ODS 8 – Emprego digno e crescimento econômico	Promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, o emprego pleno e produtivo e o trabalho decente para todos.
ODS 9 – Indústria, Inovação e Infraestrutura	Construir infraestruturas resilientes, promover a industrialização inclusiva e sustentável e fomentar a inovação.
ODS 10 – Redução das desigualdades	Reduzir a desigualdade dentro dos países e entre eles.
ODS 11 – Cidades e comunidades sustentáveis	Tornar as cidades e os assentamentos humanos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis.

ODS 12 – Consumo e produção responsáveis	Assegurar padrões de produção e de consumo sustentáveis.
ODS 13 – Combate às alterações climáticas	Tomar medidas urgentes para combater a mudança do clima e seus impactos.
ODS 14 – Vida de baixo d'água	Conservar e promover o uso sustentável dos oceanos, dos mares e dos recursos marinhos para o desenvolvimento sustentável.
ODS 15 – Vida sobre a terra	Proteger, recuperar e promover o uso sustentável dos ecossistemas terrestres, gerir de forma sustentável as florestas, combater a desertificação, deter e reverter a degradação da terra e deter a perda de biodiversidade.
ODS 16 – Paz, Justiça e Instituições fortes	Promover sociedades pacíficas e inclusivas para o desenvolvimento sustentável, proporcionar o acesso à justiça para todos e construir instituições eficazes, responsáveis e inclusivas em todos os níveis.
ODS 17 – Parcerias e Meios de implementação	Fortalecer os meios de implementação e revitalizar a parceria global para o desenvolvimento sustentável.

Fonte: ONU (2015)

Todavia, os autores Tiller et. all (2022) afirmam a cultura como um dos pilares do desenvolvimento sustentável, o *Quadruple Bottom Line* (QBL), tendo em vista os impactos negativos das mudanças climáticas e da economia liberal sofridos pela pesca local do povo *Inuit*, na região do Ártico do Canadá. Os autores demonstram abaixo, na figura 1, a relação de interdependência entre a cultura que promove tanto o bem-estar social quanto a prosperidade econômica, bem como a economia que não existiria sem as sociedades e o ambiente que permite a existência, a prosperidade das sociedades.

Figura 1: Quadruple Bottom line (QBL) e os ODS

Fonte: Tiller et. all. (2022)

Tal figura expõe a relevância da estrutura do QBL para o desenvolvimento sustentável, além da relação de interdependência entre a cultura e demais dimensões, sobretudo como ferramenta de políticas cruciais por abranger meios de subsistência, comportamentos e rituais, passados de geração a geração.

ARTICULAÇÃO DA UNESCO COM OS MUSEUS

A partir do reconhecimento do direito à informação como direito humano fundamental e instrumental, por garantir demais direitos na “Declaração Universal dos Direitos Humanos”

(DUDH), a UNESCO (2017) passou a atuar no campo informacional, sobretudo pelo intercâmbio global em busca de melhorias e boas práticas nos fluxos informacionais entre governos e sociedade.

Alinhada a sua finalidade, a UNESCO criou o ICOM, em 1946, uma organização não-governamental para execução de seus programas e aproximação dos profissionais do campo museológico. Atualmente, o alcance da organização é de 40.000 membros, provenientes de 141 países, que participam de atividades regionais, nacionais e internacionais. (ICOM, 2024)

Na década de 1990, observa-se o foco da UNESCO na organização de infraestruturas nacionais de informação e a formulação e implementação de políticas informacionais, tendo em vista que tal regulamentação acarreta o desenvolvimento de novos modelos de produção, gestão política e científica da informação nas administrações públicas. (JARDIM, 2006)

Destaca-se nesse período, a criação do Programa MoW, em 1992, por meio do qual promove-se a proteção e salvaguarda do patrimônio documental e o reconhece como parte do patrimônio cultural mundial, memória coletiva e documentada dos povos do mundo; e do Programa Informação para Todos (IFAP), em 2001, que segue os princípios do MoW e prioriza as instituições arquivísticas no desenvolvimento de diretrizes, ações e políticas informacionais, por empoderar pessoas ao garantir o acesso universal à informação, pré-requisito de uma sociedade sustentável. (UNESCO, 2002a; 2017)

Outro programa relevante de cooperação arquivística, trata-se do Iberarquivos, criado em 1997. Segundo Santos (2022), tal programa juntamente com Associação Latino-Americana (ALA) e Rede de Arquivos Diplomáticos (RADI), é situado no eixo estratégico 5 - Cultura do plano de ação da Cooperação Iberoamericana 2019-2022, com a finalidade de "contribuir com a diversidade e riqueza da cultura iberoamericana para o desenvolvimento sustentável". Por meio de ações como: favorecer o reconhecimento do patrimônio cultural iberoamericano, fomentar o debate sobre a valorização da cultura para o desenvolvimento sustentável e apoiar o desenvolvimento de mecanismos para a democratização do acesso à cultura entre outros, o Iberarquivos vem a contribuir ao alcance dos ODS 1, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 16 e 17.

No que concerne às percepções sobre o viés do desenvolvimento sustentável trabalhado em organizações culturais e de patrimônio público, Abbey (2012) identificou dois aspectos comuns: a busca pelo equilíbrio entre as preocupações sociais, econômicas e culturais dos usuários e o cumprimento das respectivas missões; e a adoção da sustentabilidade como valor

sob as práticas e processos; e Kim (2009), a conscientização sobre o impacto dos edifícios nos ocupantes e no futuro do meio ambiente globalmente.

Tal movimento, retratado pelas autoras, ficou caracterizado no setor museológico como *Green Museum*, por refletir uma atuação mais responsável dos museus sobre os recursos humanos, naturais e econômicos; adoção de construções sustentáveis; reaproveitamento de materiais; reciclagem; respostas às preocupações sociais sobre as mudanças climáticas, aquecimento global e convívio harmonioso com a biodiversidade local. Assim, os museus se voltaram para a conscientização de se tornar sustentável e a construção do conhecimento sustentável por parte dos profissionais, a fim de evitar o uso massivo de tecnologia. (ABBEY, 2012; KIM, 2019)

OS MUSEUS NA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA

O Museu Nacional é uma instituição bicentenária incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 1946, e que ao longo da sua história foi subordinada administrativamente a diversos ministérios (Agricultura, Justiça, Educação). Está atualmente vinculada ao Ministério da Educação e integra o Fórum de Ciência e Cultura da mesma universidade. (MN, 2022)

A história de formação de tal documentação decorre do decreto criado por D. João VI, em 06 de junho de 1818, a fim de propagar conhecimentos e estudos das ciências naturais no Brasil até a atualidade, refletindo em seu conteúdo a atuação protuberante do MN nas atividades científicas, mudanças no panorama internacional das ciências, o processo de construção das ciências naturais do país com relatos da participação de inúmeros naturalistas-viajantes em expedições científicas e do trabalho de cientistas de renome, o que acarretou na redefinição de suas funções como produtor e disseminador de conhecimento e ratificou assim seu vínculo com a UFRJ no tocante ao ensino, pesquisa e extensão.(SANTOS E ESTEVÃO, 2007)

Desde sua origem em 1919, na administração do diretor Bruno Lobo (1915-1922), a institucionalização do Arquivo do Museu Nacional e suas práticas sofreram impactos significativos, segundo Santos e Estevão (2007). Nas décadas de 1970 e 1980, por conta da falta de pessoal, condições técnicas e operacionais; no início da década de 1990, teve uma retomada com a implementação do Projeto Memória do Museu Nacional, que contemplou a informatização do catálogo existente, a higienização, identificação e acondicionamento primário dos documentos do século XIX, financiados pela Fundação Vitae e pela Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Em 2002, a partir do novo regimento, Silva Júnior (2019) relata que o arquivo foi promovido à Seção de Memória e Arquivo (SEMEAR) do Museu Nacional da UFRJ e adquiriu espaço próprio para cumprir com a missão de proporcionar a salvaguarda, recuperação, disseminação e valorização do patrimônio arquivístico, enquanto subsídio do desenvolvimento de pesquisas sobre a história do Museu Nacional, do Palácio Imperial que o abriga e, principalmente, da institucionalização das ciências no Brasil.

Com isso, a SEMEAR passou a ter como objetivos: dar visibilidade à contribuição do Museu Nacional para a ciência brasileira, assim como para o avanço do conhecimento científico da humanidade; dar suporte à curadoria do acervo científico, associando-o ao acervo, principalmente a referente à chegada de exemplares representativos da biodiversidade de nosso país, bem como fósseis, objetos etnográficos e arqueológicos, fruto de coletas de cientistas da instituição, constituindo-se em verdadeiro testemunho da origem do acervo científico e das exposições públicas do museu. (SILVA JÚNIOR, 2019)

O autor supracitado ainda descreve que sob custódia da SEMEAR havia cerca de 550 metros lineares de documentos textuais distribuídos em 56 fundos[4], entre 822 publicações (dentre as quais livros, teses e dissertações), mais 20 mil peças iconográficas aproximadamente, 416 itens do tipo mapas, quadros, desenhos e gravuras, e 70 objetos tridimensionais. Os fundos eram identificados por institucionais e pessoais, sendo estes formados por pesquisadores que trabalhavam no MN.

Contudo em 2018, as perdas informacionais sofridas no patrimônio documental com o incêndio, serviu para alertar a respeito da alta frequência desse tipo de sinistro e sua gravidade em acervos de grande valor artístico, histórico, científico e cultural no Brasil, entre os anos de 1978 a 2016, como pode ser visto no quadro 2 a seguir.

Quadro 2 – Incêndios em edifícios que abrigavam tesouros culturais e científicos do país

Ano	Local	Perdas
1978	Museu de Arte Moderna-MAM (Rio de Janeiro/RJ)	Telas de Picasso, Miró, Dalí e de centenas de artistas brasileiros queimaram em 40 minutos.

[4] Link de acesso a lista dos fundos: http://www.museunacional.ufrj.br/semear/acervo.html

2008	Teatro Cultura Artística (São Paulo/SP)	O incêndio destruiu dois pianos e equipamentos de som e iluminação, o figurino das peças *O Bem Amado*, do ator Marco Nanini, e *Toc Toc*. O afresco de Di Cavalcanti, na fachada, com 48 m de largura e 8 m de altura, é um dos poucos pontos da estrutura original em condições de ser restaurado.
2010	Instituto Butantã (São Paulo/SP)	Um dos principais acervos de cobras do mundo. A coleção atingida pelo incêndio possuía cerca de 77 mil cobras catalogadas e cerca de 5 mil em processo de registro.
2013	Memorial da América Latina (São Paulo/SP)	O incêndio ocorreu no auditório Simón Bolívar, onde havia uma tapeçaria de 800 m² da artista Tomie Ohtake.
2013	Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas Gerais (Minas Gerais/MG)	O incêndio destruiu réplicas, cenários, fiações e pisos do 2º andar da instituição.
2014	Centro Cultural Liceu de Artes e Ofícios (São Paulo/SP)	O incêndio queimou quadros, esculturas, móveis antigos e réplicas em gesso. Entre as 35 peças danificadas, estava a versão em gesso da Pietá, de Michelangelo, cujo original em mármore está na Basílica de São Pedro, no Vaticano.
2015	Museu de Língua Portuguesa (São Paulo/SP)	O incêndio atingiu os três andares e a cobertura do Museu. Felizmente não houve perda de acervo, pois era todo digital e havia um *back up* de todo o material.
2016	Cinemateca Brasileira (São Paulo/SP)	Foram 270 títulos perdidos definitivamente, entre cinejornais, com cenas de noticiário político e curta-metragem.

Fonte: BBC News (2018 apud SILVA JÚNIOR, 2019)

No caso do SEMEAR, apesar de ter alguns registros em meio digital do acervo perdido no incêndio, atualmente a única forma de promover as pesquisas é por meio dos documentos fotográficos físicos, composto de diapositivos, negativos e negativos de vidro, com mensuração estimada em 55. 000 itens, relativos à história da Instituição nos últimos 80 a 140 anos; 300 caixas arquivo com documentos textuais e itens audiovisuais como disquetes do Programa de Estudos de Terras Indígenas (PETI); fitas VHS sobre expedições científicas das décadas de 1980 e 1990; e documentos textuais de instituições como a FUNAI, de seu antecessor, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), dos Ministérios do Interior e de Minas e Energia, do Congresso Nacional e da Fundação Ford, relacionados às políticas públicas de regularização e uso das terras indígenas além de debates da Assembleia

Constituinte de 1988; bem como material bibliográfico, cujo conteúdo ainda não foi possível identificar.(*ibidem.*)

No que tange ao Arquivo Histórico do MNBA, estruturado como setor subordinado à Coordenadoria Técnica desde 1985, de acordo com Freitas (2022) a organização da documentação era dispersa pelas múltiplas áreas técnico-administrativas do museu. Apesar do posicionamento e atuação institucional, a fragmentação da informação identificada nos documentos relativos ao acervo institucional evidencia lacunas, por questões temporais e administrativas como adoção de políticas erradas, desconhecimento dos procedimentos técnicos necessários aos acervos e desvalorização do campo profissional arquivístico.

Sob custódia do Arquivo Histórico do MNBA, há cerca de 35 metros lineares de acervo, envolvendo documentos textuais e aproximadamente 15 mil fotografias históricas, as quais registram eventos da primeira metade do século XIX até a segunda metade do século XX. O acervo registra a história da Academia Imperial de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes e do próprio MNBA, proveniente de doações recebidas de instituições ou pessoas físicas, por legado ou produzido pela própria instituição do século XIX até os dias atuais (FREITAS, 2022).

Somado a essas condições, a autora supracitada relata pontos negativos como desrespeito aos conceitos e princípios arquivísticos (Proveniência e Ordem original) e na definição da responsabilidade da custódia dos acervos para o arquivo ou áreas de curadoria. Como exemplo ocorrido com um acervo arquivístico sob guarda da área de Museologia que para se candidatar ao Prêmio do Programa MoW, logicamente precisou seguir as normativas arquivísticas. Isto torna evidente o quão prejudicial é a falta de regulamentação sobre a responsabilidade de custódia arquivística do campo museológico.

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) é gestor da Política Nacional de Museus, por meio da qual introduziu em 2013 uma metodologia para gestão de riscos voltada ao patrimônio musealizado alinhado ao Programa de Gestão de Riscos para o Patrimônio Musealizado Brasileiro. Enquanto unidade museológica integrante do sistema do IBRAM, o MNBA busca através de seu Planos Museológicos estabelecer medidas, prever ações e ser um instrumento de avaliações e definições de prioridades, em conformidade aos regramentos e diretrizes vigentes na instituição. (MNBA, 2016)

Seguindo a hierarquia administrativa, o Arquivo Histórico do MNBA participa e contribui para o processo de elaboração dos Planos Museológicos da instituição. No entanto, o fluxo informacional entre o Instituto e suas unidades apresenta dificuldades que acarretam

impactos negativos, como atraso ou em ações necessárias para a preservação e conservação de acervos, quando comparado aos tratamentos recebidos pelos acervos museológicos e bibliográficos do Instituto. (FREITAS, 2022)

Outro aspecto mapeado por Freitas (2022), que causa efeito negativo no cumprimento da missão do arquivo do museu, é o quantitativo reduzido de profissionais para atuar na gestão, tratamento e processamento técnico dos documentos arquivísticos do MNBA. Por muito tempo, a falta de profissionais especializados principalmente na área de preservação e conservação provocou uma queda de desempenho nos procedimentos técnicos do setor. Atualmente, começa a apresentar uma melhora com a entrada de alguns profissionais, porém ainda não é o suficiente.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Como resultado, nos elementos identificados em questões e problemas enfrentados de forma recorrente no contexto dos arquivos de museus, observa-se a mesma natureza interdependente e interligada dos propósitos dos 17 ODS da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável.

Além disso, a transversalidade das políticas culturais, estabelecida como princípio pela CF 1988, permite a associação com os ODS no contexto dos arquivos de museus para atender às preocupações sociais, econômicas e culturais dos usuários e o cumprimento das respectivas missões. Dessa forma, apresenta-se uma descrição dos elementos correlacionando-os aos ODS seguindo as dimensões dispostas na estrutura QBL.

Quanto à dimensão ambiental que abrange os ODS 6, 13, 14 e 15, os arquivos de museus vêm a contribuir significativamente com ações de sensibilização e conscientização da importância da preservação e conservação do patrimônio documental relativo à biodiversidade, mudanças climáticas e usufruto dos recursos naturais, respeitando as peculiaridades dos acervos e usuários, bem como adotando critérios de sustentabilidade como eficiência energética, gestão de resíduos e consumo responsável nas práticas com vistas à mitigação do seu impacto, alinhado à perspectiva do *Green Museum* descrita por Abbey (2012) e Kim (2019).

Em relação aos propósitos dos ODS 8, 9, 10 e 12 referentes à dimensão econômica, nota-se que os arquivos de museus desempenham um papel vital na economia, principalmente a cultural, gerando empregos decentes, apesar do quantitativo reduzido de profissionais

especializados identificados, a busca por parcerias público-privadas, no intuito de construir rede de financiamento para proteção e salvaguarda do patrimônio documental, valorização da carreira na economia da cultura e o desenvolvimento de programas de inclusão social.

Observa-se também uma grande procura pelos arquivos de museus à implementação de infraestrutura tecnológica, sistemas informatizados para preservação digital, sistemas de climatização para acondicionamento adequado dos acervos, considerando ampliar as formas de acesso aos acervos até mesmo para promoção do empreendedorismo e turismo cultural.

No tocante aos elementos relativos à dimensão social, que abrange os ODS 1, 2, 3, 4, 5, 7, 11 e 16, sobretudo assegurar os direitos de acesso público à informação e culturais para o alcance das metas 11.4 e 16.10, destaca-se a atuação dos arquivos de museus em ações educativas e culturais como realização de eventos, exposições e visitas, que promovam a multiplicidade de culturas e perspectivas e a igualdade, bem como articulações políticas para formulação, implementação e monitoramento de políticas e indicadores culturais, cumprindo com a sua missão.

Para consolidação da cultura e diversidade cultural para o desenvolvimento sustentável, perspectiva da UNESCO, SEGIB e o QBL que sustenta as demais dimensões e também situada na meta 11.4, aborda-se a proteção e salvaguarda do patrimônio documental, um dos elementos identificados de maior incidência, mesmo sendo estabelecido na CF 1988 como garantia de direitos culturais e acesso à informação no Brasil.

Nesse sentido, percebe-se o desenvolvimento de iniciativas como metodologia, mecanismos e programas de gestão de riscos, que não direcionam orçamento para prevenção de sinistros de acervos raros, nem abrange as especificidades dos arquivos de museus e seus acervos. Sendo assim, voltam-se mais ao patrimônio musealizado brasileiro, assim como ao reconhecimento da responsabilidade de custódia dos acervos arquivísticos pelos arquivos do campo museológico.

CONCLUSÕES

No presente estudo, buscou apresentar elementos relevantes no contexto dos arquivos de museus a serem considerados nas políticas culturais, à luz do desenvolvimento sustentável e das emergências climáticas.

Diante do desafio de garantir direitos fundamentais e serem fontes de acesso à cultura de dimensão regional, nacional e global, os arquivos de museus vem a contribuir

potencialmente para o alcance dos 17 ODS e da consolidação da cultura como pilar do desenvolvimento sustentável, incorporando práticas sustentáveis em suas operações, estruturas e planejamento para custódia dos acervos de relevância artística, histórica, científica e cultural.

Ao alinhar-se com os ODS, os arquivos de museus, não apenas preservam e promovem o acesso à herança cultural para as gerações atuais e futuras, como também contribuem para um efetivo desenvolvimento sustentável mais amplo, inclusivo e plural ao garantir direitos fundamentais e instrumentais, conforme disposto nos resultados apresentados.

A participação ativa nos Programas MoW e Iberarquivos é essencial para uma aproximação social e preservação do patrimônio cultural. No âmbito regional, a preservação de documentos e acervos específicos de uma determinada localidade, não só resgata a memória da comunidade, mas cria uma consciência coletiva, unindo as pessoas em torno de suas raízes comuns e identidade.

Diante do exposto, é indubitável a importância das especificidades dos arquivos de museus e o patrimônio documental custodiado na formulação ao monitoramento das políticas públicas e indicadores culturais, sobretudo iniciativas que os respaldem em condições de sinistros e posicionamento institucional, bem como incorporar práticas sustentáveis em suas operações, estruturas e planejamento para reforçar o compromisso do setor museológico quanto à implementação da Agenda 2030.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBEY, Heidi N. The Green Archivist: A Primer for Adopting Affordable, Environmentally Sustainable, and Socially Responsible Archival Management Practices. Archival Issues, 2012. 91-116. Disponível em: http://digital.library.wisc.edu/1793/72389 . Acesso em: 06 fev. 2024.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília / DF, 05 de outubro de 1988. Seção 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm . Acesso em: 09 jan. 2024.

BRASIL. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília/DF, 14 jan. 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm . Acesso em: 23 fev. 2024.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). Sobre, 2024. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=4 Acesso em: 07 fev. 2024

FREITAS, Thaís Rodrigues de. Proposta de arranjo e descrição de documentos arquivísticos no Museu Nacional de Belas Artes. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos.) – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2022. Disponível em: https://l1nq.com/VEASi . Acesso em: 10 fev. 2024.

JARDIM, José Maria. Políticas públicas arquivísticas: princípios, atores e processos. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 5-16, 2006. Disponível em: https://www.brapci.inf.br/_repositorio/2018/02/pdf_86c59729fd_0000029455.pdf Acesso em: 05 jan. 2024.

KIM, Sarah. Green Archives: Applications of Green Construction to Archival Facilities. Aquila - The Primary Source, v. 28, n. 1, 2009. Disponível em: https://aquila.usm.edu/theprimarysource/vol28/iss1/3/ . Acesso em: 06 fev. 2024.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina D. A. Fundamentos de Metodologia Científica. 8ª. ed. São Paulo/SP: Atlas S.A., 2017. Disponível em: https://docero.com.br/doc/v0ce1c . Acesso em: 11 jan. 2024.

MINAYO, Maria C. D. S. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. Ciência Saúde Coletiva, Rio de Janeiro/RJ, v. 17, n. 3, p. 621-626, mar 2012. Disponível em: https://l1nq.com/LFXc6 Acesso em: 11 jan. 2024.

MUSEU NACIONAL (MN). Relatório Anual - 2022. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/relatorios-anuais/index.html Acesso em: 20 fev. 2023

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (MNBA). Plano Museológico: 2016-2020. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/Plano-Museologico-MNBA.pdf Acesso em: 20 fev. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Agenda 21 Global, 1992. Disponível em:https://antigo.mma.gov.br/responsabilidade-socioambiental/agenda-21/agenda-21-global.html. Acesso em: 02 fev. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável – Rio +20. Relatório O Futuro que queremos (em inglês), 2012. Disponível em: http://www.rio20.gov.br/documentos/documentos-da-conferencia/ofuturo-que-queremos/ . Acesso em: 02 fev. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Relatório Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, 2015. Disponível em: https://brasil.un.org/sites/default/files/2020-09/agenda2030-pt-br.pdf . Acesso em: 20 jan. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Programa Memória do Mundo. Elaborada por Ray Edmondson e traduzida por Maria Elisa Bustamante. Divisão da Sociedade da Informação. Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental, 2002a. Disponível em: https://mowlac.files.wordpress.com/2012/07/diretrizes-para-a-salvaguarda-do-patrimc3b4niodocumental.pdf . Acesso em: 18 jan. 2024

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Information for All Programme (IFAP): consolidating information and knowledge societies; empowering peoples and nations. (em inglês), 2017. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259991 . Acesso em: 18 jan. 2024.

SANTOS, Luana Lobo dos. Arquivos públicos brasileiros e a Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas: proposta de incorporação dos objetivos de desenvolvimento sustentável. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade

Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Florianópolis: UFSC, 2022. 226p. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244012 Acesso em: 17 fev. 2024.

SANTOS, Maria José Veloso da Costa; ESTEVÃO, Silvia de Moura. A preservação do acervo arquivístico do Museu Nacional e sua importância para a memória da instituição. In: OLIVEIRA, Antônio José Barbosa (org.). A universidade e os múltiplos olhares de si mesma. Rio de Janeiro: SiBI/UFRJ, 2007. p. 191-203. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/141?locale=es Acesso em: 17 fev. 2024.

SILVA JUNIOR, Jorge Dias da. Recomendações para reconfiguração do acervo da Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional após o incêndio. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos.) – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. – 2019. Disponível em: https://acesse.dev/vY13Q . Acesso em: 07 fev. 2024

TILLER, Stephen J.; RHINDRESS, Adam P.; OGUNTOLA, Ibrahim; ÜLKÜ, M. Ali; WILLIAMS, Kent; SUNDARARAJAN, Binod. Exploring the Impact of Climate Change on Arctic Shipping through the Lenses of Quadruple Bottom Line and Sustainable Development Goals. Sustainability 14(4):2193, fevereiro, 2022. Disponível em: https://acesse.dev/o28Zm . Acesso em: 07 fev. 2024.

OS SABERES MOBILIZADOS NAS REDES DE EDUCADORES EM MUSEUS: PLURALIDADE, COMUNIDADE, QUILOMBO E TRADUÇÃO CULTURAL

Mona Ribeiro Nascimento[1]

RESUMO: O presente texto tem como objetivo tecer reflexões acerca da pluralidade de vozes presentes na arena pública da educação museal brasileira, bem como apresentar as Redes de Educadores em Museus (REMs), coletivos característicos desse campo, como potencialidades para a convergência dos discursos e pautas desses atores plurais. Num segundo momento, ampliando as reflexões, busca-se, de forma experimental, provocar aproximações entre o encontro da pluralidade de vozes emergentes do campo da educação museal nas REMs, o conceito de *quilombo* como proposto pela intelectual Beatriz Nascimento e os conceitos de *diferença, comunidade e tradução cultural* como propostos pelo crítico Homi Bhabha.

PALAVRAS-CHAVE: redes de educadores em museus, quilombo, pluralidade, comunidade, tradução cultural

PRIMEIRAS PALAVRAS

O presente texto tem como objetivo tecer reflexões acerca da pluralidade de vozes presentes na arena pública da educação museal brasileira, bem como apresentar as organizações em rede, coletivos característicos desse campo, como potencialidades para a convergência dos discursos e pautas desses atores plurais.

Desenvolvido no âmbito do componente curricular Teorias da Cultura II do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, o texto busca dialogar com as reflexões empreendidas nos encontros do referido componente, ocorridos nas tardes de segunda-feira, durante os meses de agosto e dezembro de 2023.

Considerando que o componente objetivou *discutir epistemologias da descolonização que emergem a partir de 1968, levando-se em conta a geopolítica das diferentes construções e suas estratégias de desconstrução da modernidade postas em movimento na afirmação de múltiplos outros não europeus*, ao longo dos meses, foi possível entrar em contato com o pensamento de diversos autores que se predispuseram a refletir sobre a concepção de cultura no contexto da modernidade, bem como a problematizar este conceito a partir da perspectiva pós-colonial, oportunizando o trânsito por diferentes abordagens deste mesmo mote.

O desafio da atividade do componente se deu justamente na tentativa de aproximação das discussões realizadas nesses encontros, dos objetos de estudo dos discentes. Para este fim,

[1] Doutoranda em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente Substituta do Departamento de Museologia da UFBA. Pesquisadora do Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA). Membro das Redes de Educadores em Museus da Bahia e do Brasil. monaribe@gmail.com

foi considerado aqui não apenas as propostas iniciais do programa do curso, como também as provocações apresentadas pelos colegas nos seminários e/ou pelos professores convidados das últimas aulas.

Assim, reconhece-se nas próximas linhas o caráter experimental dos escritos, permitindo-se ousar nas propostas e contando com o olhar cuidadoso das leituras, no sentido de oferecer contrapontos e/ou contribuições que permitam redirecionar e/ou ampliar esse primeiro movimento reflexivo.

Algumas palavras sobre a Educação Museal

O campo político, profissional e acadêmico da educação museal brasileira vêm se constituindo a largos passos na última década. É de comum acordo entre pesquisadores que o marco para a institucionalização da Educação Museal no Brasil é a criação do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional, em 1928 (BRASIL, 2018), criado por Roquette-Pinto, médico legista, à época diretor do museu.

Desde então, os entendimentos e atuações da educação em museus transitaram por diversos modos de fazer e entender até se consolidarem no que hoje compreendemos, na Política Nacional de Educação Museal, como "um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade" (BRASIL, 2018).

Numa tentativa de abordagem inicial à questão do estado da arte da Educação Museal no Brasil, Andrea Costa, Fernanda Castro e Ozias Soares identificaram um triplo caráter da História da Educação Museal no Brasil, considerando que "esta História vem se construindo de forma não linear, com avanços e retrocessos, com características distintivas de algumas fases, mas que apresentam de forma desigual ao longo dos 200 anos de museus no Brasil" (COSTA; CASTRO e SOARES, 2020). As autoras e o autor sugerem a compreensão do campo da Educação Museal a partir do **tripé prática-teoria-política.** Neste sentido a **prática** vem sendo historicamente construída desde o surgimento dos primeiros museus, tendo diferentes denominações e formas de fazer educativo-pedagógico. Essa diversidade de fazeres foi acompanhada pelo florescimento de análises e estudos, resultando em um **campo teórico-conceitual**, ainda em consolidação. Paralelamente ao avanço prático e teórico, o desenvolvimento da Educação Museal também se deu no **campo político**, seja através das políticas públicas ou pela atuação política e militante dos educadores museais e agentes do campo. Esse tríplice trajetória se apresenta em três momentos históricos distintos, porém

interligado entre si, sendo eles: a criação de museus, a institucionalização dos processos educativos e, mais recentemente, a proliferação de pesquisas acadêmicas e profissionais e a consolidação de políticas públicas de educação museal, a exemplo da PNEM.

A abordagem da consolidação da Educação Museal sobre este tripé, tem sido uma importante referência para esta investigação pois, considerando que, embora possuam especificidades e ênfases em momentos distintos, entende-se como inevitável a abordagem destes três fatores, em menor ou maior medida, em quaisquer trabalhos recentes da Educação Museal. Neste em específico, parte-se do pressuposto de que as Redes de Educadores em Museus (e outros coletivos estabelecidos no campo) se configuram hoje uma espécie de manifestação deste tripé, funcionando ao mesmo tempo como espaços de fortalecimento da categoria profissional a partir da troca de experiências *práticas*, a reflexão *científico-teórica* e a elaboração e implementação de *políticas* públicas.

E O QUE SÃO REDES DE EDUCADORES EM MUSEUS?

Atualmente, o campo da educação museal brasileira é formado por profissionais com variadas formações, pesquisadores, ativistas e cada vez mais vem reunindo pessoas interessadas em discutir os impactos da função educativa dos museus e as relações com seus públicos. Neste ínterim, são também variadas as formas de organização que estes profissionais encontram para colaborar em discussões e ações que fortaleçam o desenvolvimento teórico, prático e político do campo.

Com pouca margem de dúvida, as mais representativas destas formas de organização são as Redes de Educadores em Museus (REMs). Desde o seu surgimento, estas organizações têm atuado como importantes espaços de formação e atuação política para os diferentes sujeitos envolvidos nesses processos. O objetivo principal das redes é de trocar experiências, discutir e deliberar sobre aspectos da Educação Museal no Brasil, ampliando assim fontes de referenciais teóricos e práticos sobre o campo no país. (NASCIMENTO; GONÇALVES, 2019).

As REMs configuram-se então como espaços privilegiados para o encontro de anseios e demandas variadas, oriundas dos diferentes grupos que as integram, congregando a pluralidade de vozes da educação museal brasileira como um importante aspecto a ser considerado quando se trata de promover a valorização e a democratização do acesso à cultura, neste caso, especificamente a partir do acesso ao processo de tomada de decisão sobre o que deve ser musealizado e tornado legado representativo da memória social. Nesse contexto, a

atuação das organizações em rede se torna ainda mais relevante, uma vez que elas podem contribuir para ampliar e diversificar os diálogos sobre o tema, reunindo diferentes atores e perspectivas. Ao proporcionar espaços de debate e troca de experiências, tais organizações promovem a reflexão e a construção coletiva de conhecimentos, fortalecendo assim o campo da educação museal e fomentando práticas mais inclusivas e participativas.

É fundamental, portanto, que tanto os profissionais quanto as instituições envolvidas neste contexto estejam atentos às vozes diversas e se engajem nas redes colaborativas, a fim de promover uma educação museal cada vez mais plural e democrática.

MAIS ALGUMAS PALAVRAS SOBRE REDES DE EDUCADORES EM MUSEUS

A motivação da escrita deste ensaio parte da participação ativa no campo da educação museal brasileira, sobretudo a partir das Redes de Educadores em Museus nos últimos doze anos. A partir dessa experiência e da participação no processo de construção da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), desenvolveu-se o interesse em pesquisar o caráter da participação social na construção de políticas culturais, tendo como caso estes coletivos e sua atuação no campo.

Contextualizando o surgimento e atuação das redes, em 2003 houve um importante marco para o campo dos museus brasileiro com o lançamento da Política Nacional de Museus. Não por acaso, neste mesmo ano, nasceu a primeira Rede de Educadores em Museus. Os anos seguintes assistiram ao surgimento de diversas outras redes ao redor do país e também de uma rede maior onde todas essas se articulam: a Rede de Educadores em Museus do Brasil (REM Brasil).

Assim, atualmente as redes se configuram como espaços de fortalecimento do campo da educação museal a partir da troca de experiências práticas, da reflexão científico-teórica e da elaboração e implementação de políticas públicas e com orientação para o exercício da democracia a partir da pluralidade e multiplicidade de vozes do campo.

No último levantamento feito pelo GT Eleições da REM Brasil, em 2022, foi identificada a existência das seguintes REMs no Brasil: na região Norte do país, dos sete estados que a compõem, apenas um, o Pará, possuía uma Rede de Educadores em Museus (agora são dois com a criação da REM-AP em 2023). Na região Nordeste, dos nove estados, quatro deles possuem REMs ativas (Ceará, Bahia, Paraíba e Maranhão), dois têm redes que encontravam-se inativas (Pernambuco e Sergipe) e três ainda não possuíam REM (Alagoas, Piauí e Rio Grande

do Norte), embora no Piauí exista uma forte mobilização para a criação de uma rede. Na região Sul, os três estados (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná) já possuem REMs. Na região Sudeste, dos quatro estados, três possuem REM, com exceção do Espírito Santo. Por fim, na região Centro-Oeste, composta por três estados mais o Distrito Federal, todos possuem REM.

Essa capilarização das Redes de Educadores em Museus tem sido, nos últimos anos, o motor da participação social no campo da educação museal brasileiro. A partir dessa mobilização, é possível estabelecer canais de comunicação que possibilitam, sobretudo, ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia federal responsável pelas políticas públicas para os museus no Brasil, ter acesso a informações sobre a realidade de parte do Brasil que de outro modo não seria possível.

Exemplo recente e importante se dá com a realização da Pesquisa sobre Práticas Educativas dos Museus Brasileiros: um panorama a partir da Política Nacional de Educação Museal, conhecida como Pesquisa Educação Museal Brasil, ou simplesmente, PEMBrasil. Lançada em 2022, a pesquisa, demandada desde a aprovação da PNEM em 2017, tem como objetivo produzir informações que possam subsidiar a implementação, a avaliação e eventuais revisões da PNEM, contribuindo também para a avaliação de aspectos da Política Nacional de Museus, instituída em 2003, que tocam a educação museal e, em consequência, das políticas públicas do Ibram voltadas para esse campo (CANEDO; SEVERINO, 2023).

Um dos pressupostos assumidos pela PEMBrasil foi justamente o da necessidade de se realizar uma pesquisa capilar pelo país para que os dados obtidos se aproximassem da diversidade de realidades brasileiras. Não fosse a dificuldade originária do Ibram em estar presentes nos locais mais afastados dos centros urbanos, o questionário da pesquisa ainda circulou durante o defeso eleitoral de 2022, impossibilitando o órgão de divulgar o instrumento de coleta de dados através de suas redes sociais e canais oficiais de comunicação. Neste aspecto, a participação dos coletivos foi fundamental para garantir que o questionário circulasse virtualmente em diferentes grupos e fóruns de discussão e até mesmo, repetindo a atuação na discussão da PNEM, em 2014, organizando eventos presenciais em diversas cidades do país.

O SABER QUE EMERGE DOS COLETIVOS ORGANIZADOS

Outra provocação que motiva essa investigação sobre as redes, para além da experiência empírica de militância nas mesmas, é a percepção do potencial educador que as mesmas possuem. E numa espécie de metalinguagem onde redes de educadores reunidos para discutir

processos educativos em museus provocam a produção de novos conhecimentos, portanto despertam novos processos de educação, percebe-se aproximações com as provocações feitas por Nilma Lino Gomes em seu livro Movimento Negro Educador (GOMES, 2017).

Na obra, a referida autora discorre sobre como o conhecimento nascido nas lutas não avança de modo isolado, ao contrário, se articula com diversos outros conhecimentos, se conectando instrisecamente no que a autora chama de *ecologia de saberes.* Essa abordagem pretende reconhecer a importância de valorizar e integrar diferentes perspectivas, experiências e formas de conhecimento, como potencialidade das organizações em rede. Por meio dessa ecologia de saberes, é possível ampliar a compreensão e a transformação da realidade, possibilitando uma visão mais ampla e complexa dos desafios e potencialidades enfrentados pelas comunidades e pelo mundo em geral.

Ressalta-se que, entende-se aqui redes como estruturas plásticas, dinâmicas e indeterminadas, no sentido de que sua configuração é flexível e regida por mecanismos de autogestão. Organizações de gestão social em redes caracterizam-se por não terem centro, isto é, qualquer ponto da rede é um centro em potencial. Assim, redes são entidades fluidas, não delimitadas, não circunscritas e não descritas conforme as definições já existentes. (CASTELLS, 2010; MARTINHO, 2003).

Estes espaços, permeados pela urgência da fala subalterna, se aproximam também das reflexões empreendidas por Grada Kilomba em Memórias da Plantação (KILOMBA, 2019) quando provoca sobre a importância da fala do subalterno frente ao trauma colonial. Narrando seu próprio processo de construção da tese na academia e a forma como este espaço violentamente buscou silenciá-la, a autora apresenta a dificuldade que os espaços formais de educação têm de acolher a pluralidade de vozes, tendendo majoritariamente a exigir que este ser, historicamente alijado dos espaços de tomadas de decisão, poder e de produção de conhecimento, se adapte aos *modus operandi* destes. Ou seja, ao subalterno é facultado falar desde que este se expresse na linguagem hegemônica. A autora convoca ainda a experiência relatada por Stuart Hall quando este aponta os tormentos de ousar falar da 'barriga da besta', ao se referir como afrodiásporico em território colonial - um jamaicano radicado na Inglaterra. Não sendo possível ocupar de forma massiva os espaços oficiais de produção de conhecimento, emerge então o movimento social como este espaço de produção e reprodução de saberes. Dos saberes formais e hegemônicos que continuam a ocupar espaço significativo no processo de

emancipação social mas, também, sobretudo, saberes outros que jamais poderiam ser adquiridos de outra forma que não na luta por emancipação.

Deste modo, a experiência da militância no movimento social da educação museal hoje, por excelência, as REMs, apresentou essa possibilidade da dimensão teórica de produção de conhecimento forjada nas lutas por emancipação. Em contraponto, inclusive aos saberes produzidos e forjados nos museus tradicionais, que têm sido alvo de críticas recorrentes, principalmente pela persistência das estruturas coloniais que permeiam essas instituições.

Ainda que tenham ocorrido avanços significativos nas últimas décadas, é inegável que muitos museus brasileiros continuam a reproduzir uma narrativa eurocêntrica, que privilegia a cultura e a história ocidental em detrimento das manifestações culturais e históricas dos grupos historicamente excluídos das estruturas de poder e tomadas de decisão, o que também se reflete na falta de representatividade e inclusão nas equipes educativas dos museus, tema recorrente nas discussões das REMs.

QUILOMBOS DE BEATRIZ NASCIMENTO A PARTIR DA TRADUÇÃO DE BHABHA

Ampliando um pouco mais as reflexões, num exercício de diálogo com os encontros propiciados pelo componente curricular busca-se aqui, de forma experimental, provocar aproximações entre o encontro da pluralidade de vozes emergentes do campo da educação museal nas REMs, o conceito de *quilombo* como proposto pela intelectual Beatriz Nascimento e os conceitos de *diferença, comunidade e tradução cultural* como propostos pelo crítico Homi Bhabha.

Esse caminho reflexivo foi despertado a partir da apresentação do décimo primeiro capítulo da obra O Local da Cultura do intelectual indiano Homi Bahbha (BHABHA, 1998), intitulado *Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural*. Na ocasião, o grupo responsável apresentou as motivações do autor para a proposição de um deslocamento da noção de diversidade cultural para a de diferença cultural, considerando que é nos interstícios, nos entre-lugares que novas possibilidades culturais emergem, sobretudo aquelas relativas às minorias, uma vez que a estrutura colonial produz cenários hegemônicos de dominância cultural, mas que possibilita também os encontros e transformações de compreensões, o que ele chama de hibridização ou, em última instância, o local da cultura.

Em determinado ponto da reflexão, Bhabha apresenta a perspectiva de fronteira como sendo o espaço de conflito entre as aproximações das culturas. Neste movimento a noção de fronteira se relaciona diretamente com a de sobrevivência uma vez que se faz necessária uma constante negociação entre os diferentes sujeitos deste cenário. Os diálogos, portanto, se operam na perspectiva da tradução - aqui num esforço de ampliar a proposição de tradução da tradição feita por Walter Benjamin em seu importante ensaio *A Tarefa do Tradutor* - entretanto, não há possibilidade de uma tradução completa muito menos de uma transição, resultando num problema sem solução.

Num esforço de ampliar essa percepção, recorre-se à reflexão do antropólogo Rodrigo Graça em artigo que se debruça sobre a influência de Benjamin na obra de Bhabha:

> O "núcleo do intraduzível" ou a "estrangeiridade", referidos a partir de Benjamin, se compõem para Bhabha como a impossibilidade de uma tradução cultural totalizante: não seria possível a mera transferência imitativa e impositiva de significados; enquanto a "estrangeiridade das línguas" remete ao não-acabamento das culturas. (GRAÇA, 2015)

Aqui Graça aproxima os autores para apresentar em Bhabha uma cultura inacabada, a partir da noção de estrangeiridade de Benjamin, uma cultura que, justamente nas infinitas possibilidades de encontros fronteiriços, cotidianamente vai se forjando a partir dos conflitos e negociações. A partir das infinitas possibilidades de traduções.

Outro ponto importante da discussão em sala de aula que dá suporte a essa reflexão gira em torno do conceito de comunidade para Bhabha. Para o autor, as comunidades seriam o "suplemento antagônico da modernidade" (BHABHA, 1998, p.317), interrogando cotidianamente as estruturas da contemporaneidade. A comunidade funciona como um território das minorias no contexto nacional e um grande problema de fronteiras no contexto transnacional, perturbando a narrativa globalizadora do capital e rompendo com a pretensa homogeneidade da comunidade imaginada da nação. A comunidade se torna um problema para a modernidade na mesma medida que possibilita que as minorias negociem as suas identificações coletivas.

Em um exercício de materializar a aplicação dos conceitos de diferença cultural, tradução e comunidade de Bhabha, recorre-se à reflexão feita por Beatriz Nascimento sobre a instituição *quilombo* (NASCIMENTO, 1985). Na ocasião, a autora recupera a perspectiva histórica do *kilombo*, tal qual se tem evidências da sua existência enquanto instituição africana,

de origem angolana, na história pré-colonial, para traçar a sua trajetória desde as primeiras ocorrências no solo brasileiro colonial até se tornar um símbolo de luta e resistência da população afro diaspórica no Brasil contemporâneo.

Nesta senda historiográfica, Nascimento apresenta elementos desta expressão cultural conforme estabelecidos em suas bases originárias em África, relacionando à ideia de acolhimento, uma vez que a noção de *kilombo* seria aplicada às características de nomadismo e formação social por adesão do povo Imbangala. *Kilombo* então, inicialmente, é um modo de vida de uma determinada comunidade, num contexto sócio-cultural bastante específico. A partir do contato/conflito com outros contextos culturais - aqui se referindo tanto aos contatos/conflitos internos do território africano pré-colonial quanto aos contatos/conflitos com os colonizadores - em uma manifestação do conceito de diferença cultural, esse interstício do contato/conflito possibilita que essa expressão cultural seja atravessada por outros modos de cultura gerando novas expressões num terceiro espaço.

A trajetória de tradução do quilombo, o leva a adentrar o século XX como "caracterização ideológica" (NASCIMENTO, 1985, p. 47) recuperando o sentido de manifestação reativa ao colonialismo, mas sendo aplicado agora ao que se identifica como colonialismo cultural, se tornando símbolo de resistência étnica e política no contexto brasileiro contemporâneo.

AS REDES COMO QUILOMBOS

Numa tentativa de síntese dessa reflexão em certa medida digressiva, provoca-se aqui a possibilidade de considerar os coletivos das REMs como possíveis traduções da noção de quilombo. Nesse sentido, a proposição de enxergar essas redes como quilombos é uma maneira de reconhecer a resistência e a construção coletiva que ocorrem nesses espaços de educação e formação. As redes hoje, se apresentam como a principal forma de contraposição aos formatos hegemônicos de educação em museus e frequentemente demandam às instituições e à gestão pública de cultura maior atenção às questões relacionadas a grupos historicamente alijados dos espaços de poder e tomada de decisão. Se apresentam e reivindicam os espaços de acolhimento e resistência ao mesmo tempo que, a partir da pluralidade de vozes que encerram dentro de si, possibilitam aproximações fronteiriças que suscitam contatos/conflitos tanto em seu próprio seio organizativo quanto no exercício do enfrentamento a grupos hegemônicos.

Ao relacionar essa perspectiva com o conceito de *diferença cultural* de Bhabha, é possível compreender as redes de educadores também como espaços de encontro e troca, onde múltiplas vozes e experiências se entrecruzam, gerando um diálogo plural e enriquecedor. Essas redes, assim como os quilombos, se configuram como espaços de luta contra a exclusão e a marginalização, promovendo a valorização da diversidade e a construção de uma educação museal mais inclusiva e igualitária.

Por se tratar do objeto prioritário destes estudos, sobretudo pela relação intrínseca com estes, os coletivos priorizados aqui foram as Redes de Educadores em Museus. Entretanto, cabe ressaltar que há uma gama ainda mais diversa de coletivos relacionados ao campo dos museus que reivindicam espaço e protagonismo nos processos de decisão acerca da memória social e coletiva dessa comunidade imaginada que chamamos de Brasil. Permita-se citar algumas à guisa de demarcação histórica da existência, bem como pelo reconhecimento destas como agrupamentos de "resistência e revolta" - para citar o colega educador museal das Redes de Educadores em Museus de São Paulo e do Brasil, Thiago Consiglio (CONSIGLIO, 2023) -:

Rede de Museologia Kilombola, Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, Rede Indígena de Memória e Museologia Social, Rede LGBT de Memória e Museologia Social entre outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um exercício de aproximar as discussões empreendidas nos encontros do componente Teorias II com o objeto de estudo, buscou-se inicialmente oferecer algumas poucas palavras introdutórias sobre o campo da educação museal, considerando ser um campo bastante restrito dentro do já restrito campo dos museus, muito embora tematize questões de amplitude ímpar. Para tanto, recuperou-se a perspectiva de Costa, Castro e Soares que propõem uma leitura da história da educação museal brasileira a partir de uma perspectiva tripla sendo teoria-prática-política. Defende-se aqui que as Redes de Educadores em Museus são uma espécie de materialização desse tripé. Ao longo do texto essas três perspectivas aparecem de forma sobreposta não sendo possível desenvolver análises individualizadas de cada uma. A produção teórica se dá na mesma esteira da prática educativa numa retroalimentação cíclica e sendo a dimensão política transversal a ambas.

Em seguida, buscando apresentar os referidos coletivos, traçou-se um percurso histórico de surgimento e atuação das Redes de Educadores em Museus destacando seu caráter

participativo e de acolhimento, possibilitando a criação de uma comunidade onde são possíveis aproximações culturais de naturezas diversas. Nesta comunidade, percebe-se o exercício da produção de conhecimento não apenas teórico-epistemológico nos moldes do conhecimento tradicional, mas também a produção de saberes inerentes ao exercício da luta política por emancipação. Neste caminho ajudam a pensar tanto Nilma Lino Gomes quanto a Grada Kilomba, que provocam sobre a necessidade de reconhecer como legítimos os saberes oriundos desses espaços não hegemônicos e inclusive da urgência de que os espaços hegemônicos assim os reconheçam. Mais uma vez teoria, prática e política imbricadas de modo intrínseco.

Sendo o recorte de interesse da investigação a pluralidade de vozes existentes na arena pública desse campo e como elas se articulam nas suas reivindicações, quer seja internamente nos coletivos quer no diálogo direto com o poder público, viu-se na provocação de Bhaba sobre *diferenças culturais, traduções culturais e comunidade* um caminho possível de análise para os fenômenos investigados. Assim, ao longo do texto, oferece-se também algumas reflexões e provocações a partir do pensamento de Bhabha. E justamente numa dessas discussões encontrou-se a possibilidade de articular estes conceitos com a noção de *quilombo* investigada, apresentada e defendida pela historiadora e ativista política Beatriz Nascimento, apresentando aqui a possibilidade de tradução das organizações em rede existentes hoje no campo da educação museal como quilombos na sua acepção contemporânea de símbolo de resistência política.

Reconhece-se antes de tudo e mais uma vez o caráter experimental dessa abordagem teórico-reflexiva, ansiando pela possibilidade de trocas com aqueles a quem essas linhas chegarem. Considerando o que aqui já foi dito sobre a condição de campo em consolidação que hoje alcança a educação museal, espaços como este de experimentação em produção teórica a partir do exercício prático da educação museal e sob a condução da dimensão política do campo, certamente serão importantes catalisadores do processo de emancipação do campo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor.** Tradução: Susana K. Lages. In: (Org) GAGNEBIN, Jeanne M. Escritos sobre Mito e Linguagem. São Paulo. Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília, DF: IBRAM, 2018.

CANEDO, Daniele Pereira; SEVERINO, José Roberto [et al.]. **Pesquisa nacional de práticas educativas dos museus brasileiros: um panorama a partir da política nacional de educação museal** - relatório final. 1 ed. Joinville, SC: Casa Aberta Editora e Livraria; Instituto Brasileiro de Museus, 2023. Disponível em: https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2023/07/PEMBrasil_relato%CC%81rio-2023_final.pdf. Acesso em 26 de fevereiro de 2024.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 498.

CONSIGLIO, Thiago. Traduzindo uma epistemologia da educação museal: Revolta e Resistência. In: **Anais do 5º Seminário Brasileiro de Museologia.** Porto Alegre: UFRGS. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2023.

COSTA, Andrea; CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias. *Por uma História da Educação Museal no Brasil.* In: COSTA, A.; CASTRO, F.; SOARES, O. Orgs. **Educação Museal: conceitos, história e políticas. Vol. I. História da Educação Museal no Brasil e prática político-pedagógica museal.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GRAÇA, Rodrigo. Tradução cultural e política em Homi Bhabha: recepção de a tarefa do tradutor de Walter Benjamin. **Cadernos De Ética E Filosofia Política,** 2(27), 96-113. https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v2i27p96-113. Acesso em 26 de fevereiro de 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

MARTINHO, Cássio. **Redes: uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização.** Brasília: WWF Brasil, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Revista Afrodiáspora**, v. 3, n. 6-7, 1985, pp. 41-49.

NASCIMENTO, Mona; GONÇALVES, Leane. **Educação Museal em Rede: surgimento e atuação das Redes de Educadores em Museus no Brasil.** In: Revista Docência e Cibercultura. v.3. n.2. mai-ago. 2019. p. 140-154. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/39944/30491. Acesso em 26 de fevereiro de 2024.

RUMO A INCLUSÃO MUSEAL NAS REDES SOCIAIS: ANÁLISE DA ACESSIBILIDADE NO INSTAGRAM DOS MUSEUS

Rafael Teixeira Chaves[1]
Yndiana Cabral Gouveia Viana [2]

RESUMO: Este artigo, examina a acessibilidade nos perfis de Instagram de museus, investigando práticas inclusivas como textos alternativos e legendas. Com base em dados do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a pesquisa destaca a importância da acessibilidade em uma plataforma visual e auditiva como o Instagram. Identifica-se uma falta de alinhamento entre a afirmação de acessibilidade dos museus e as práticas reais, evidenciando lacunas na implementação de recursos acessíveis. A reflexão ressalta a necessidade urgente de esforços para garantir a inclusão digital nos museus, promovendo uma experiência acessível para todos os públicos. Palavras-chave: Acessibilidade, Instagram, Inclusão Digital, Museus, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

PALAVRAS-CHAVE: Acessibilidade. Instagram. Inclusão Digital. Museus. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

INTRODUÇÃO

À medida que os museus tradicionais exploram timidamente o universo das redes sociais, este estudo direciona seu olhar para a acessibilidade nos perfis de Instagram dos museus na região sudeste. Baseando-se nos dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), investigaremos como essas instituições estão incorporando a acessibilidade em suas presenças digitais. As teias conectivas, manifestas por meio das tecnologias digitais e das redes sociais, exercem um impacto significativo na comunicação museológica, redefinindo a relação entre os museus, seu público e as práticas museológicas. Essa interconexão entre tecnologia, acessibilidade e inclusão redefine o papel dos museus na era digital, ampliando o alcance e a participação, e contribuindo para uma experiência cultural

[1]Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: rafateixeirachaves@gmail.com.
[2]Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: gouvieayndiana@gmail.com.

mais inclusiva e envolvente.

Este trabalho se propõe a explorar a questão da acessibilidade no Instagram, concentrando-se especificamente na perspectiva da deficiência visual. Dado que o Instagram é uma plataforma predominantemente visual, a análise direcionará seu enfoque para compreender como a acessibilidade pode ser aprimorada para garantir uma experiência inclusiva para usuários com deficiência visual. A abordagem se baseará na investigação de práticas e recursos que podem ser implementados para tornar o Instagram mais acessível, reconhecendo a importância de superar barreiras e promover a igualdade de acesso a conteúdos visuais e interações na plataforma. Essa análise não apenas contribuirá para a compreensão da atual situação de acessibilidade no Instagram, mas também destacará potenciais melhorias e estratégias que podem ser adotadas para tornar a experiência digital mais inclusiva para todos os usuários, independentemente de suas capacidades visuais.

Contudo, a virtualização do processo expositivo também trouxe consigo desafios inéditos, como a busca por estratégias inovadoras para cativar a atenção do público e proporcionar uma experiência tão rica quanto a presencial. Essa transição para o digital não é apenas uma resposta temporária às circunstâncias da pandemia, mas uma reflexão sobre o papel evolutivo dos museus na era da digitalização e a importância de manter a acessibilidade cultural em todas as circunstâncias, preservando e enriquecendo a experiência do público, independentemente do contexto.

Conforme Martín-Barbero (2006) destaca, as tecnologias de informação e comunicação (TICs) desempenham um papel crucial como dimensão estratégica na configuração dos sistemas comunicativos. Mediante sua influência, essas tecnologias redefinem as dinâmicas comunicativas, proporcionando uma remodelação significativa nos processos de interação. Ao mediar a comunicação, as TICs facilitam a circulação de informações e fomentam a troca de mensagens e experiências, dando origem a projetos ancorados em um novo ambiente comunicacional. Essa transformação, impulsionada pelas TICs, não apenas molda a maneira como as informações são compartilhadas, mas também viabiliza a concretização de iniciativas inovadoras e adaptáveis a esse contexto comunicacional emergente.

Berardi (2017) estabelece uma distinção entre a lógica conjuntiva e a lógica conectiva, proporcionando uma análise evolutiva da infosfera. Segundo o autor, saímos de uma era

caracterizada pela lógica conjuntiva na infosfera, na qual as interações eram fundamentadas em nossas experiências sensoriais tangíveis. Nesse contexto, é enfatizada a capacidade de mexer, tocar e interagir fisicamente com objetos, uma vez que estes apresentavam texturas, formas físicas e aromas palpáveis.

Berardi argumenta que, embora a lógica da conjunção não tenha desaparecido por completo de nossas vidas, ainda persistindo em diversas experiências sensoriais que continuam a estruturar grande parte de nossas interações com objetos e pessoas, ela cede espaço progressivamente para a lógica conectiva. Esta última, característica da era contemporânea, baseia-se na interconexão digital, virtual e instantânea, marcada por uma interação mais fluida e desmaterializada, distanciando-se das experiências tangíveis e sensoriais que predominavam na lógica conjuntiva.

Nas palavras de Lévy (2007), o Ciberespaço se revela como o "espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores e das memórias dos computadores". Essa definição ressalta a expansão de possibilidades comunicativas proporcionadas pela interligação global de dispositivos, sugerindo que não apenas dados, mas também a própria memória desses sistemas, convergem para criar um ambiente comunicacional dinâmico e inovador. Nesse cenário, percebe-se que o Ciberespaço transcende a mera conectividade digital, emergindo como um espaço de interação rico em potencialidades, capaz de moldar e transformar as experiências humanas na era contemporânea.

RUMO À INCLUSÃO NOS MUSEUS

Embora o caminho em direção à inclusão nos museus não seja novidade, é crucial reconhecer que, no contexto brasileiro, essa jornada enfrenta desafios significativos. O debate sobre acessibilidade cultural tem sido discutido globalmente, evidenciando a importância de tornar os museus espaços verdadeiramente inclusivos. No entanto, no Brasil, a implementação de recursos acessíveis enfrenta obstáculos relacionados à escassez de recursos e à falta de profissionais capacitados.

> “Não é o olho que vê. Não é a alma. É o corpo como totalidade aberta. [...] A visão dos sons ou a audição das cores ocorre com a unidade do olhar pelos dois olhos: [a visão e a audição ocorrem] na medida em que meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas uma síntese sinérgica na qual todas as funções são retomadas ou ligadas ao movimento geral do ser no mundo. [...] Quando digo que vejo o som, quero dizer que à vibração do som faço eco por todo meu ser sensorial” (Merlau-Ponty *apud* Novaes, 2003).

A necessidade de promover a inclusão nos espaços virtuais dos museus é incontestável, considerando a diversidade da população brasileira. No entanto, para efetivar essa transformação, é essencial superar as limitações atuais, que incluem a carência de investimentos adequados e a falta de especialistas capacitados para desenvolver e implementar soluções acessíveis. Este desafio não apenas evidencia a urgência de mobilizar esforços e recursos, mas também ressalta a importância de conscientizar sobre a necessidade de promover a acessibilidade nos espaços culturais do país. Ao enfrentar essas questões de maneira proativa, o Brasil poderá avançar em direção a museus verdadeiramente inclusivos, onde todos tenham a oportunidade de participar e desfrutar plenamente das experiências culturais oferecidas.

A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, também conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência, estabelece, em seu Artigo 1º da Lei nº 13.146/2015, o compromisso de assegurar e promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoas com deficiência. O principal objetivo é orientar ações que conduzam à inclusão social e à plena cidadania dessas pessoas. Esta legislação representa um marco fundamental no Brasil, reforçando o compromisso com a igualdade e a garantia de direitos para todos, independentemente de suas capacidades físicas ou cognitivas. A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, ao estabelecer o compromisso de assegurar igualdade no exercício de direitos fundamentais, também traz reflexões significativas para o universo dos museus e sua presença nas redes sociais. A inclusão, aqui, não se restringe apenas ao espaço físico dos museus, mas estende-se ao ambiente virtual por meio das plataformas digitais.

Os museus, ao aderirem às redes sociais, têm a oportunidade de promover a acessibilidade de maneira mais ampla. As diretrizes do Estatuto da Pessoa com Deficiência não apenas incentivam, mas também demandam a adoção de práticas inclusivas nas interações museológicas. Ao utilizar as redes sociais, os museus têm o desafio e a responsabilidade de garantir que as informações, exposições virtuais e demais interações estejam acessíveis a todos os públicos, independentemente de suas habilidades.

Dessa forma, o compromisso com a inclusão social e cidadania, preconizado pela legislação, transcende os limites físicos do museu e se estende ao ciberespaço das redes sociais. A efetivação desses princípios não apenas reflete um avanço nas práticas

museológicas, mas também reforça a importância de criar experiências culturais verdadeiramente inclusivas, onde as barreiras são superadas tanto nos espaços físicos quanto nas plataformas virtuais. A interatividade acessível é outra frente a ser explorada, utilizando tecnologias que possibilitem a participação plena de pessoas com deficiências motoras. Estabelecer canais de comunicação para receber feedback da comunidade, incluindo pessoas com deficiência, é uma prática valiosa, permitindo a avaliação constante da eficácia das estratégias inclusivas nas redes sociais dos museus.

EXPLORANDO A PRESENÇA DIGITAL: PERFIS NO INSTAGRAM DOS MUSEUS DO SUDESTE BRASILEIRO

O Instagram é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais. Lançada em 2010, enquanto plataforma de rede social, reconhece a importância de tornar sua interface não apenas disponível, mas acessível para todos. Em sintonia com a perspectiva da Organização Mundial da Saúde (OMS) sobre as significativas estatísticas de deficiências visuais e auditivas em todo o mundo, o Instagram está empenhado em atender às necessidades dessas comunidades.

A busca pela acessibilização envolve a implementação de diversos recursos integrados aos sistemas operacionais iOS e Android, bem como a constante aprimoração de funcionalidades específicas no aplicativo. A introdução do texto alternativo automático, que utiliza tecnologia de reconhecimento de objetos para gerar descrições de fotos para leitores de tela, é um exemplo desse compromisso. Além disso, o texto alternativo personalizado permite que criadores de conteúdo adicionem suas próprias descrições de imagem antes da publicação, ampliando a personalização e a adequação às necessidades específicas.

Reconhecendo a importância das legendas em vídeos, o Instagram implementou legendas geradas automaticamente como padrão para criadores de conteúdo em 2022. Esse recurso não apenas facilita a compreensão do conteúdo para pessoas surdas ou com deficiência auditiva, mas também contribui para a experiência global de visualização de vídeos na plataforma. Para promover a inclusão em todas as formas de conteúdo, o Instagram introduziu figurinhas de legendas em *stories* e *Reels*. Essas figurinhas convertem automaticamente áudio em texto, permitindo uma compreensão mais abrangente do conteúdo compartilhado pelos

usuários.

Nesse contexto, a introdução de recursos como texto alternativo automático e personalizado, legendas automáticas e figurinhas de legendas em *stories* e *Reels* não apenas facilita a compreensão para pessoas com deficiência visual ou auditiva, mas também contribui para a disseminação de informações culturais de maneira mais inclusiva. Como assinala Aidar (2002, p. 60), em termos ideológicos, as instituições devem mover-se na direção do reconhecimento da idéia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem, e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade

No entanto, esses esforços são contínuos e evoluem em resposta às demandas e expectativas em constante mudança. A busca pela acessibilidade digital não apenas atende às obrigações legais, mas também enriquece a interação virtual entre os museus e o público, garantindo que a cultura seja acessível e apreciada por todos de maneira equitativa e inclusiva. Apontado por Tojal (2014, p. 15), A partir desse novo paradigma comunicacional, o de proporcionar uma interatividade mais ampla entre o objeto museológico e o seu público, as estratégias de mediação passam a redimensionar a forma de participação do sujeito receptor – de uma condição anteriormente mais passiva, como simples assimilador de uma mensagem – para uma condição mais dialógica, isto é, a de um participante mais ativo no processo de apreensão e de ressignificação do objeto cultural presente na exposição.

Assim, a virtualidade não é apenas uma extensão do museu físico, mas uma nova dimensão que exige uma reconfiguração completa das práticas museais. Ao adotar estratégias inclusivas e acessíveis nesse ambiente virtual, os museus não apenas ampliam sua base de público, mas também promovem uma experiência cultural mais equitativa e enriquecedora para todos.

OS MUSEUS DO SUDESTE

A análise realizada neste estudo, utilizando os recursos de leitores de tela em dispositivos móveis, oferece observações reveladoras sobre o estado da acessibilidade nos perfis de museus no Instagram. O foco na implementação de recursos de texto alternativo nas postagens, uma prática fundamental para tornar as informações acessíveis a pessoas com deficiência visual, revelou lacunas significativas em muitos museus analisados. A ausência

desses recursos em imagens que contêm informações relevantes, como projetos institucionais, destaca uma oportunidade perdida para proporcionar uma experiência inclusiva.

Figura 1 - Mapa dos Museus Cadastrados no site do IBRAM.

Fonte: Print Screan-IBRAM.

Descrição da imagem: #pratodosverem #pracegover. A imagem mostra um mapa do Brasil dividido por regiões e colorido em diferentes cores. Cada região está marcada com ícones que representam patrimônios culturais. As regiões e suas respectivas cores são: Norte em amarelo, Nordeste em verde, Centro-Oeste em azul, Sudeste em cinza, Sul em preto. Há uma lista ao lado do mapa com os nomes dos Museus e suas localizações por estado. Por exemplo, no Sudeste, "Museu Casa do Pontal - Rio de Janeiro (RJ)" e no Sul, "Museu das Missões - São Miguel das Missões (RS)".

A Figura 1, representando o mapa dos museus do Sudeste na pesquisa, oferece uma visão gráfica da distribuição geográfica dos museus analisados neste estudo. No entanto, ao aprofundar a análise dos 20 perfis examinados, uma observação crítica se destaca: uma minoria desses museus utiliza *hashtag* como "para todos verem" ou "para cegos verem". Essa constatação levanta questionamentos significativos sobre o comprometimento desses perfis em disseminar informações de forma inclusiva, revelando uma lacuna nas práticas de acessibilidade.

A ausência dessas *hashtags* específicas sugere que alguns museus podem não estar

plenamente conscientes da importância de tornar suas publicações acessíveis a todos os públicos, incluindo aqueles com deficiências visuais. Esta falta de sensibilidade pode resultar em uma desconexão entre os museus e uma parcela significativa da população que depende de recursos inclusivos para interagir digitalmente com o conteúdo cultural.

Em conclusão, a Figura 1 revela não apenas a distribuição geográfica, mas também destaca uma lacuna preocupante na abordagem inclusiva de alguns museus do Sudeste, a sensibilização, educação e implementação de práticas inclusivas são passos cruciais para garantir que essas instituições desempenham um papel verdadeiramente acessível e inclusivo na disseminação da cultura através das redes sociais.

Além disso, a análise destaca a importância do uso estratégico de *hashtags* como um elemento-chave para promover a acessibilidade. A presença de *hashtags* como "para todos verem" ou "para cegos verem" foi identificada em apenas uma minoria dos perfis examinados. Essa constatação levanta preocupações sobre o comprometimento desses museus em disseminar informações de maneira verdadeiramente inclusiva, sugerindo uma falta de consciência ou prioridade em tornar seu conteúdo acessível a todas as audiências.

Essa reflexão evidencia a necessidade de sensibilização e ação por parte dos museus para integrar práticas mais inclusivas em suas estratégias de presença online. A implementação consistente de recursos de texto alternativo, juntamente com o uso de *hashtags* inclusivas, não apenas atende a requisitos básicos de acessibilidade, mas também enriquece a experiência digital para todos os seguidores, independentemente de suas capacidades. A ausência de texto alternativo em imagens contendo informações relevantes, como projetos institucionais, destaca uma falha na implementação de práticas básicas de acessibilidade. Essa lacuna não apenas exclui pessoas com deficiência visual, privando-as do acesso a informações cruciais, mas também evidencia uma possível falta de consciência ou priorização dessas questões por parte dos museus.

A análise também aponta para a importância estratégica dos hashtags como um meio de tornar as publicações mais inclusivas. A falta de hashtags específicas, como "para todos verem" ou "para cegos verem", em uma minoria dos perfis, sugere uma possível falta de sensibilidade para com a diversidade de públicos que utilizam a plataforma. Isso levanta questões sobre a efetividade das estratégias de comunicação adotadas pelos museus, considerando a importância crescente das redes sociais como meio de disseminação cultural.

Portanto, a análise crítica aponta para a necessidade de uma abordagem mais proativa e consciente por parte dos museus no que diz respeito à acessibilidade digital. Isso não apenas implica a implementação de recursos técnicos, como texto alternativo, mas também envolve uma mudança cultural que reconheça a importância de alcançar e envolver todas as audiências, independentemente de suas capacidades. Essa reflexão crítica destaca a relevância crescente da acessibilidade na esfera digital, instigando uma revisão e aprimoramento contínuo das práticas adotadas pelos museus nesse cenário.

A prática de adicionar descrições de imagens ao compartilhar fotos ou ilustrações em mídias sociais é uma estratégia essencial para tornar o conteúdo acessível a todos os usuários, independentemente de suas habilidades visuais. Essa prática é concretizada através do recurso de "texto alternativo" fornecido por muitas plataformas de mídia social, que permite aos usuários incluir uma descrição textual da imagem ao realizar uma postagem. Caso essa opção específica não esteja disponível, uma alternativa eficaz é incorporar a descrição diretamente no texto da publicação ou utilizar *hashtags* específicas.

O recurso de “texto alternativo” é particularmente relevante para pessoas com deficiência visual, pois leitores de tela utilizam essas descrições para narrar o conteúdo visual presente na plataforma. Ao inserir detalhes descritivos, como cenários, pessoas ou objetos na descrição da imagem, os usuários com deficiência visual podem compreender melhor o contexto e o significado da publicação.

O uso das *hashtags* “pra cego ver” ou “para todos verem” é uma abordagem popular e informal para indicar que a descrição foi incluída com o objetivo de tornar a publicação acessível a uma audiência mais ampla. Essas *hashtags* não apenas destacam a importância da acessibilidade, mas também funcionam como um lembrete para os criadores de conteúdo incorporarem práticas inclusivas em suas postagens. Essa abordagem não apenas atende a padrões de acessibilidade, mas também reflete um compromisso mais amplo com a inclusão e a diversidade na comunicação museológica digital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso a smartphones desempenha um papel fundamental na promoção da autonomia das pessoas com deficiência, proporcionando uma variedade de benefícios que contribuem significativamente para uma participação mais ativa na sociedade. Estes

dispositivos modernos são projetados com recursos de acessibilidade integrados, como leitores de tela, ampliação de texto, reconhecimento de voz e opções de contraste, tornando a interação mais fácil para pessoas com deficiência visual, auditiva ou motora.

Acesso a informações e educação também são facilitados por meio de uma variedade de aplicativos educacionais e recursos online disponíveis nos smartphones, contribuindo para a autonomia intelectual das pessoas com deficiência. Além disso, aplicativos de assistência pessoal podem auxiliar nas atividades diárias, como lembretes de medicamentos, organização de tarefas e gerenciamento de compromissos, proporcionando uma maior independência no dia a dia.

Ao utilizar smartphones, as pessoas com deficiência têm a oportunidade de participar mais ativamente no mercado de trabalho, utilizando aplicativos para gerenciar tarefas profissionais, se comunicar remotamente e acessar informações relevantes. A capacidade de personalizar configurações e adaptar o smartphone de acordo com as necessidades individuais oferece flexibilidade para atender às diversas necessidades de acessibilidade.

Portanto, garantir o acesso efetivo a smartphones e promover a inclusão digital é essencial para potencializar a autonomia das pessoas com deficiência, permitindo que elas participem plenamente da vida social, econômica e cultural de forma independente e inclusiva. É categórico refletir sobre a preparação dos profissionais que atuam em museus, especialmente no que diz respeito à sua capacitação para lidar com recursos de acessibilidade. O déficit observado nesse contexto muitas vezes está intrinsecamente ligado à formação acadêmica em museologia. A ausência de disciplinas específicas voltadas para a acessibilidade pode representar uma lacuna na capacitação desses profissionais, para pensar museu nas redes sociais e acessibilidade

A formação em Museologia tradicionalmente tem se concentrado em aspectos curatoriais, históricos e artísticos, muitas vezes negligenciando a necessidade crucial de compreender e implementar práticas inclusivas. A acessibilidade nos museus, especialmente no contexto digital e das redes sociais, demanda um conjunto de habilidades específicas que nem sempre é abordado de maneira abrangente nos currículos de formação.

Dessa forma, a falta de disciplinas focadas em acessibilidade pode resultar em profissionais de museus menos preparados para criar ambientes inclusivos, tanto fisicamente quanto virtualmente. A sensibilização para as necessidades diversas do público, incluindo

pessoas com deficiência, requer uma formação que vá além dos aspectos tradicionais da museologia.

Promover uma mudança nesse cenário envolve repensar e atualizar os currículos de museologia, incorporando disciplinas que abordem especificamente a acessibilidade. Isso inclui o entendimento das tecnologias assistivas, a criação de exposições acessíveis, e a implementação de práticas inclusivas nas plataformas digitais dos museus, como redes sociais. Ao proporcionar uma formação mais abrangente e inclusiva, os profissionais em museus estarão mais bem equipados para liderar iniciativas que tornem as instituições culturais verdadeiramente acessíveis a todos os públicos. Essa evolução na formação contribuirá não apenas para atender às demandas legais e éticas, mas também para enriquecer a experiência museológica, garantindo que ela seja genuinamente inclusiva e representativa da diversidade da sociedade.

A reflexão final do artigo aponta para a necessidade premente de considerarmos a acessibilidade e os recursos disponíveis nos museus. Mais do que uma mera reflexão sobre os desafios existentes, é uma chamada à ação para repensar o papel fundamental do museu como um espaço destinado a todos os públicos. Ao destacar que o museu é, por essência, um espaço inclusivo, a reflexão ressalta a importância de superar as limitações e gaps identificados no estudo. Reconhece-se que, embora tenham sido feitas análises, o tema da acessibilidade nos museus, especialmente nas plataformas digitais como o Instagram, continua carecendo de análises mais aprofundadas e estudos robustos.

Ainda há um caminho a percorrer para compreender completamente como os museus podem melhorar a acessibilidade em suas interações online. A reflexão final instiga a conscientização contínua sobre a importância da inclusão, não apenas nas exposições físicas, mas também nas experiências digitais proporcionadas pelos museus. Ao direcionar o olhar para o Instagram, uma plataforma de compartilhamento de fotos e vídeos amplamente utilizada, a pesquisa busca compreender como os museus, em particular aqueles localizados na região sudeste do Brasil, estão aproveitando essa plataforma para promover a acessibilidade e inclusão digital.

A análise se estende além da simples presença dos museus no Instagram, explorando práticas específicas, como a utilização de textos alternativos em imagens, legendas em vídeos informativos e *hashtags* direcionadas à inclusão. A pesquisa levanta questionamentos fundamentais sobre a verdadeira acessibilidade desses espaços museológicos virtuais e, por

extensão, sobre a capacidade das instituições de liderarem esforços para criar experiências digitais verdadeiramente inclusivas.

Ao enfatizar o Instagram como uma plataforma predominantemente visual e auditiva, o estudo destaca a importância de considerar as diferentes formas de acessibilidade, especialmente para pessoas com deficiências visuais e auditivas. A pesquisa também aponta para a necessidade de uma reflexão crítica sobre o comprometimento efetivo das instituições museológicas em disseminar informações de maneira inclusiva, reconhecendo que a jornada em direção à acessibilidade ainda está em progresso.

Dessa forma, o trabalho oferece uma visão aprofundada sobre como os museus na virtualidade, especificamente no Instagram, podem melhorar suas práticas para garantir uma experiência mais inclusiva e acessível para todos os públicos, contribuindo assim para a construção de uma cultura digital verdadeiramente inclusiva.

Conclui-se, assim, que o tema da acessibilidade em museus é uma área que requer não apenas reflexões, mas ações efetivas. A ausência de análises e estudos aprofundados indica uma lacuna no entendimento e na implementação de práticas inclusivas. Essa lacuna não deve ser apenas observada, mas ativamente abordada por meio de pesquisas, desenvolvimento de diretrizes e, acima de tudo, pela promoção de uma cultura de acessibilidade nos museus.

Em última análise, a reflexão final sugere que a jornada rumo à acessibilidade plena nos museus está longe de ser concluída. É um convite para que pesquisadores, profissionais e instituições continuem a explorar, questionar e avançar em direção a ambientes culturais verdadeiramente acessíveis, onde todos possam desfrutar e participar plenamente das experiências museológicas, independentemente de suas capacidades ou limitações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Gabriela. Museus e Inclusão Social. **Revista Ciências e Letras: Patrimônio e Educação**, Porto Alegre: Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras, 2002, n. 31.

BERARDI, Franco. **Fenomenología del fin**: sensibilidad y mutación conectiva. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

IBGE. Censo Demográfico 2010. Disponível em:https://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/metodologia/notas_tecnicas/nota_tecnica_2018_01_censo2010.pdf. Acesso em: 25 fev. 2024.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus, Museus do Ibram. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram. Acessado em: 25.fev. 2024

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Tecnicidades, identidades, alteridades**: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. *In*: MORAES, Denis (org.). Sociedade midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepçã**o. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MORIGI, V. J.; CHAVES, R. Texeira. Teias conectivas: os usos das tecnologias da informação e comunicação e os museus na construção da cultura digital. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 10 (Especial), 58-67. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/37341.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Comunicação museológica e ação educativa inclusiva. *In*: CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jenifer (orgs.). **Acessibilidade em ambientes culturais**: relatos de experiências. Porto Alegre: Marcavisual, 2014.

MESA IV

Patrimônio Imaterial I

O CENSO DEMOGRÁFICO DOS MESTRES E MESTRAS DA CULTURA DO CEARÁ: VIDA, TRADIÇÃO E SALVAGUARDA

Alênio Carlos Noronha Alencar[1]
Jaiane Cruz Sousa[2]

RESUMO: Neste trabalho buscamos analisar o Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará[3], um levantamento de informações sobre a vida e tradição dos detentores das expressões culturais cearenses. A partir do Censo, procuramos construir um panorama sobre a realidade de 22 mestres e mestras da cultura, refletindo sobre algumas áreas de políticas públicas, entre as quais, de educação, saúde e bem estar, e igualdade de gênero. Os dados do Censo buscam contexto de avanços e problemáticas da política de cultura, assumindo um caráter propositivo, que possibilita um repositório de dados de consulta para a reformulação e qualificação das políticas de patrimônio e salvaguarda dos saberes e fazeres dos Mestres e Mestras da Cultura do Estado do Ceará.

PALAVRAS-CHAVE: Censo Demográfico, Mestre da Cultura, Tesouros Vivos, Gestão Cultura, Tradição.

Ao longo dos 20 anos da Política dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará, nos deparamos com uma série de reflexões e problemáticas sobre as formas de identificar, reconhecer, proteger e promover o patrimônio cultural cearense. No ano de 2003, quando criada a referida política[4], tinha o intuito de promover o reconhecimento, proteção e valorização dos bens culturais imateriais cearenses, por meio da titulação de mestres e mestras da cultura do Ceará. O Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria da Cultura, sanciona nesse período duas importantes legislações: a Lei dos Mestres da Cultura, Lei nº 13.351/2003, que tinha o

[1] Mestre em História Social - PUC/SP e Especialista em Gestão e Políticas Culturais – Observatório Itaú Cultural e Universidade de Girona/Espanha. Atualmente é Coordenador de Patrimônio Cultural da Casa de Saberes Cego Aderaldo (SECULT-CE / IDM). E-mail: alenio.alencar@idm.org.br

[2] Graduanda em Geografia IFCE - Quixadá. Atualmente é Coordenadora Pedagógica da Casa de Antônio Conselheiro (SECULT-CE / IDM). E-mail: jaiane.sousa@idm.org.br

[3] O Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará é um projeto da Casa de Saberes Cego Aderaldo, equipamento da Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará), gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM). O projeto contou com o apoio da Casa de Antônio Conselheiro, que também faz parte da Rede de Equipamentos da SECULT-CE.

[4] Grande parte das legislações de proteção dos bens de natureza imaterial no Brasil, é decorrente da tradição e influência do DECRETO Nº 3.551, DE 4 DE AGOSTO DE 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias . Acesso em 10.jan.2024

objetivo de fazer o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular Cearense (RMCTP-CE)[5], e a segunda Lei nº 13.427/2003, realizar Formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem Patrimônio Cultural do Ceará[6]. Ambas as Leis foram pioneiras e significativas para a valorização das culturas tradicionais e populares. Após três anos de sua criação, a Lei dos Mestres da Cultura sofre uma nova alteração, e em 2006, sendo modificada e ampliada, passando a se chamar Tesouros Vivos da Cultura do Ceará[7], através da Lei nº 13.842/2006, onde duas novas categorias foram incluídas nos processos de seleção: Grupos de Tradição e as Coletividades[8]. E, recentemente, em 2022, após uma importante revisão das legislações de proteção e promoção do patrimônio cultural cearense, a Lei dos Tesouros Vivos sofre uma nova transformação, passando a integrar o Código de Patrimônio Cultural do Ceará[9], um conjunto de normativas de preservação dos bens culturais e naturais no território cearense.

Com isso, o Ceará vem fortalecendo os processos de promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro, através da criação de instrumentos de valorização e proteção de suas culturas tradicionais e populares. Esse conjunto de Leis foram importantes para a promoção da tradição

---

[5] Lei Estadual nº 13.351, de 22.08.03 (D.O. de 25.08.03). Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE). Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/3346-lei-13-351-de-22-08-03-d-o-de-25-08-03 Acesso em 10.jan.2024

[6] Lei Estadual nº 13.427, de 30.12.03 (D.O. de 31.12.03). Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, as Formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem Patrimônio Cultural do Ceará. Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/trabalho-administracao-e-servico-publico/item/6289-lei-n-13-427-de-30-12-03-d-o-de-31-12-03 Acesso em 10.jan.2024

[7] Lei Estadual nº 13.842, de 27.11.06 (D.O. de 30.11.06) Institui o Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará e dá outras providências. Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/5087-lei-13-842-de-27-11-06-d-o-de-30-11-06-proj-lei-n-6-871-06-executivo Acesso em 10.jan.2024

[8] Os Grupos de Tradição: são grupo de pessoas naturais que detenham conhecimentos, valores, técnicas e habilidades necessárias para a produção e a preservação de referências da cultura tradicional ou popular do Estado do Ceará e que sejam capazes de dar continuidade, protegê-los e preservá-los por meio de sua difusão e transmissão entre gerações. A Coletividade é entendido como um agrupamento de pessoas organizadas de modo associativo, cooperativo, colaborativo, com natureza ou finalidade cultural, podendo ter personalidade jurídica ou não, representativa de comunidades localizadas no Estado de Ceará cujas atividades articulem referências da cultura tradicional ou popular do Ceará por meio de espaços, ofícios/saberes, formas de expressão e celebrações de sua territorialidade e/ou identidade. Ver: Lei Estadual nº 13.842, de 27.11.06 - Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará

[9] Lei nº 18.232, de 06.11.2022 (D.O 07.11.2022) Institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.. Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/8151-lei-n-18-232-de-06-11-2022-d-o-07-11-2022#:~:text=232%2C%20de%2006.11.2022%20(D.O%2007.11.2022),-tamanho%20da%20fonte&text=INSTITUI%20O%20C%C3%93DIGO%20DO%20PATRIM%C3%94NIO,GOVERNADORA%20DO%20ESTADO%20DO%20CEAR%C3%81 . Acesso em 20.jan.2024.

popular cearense, reconhecendo os Mestres e Mestras, Grupos e Coletividades "dotados de conhecimentos, maestrias e técnicas de atividades cuja produção, transmissão e preservação sejam consideradas referenciais da cultura cearense"[10], valorizando os detentores das expressões culturais, através de novas formas de preservar o patrimônio cultural.

Segundo Márcia Sant'Anna "os bens culturais imateriais são processos que possuem dinâmicas específicas de transmissão, atualização e transformação que não podem ser submetidas às formas usuais de proteção, preservação ou conservação do patrimônio"[11]. Portanto, a necessidade de se ampliar o conhecimento e dinâmicas específicas sobre os Mestres e Mestras da Cultura do Ceará, integrar as dinâmicas de registro, valorização e manutenção de suas tradições, com estudos e pesquisas que possam trazer outros aspectos da vida desses detentores das expressões culturais, com dados relacionados às suas formas de viver e sobreviver no mundo, as relações de trabalho, suas condições de saúde, educação e moradia, além de outros aspectos da cidadania, integrando e fortalecendo outra importante política, a Agenda 2030 e os ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, "que são um apelo global à ação para acabar com a pobreza, proteger o meio ambiente e o clima e garantir que as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade,"[12] e com isso, garantir a todas as pessoas, o direito à cultura.

A proposta de garantir o direito à vida cultural, passa pela compreensão onde habitam e como vivem os detentores das expressões culturais, nesse caso, os mestres da cultura. Isso representa a construção de uma agenda intersetorial e institucional em âmbitos municipal, estadual e federal, ação integrada de preservação do patrimônio cultural cearense, a partir do entendimento acerca da vida dos mestres e mestras, e de suas tradições. Ao olhar as duas últimas décadas, desde que a primeira Lei foi implementada em 2003, compreendemos a necessidade de debater novos caminhos e processos, para que essa importante política cultural, de

[10] Lei nº 18.232, de 06.11.2022 (D.O 07.11.2022) Institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.. Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/8151-lei-n-18-232-de-06-11-2022-d-o-07-11-2022#:~:text=232%2C%20de%2006.11.2022%20(D.O%2007.11.2022),-tamanho%20da%20fonte&text=INSTITUI%20O%20C%C3%93DIGO%20DO%20PATRIM%C3%94NIO,GOVERNADORA%20DO%20ESTADO%20DO%20CEAR%C3%81 . Acesso em 20.jan.2024.

[11] SANT'ANNA, Márcia. "Patrimônio material e imaterial". In: Reconceituações contemporâneas do patrimônio. Salvador: EDUFBA, 2011, p.196.

[12] ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs Acesso em 15.jan.2024.

patrimônio e memória do Estado do Ceará, seja fortalecida e ampliada, na garantia da salvaguarda das manifestações culturais.

Conforme destaca Márcia Sant'Anna "(...) preservar bens culturais imateriais não significa cristalizá-los, mas conhecê-los, documentá-los, registrá-los, acompanhar suas transformações, divulgá-los e apoiar as condições sociais e materiais que propiciam sua continuidade"[13]. Com isso, é necessário propor estudos e pesquisas que possam qualificar e garantir o registro e transmissão dos saberes e fazeres dos mestres e mestras, de forma efetiva e contínua, com respeito a dignidade humana e bem estar social.

Nesse contexto de ampliar ainda mais o debate, surge o Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos da Cultura do Estado do Ceará, que se configura um estudo estatístico que busca compreender as principais dimensões da vida e tradição desses mestres e mestras da cultura tradicional e popular cearense. É um projeto da Casa de Saberes Cego Aderaldo, com o apoio da Casa de Antônio Conselheiro, equipamentos da Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará), gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM). O Censo busca através da coleta de um conjunto de dados, aspectos sobre a identificação do mestre, sua religião ou culto, nível de educação, trabalho e renda, bem como a transmissão e salvaguarda do seu conhecimento e prática[14], fornecendo informações essenciais para a reformulação e qualificação das políticas de patrimônio cultural cearense.

Durante quase duas décadas, entre 2003 a 2022, foram reconhecidos 150 (cento e cinquenta) Tesouros Vivos da Cultura no Estado do Ceará[15], nas categorias de mestres, grupos de tradição e coletividades, abrangendo uma diversidade de expressões culturais como reisados, artesanatos, culturas indígenas, bonequeiros, poetas, dramistas, culturas afro-brasileiras, cordelistas, capoeiras e muitas outras formas de manifestações que traduzem e refletem a riqueza e pluralidade da cultura cearense. Já com relação a sua distribuição territorial cearense, estão presentes em quase todas as regiões do Estado, alguns delas com um número expressivo

[13] SANT'ANNA, Márcia. "Patrimônio material e imaterial". In: Reconceituações contemporâneas do patrimônio. Salvador: EDUFBA, 2011, p.196.

[14] Nesse trabalho, iremos abordar somente algumas áreas das políticas públicas, entre as quais, de educação, saúde e bem estar, e igualdade de gênero

[15] SECULT-CE. Tabela dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2021/03/tesouros-vivos_marco_2021. Acesso em 15.jan.2024. Os dados coletados pelo censo levam em conta o último edital realizado em 2022, no qual foram contemplados mais 25 novos Tesouros Vivos.

de titulados, outras regiões com um pequeno número, e chama atenção do Sertão dos Inhamuns, que até o momento não possuem Tesouros Vivos titulados em seu território[16].

Mapa 01 - Número de Tesouros Vivos por Região

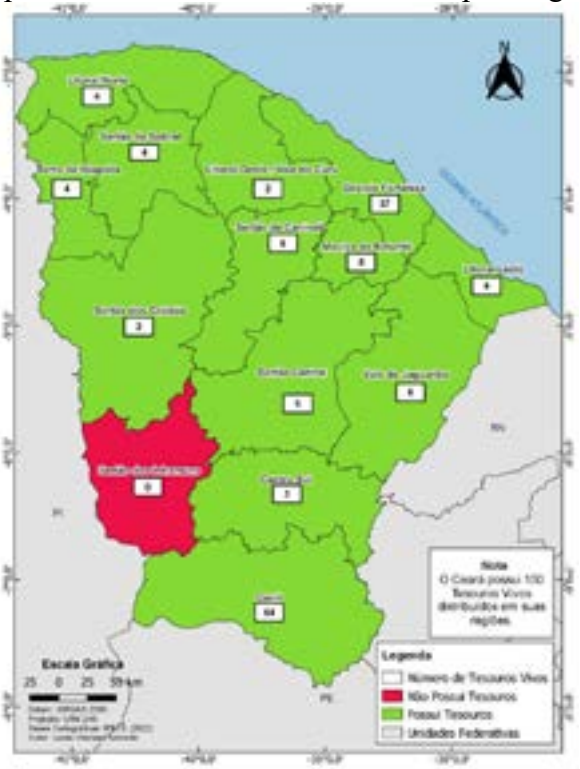
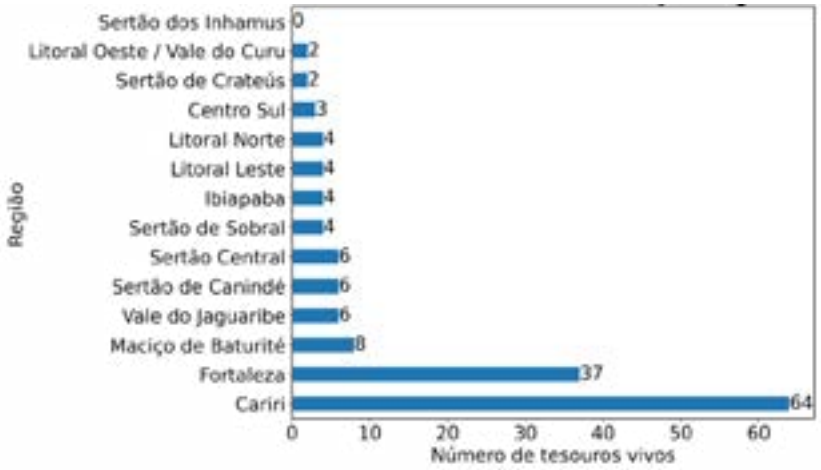


Gráfico 01 – Número de Tesouros Vivos da Cultura por Região



[16] O Sertão dos Inhamuns é a região do Ceará que não possui Tesouros Vivos da Cultura, necessitando de um estudo e pesquisas que possibilitem entender as ausências de mestres, grupos e coletividades nesse território.

A partir da trajetória de 20 anos da política de reconhecimento dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará, podemos observar e identificar questões pertinentes à vida e a manutenção da tradição, em seus vários aspectos sociais, culturais e econômicos, nos mais diversos territórios, necessitando de aprofundamento de estudos e pesquisas sobre as suas várias dimensões.

Sabemos que a Constituição Federal de 1988 assegura aos cidadãos brasileiros direitos fundamentais, como saúde, moradia e educação de qualidade, entre outros. Esses direitos são garantidos por meio de políticas públicas sociais, econômicas e culturais que visam reduzir as desigualdades e promover o acesso universal e igualitário a uma vida plena. Para garantir esses direitos, o Estado brasileiro desde o século XIX, vem se utilizando do Censo Demográfico, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) com o propósito de coletar dados e produzir uma variedade de indicadores sociais, fornecendo informações essenciais para a formulação e o aprimoramento de políticas públicas do país, permitindo decisões alinhadas com as necessidades da sociedade, na melhoria da qualidade de vida da população.

No caso do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras da Cultura do Ceará, o projeto seguiu as orientações e diretrizes utilizadas pelo IBGE, a fim de realizar um levantamento estatístico das características da vida dos dos mestres e mestras, criando um banco de dados que possibilita uma qualificação das políticas de patrimônio e memória do Ceará. O Censo Demográfico[17] foi realizado com 22 (vinte e dois) mestres e mestras em 13 municípios do Estado do Ceará, abrangendo as regiões do Sertão Central, Sertão de Canindé, Maciço de Baturité e Fortaleza[18]. Essa amostragem oferece indicadores sobre os perfis e as condições de vida desses mestres, fornecendo uma base valiosa para consulta e pesquisa pela Secretaria de

[17] O projeto do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras da Cultura do Ceará foi realizado em janeiro de 2023, abrangendo um período de 12 dias de pesquisa, com aplicação de questionários em 22 mestres e mestras dos 111 Tesouros Vivos registrados no Estado do Ceará, que estão presentes em 4 regiões do Estado, totalizando 13 municípios do Ceará. A coleta de dados foi conduzida por meio de entrevistas presenciais, utilizando um questionário baseado na última versão empregada pelo IBGE (2022), com duração máxima de 40 minutos, realizadas nas residências ou espaços dos mestres e mestras da cultura. Todas as informações coletadas e mensuradas, gerando indicadores foram inseridas no sistema do Google Forms e posteriormente compiladas em planilhas. As informações sobre os 22 mestres e mestras constam em Relatório do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos do Estado do Ceará, produzido no ano de 2023, e encaminhado à SECULT-CE.

[18] O Estado do Ceará possui hoje 14 regiões de planejamento: Cariri, Centro Sul, Grande Fortaleza, Litoral Leste, Litoral Norte, Litoral Oeste/Vale do Curu, Maciço de Baturité, Serra da Ibiapaba, Sertão Central, Sertão de Canindé, Sertão dos Crateús, Sertão dos Inhamuns, Sertão de Sobral e Vale do Jaguaribe. Fonte: Lei Complementar nº 154, 20 de Outubro de 2015, que Define as Regiões do Estado do Ceará e suas Composições de Municípios para fins de Planejamento.

Cultura do Estado do Ceará, órgão responsável pelo planejamento, gestão e promoção da Política dos Tesouros Vivos da Cultura do Estado.

Mapa 02 - Região do Ceará visitados pelo Censo

Após essa etapa, os dados foram analisados e mensurados, gerando indicadores que oferecem uma panorama da realidade de vida desses mestres. Importante destacar, que na aplicação do Censo e na elaboração do Relatório, foram observados os princípios de imparcialidade, objetividade, acessibilidade e transparência, conforme diretrizes constitucionais da administração pública e os princípios fundamentais das estatísticas oficiais: orientações para divulgações de resultados pelo IBGE[19]. Além disso, respeitamos a Lei Geral

[19] IBGE. Princípios Fundamentais das Estatísticas Oficiais: orientações para divulgações de resultados pelo IBGE. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/acesso-informacao/institucional/documentos-ibge/1861-novo-portal/institucional/16150-principios-fundamentais-das-estatisticas-oficiais-orientacoes-para-divulgacoes-de-resultados-pelo-ibge.html#:~:text=Nele%2C%20dois%20princ%C3%ADpios%20chamam%20aten%C3%A7%C3%A3o,e%20Transpar%C3%AAncia%20 Acesso em 15.jan.2024.

de Proteção de Dados (Lei 13.709/2018)[20], que visa proteger os dados pessoais, incluindo aqueles em meios digitais, garantindo os direitos fundamentais de liberdade, privacidade e desenvolvimento pessoal.

Um ponto importante abordado no Censo, diz respeito ao Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM)[21] do território onde vive cada mestre ou mestra. Entre os 13 municípios analisados, Fortaleza é o único com um IDHM considerado alto. Por outro lado, Senador Pompeu, Canindé, Baturité, Aratuba, Solonópoles, Pacoti, Guaramiranga, Aquiraz, Quixeramobim, Quixadá e Maracanaú são classificados como cidades de IDHM médio. Já Caridade é a única cidade com IDHM baixo, conforme apresentado no Gráfico 52.

Gráfico 2 – Índice de Desenvolvimento Humano x Município dos Mestres

A análise dos dados apresentados no gráfico acima possibilita uma leitura preliminar das condições de vida dos Tesouros Vivos do Estado do Ceará, considerando o contexto em que estão inseridos e como isso influencia na qualidade de vida dos detentores, sendo um importante indicador a ser estudado. Tal análise pode ser observada nos estudos de José Anchieta, destacando "que essa política é um grande avanço, pois o Ceará foi um dos pioneiros

[20] BRASIL. Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm . Acesso em 27.fev.2024.

[21] O Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) é uma medida composta de indicadores de três dimensões do desenvolvimento humano: longevidade, educação e renda. O índice varia de 0 a 1. Quanto mais próximo de 1, maior o desenvolvimento humano. Disponível em: https://www.undp.org/pt/brazil/o-que-e-o-idhm . Acesso em 27.fev.2024.

no Brasil, porém ela carrega durante esses anos vários problemas que até então não foram solucionados"[22], dos quais o Censo possibilitou identificar.

Embora a Política dos Tesouros Vivos represente um avanço significativo na política cultural do Ceará, é inegável que ainda existem muitas questões a serem debatidas para que essa referida política seja efetivamente um instrumento de salvaguarda dos bens de natureza imaterial cearense. Para entender esse contexto e suas implicações, o Censo Demográfico aplicou para cada mestre(a), um questionário[23] abrangendo vários aspectos da vida e tradição, entre os quais, destacamos nesse trabalho, as dimensões de educação, saúde e bem-estar, e igualdade de gênero. Os resultados[24] do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras traz uma análise reflexiva sobre desigualdades sociais, prevalência de doenças crônicas, desigualdade de gênero e outras questões pertinentes, que interferem na manutenção e preservação do patrimônio imaterial cearense.

O aspecto de educação de qualidade constitui um componente essencial dos direitos sociais, visando promover a igualdade entre indivíduos, independentemente de idade, etnia ou gênero. Garantir uma educação acessível e de excelência é uma responsabilidade do Estado brasileiro para com seus cidadãos, incluindo a promoção da aprendizagem ao longo da vida, para todas as faixas etárias e em todas as regiões. A análise do Censo evidencia um grave problema, a interrupção dos estudos dos mestres e mestras, ao mesmo tempo, reforça a necessidade do Estado de garantir o acesso à educação, a todos e todas. A partir da análise do Gráfico 3, constata-se que 40,91% não possuem habilidades de leitura e escrita, fruto desse rompimento dos estudos ao longo da sua vida escola, tornando, então, imprescindível que as Secretarias de Cultura e Educação, juntamente com as Instituições de Ensino Superior (IES), busquem meios[25] de integrar esses mestres e mestras à rede de ensino, em especial, para aqueles

[22] CUNHA. José de Anchieta. "Tesouros Vivos e Mestres da Cultura": uma política pública de preservação da cultura tradicional popular no Ceará. III Seminário políticas para a diversidade cultural. 2013, pág. 15.

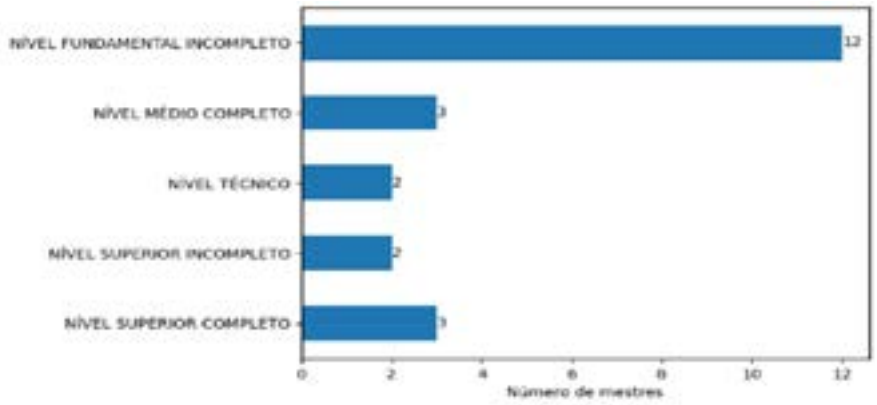
[23] O questionário foi composto por cerca de 64 perguntas, com uma duração média de aproximadamente 50 minutos para a sua aplicação com cada mestre ou mestra. abrangendo vários aspectos: identificação do domicílio do mestre (a); informação sobre os moradores que compõem o seu núcleo familiar; características do domicílio do mestre(a); registro civil do mestre(a); informações sobre religião ou culto; migração interna ou internacional; educação/escolaridade; trabalho e rendimento; transmissão e salvaguarda do saber; saúde e bem-estar e sobre a lei dos tesouros vivos e a sua aplicação.

[24] Os resultados do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras foram encaminhados através de relatório à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, ao Instituto Dragão do Mar, Casa de Saberes Cego Aderaldo e a Casa Antônio Conselheiro.

[25] Essa inserção pode ser realizada por meio de programas existentes no âmbito da educação, como o Programa de Educação de Jovens e Adultos (EJA), ou por meio de parcerias com as IES para concessão de títulos e certificações reconhecidas no âmbito do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará.

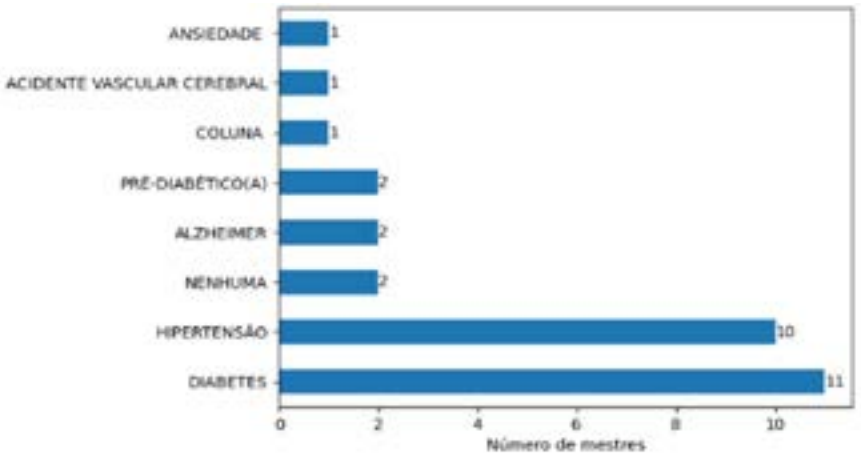
que desejam dar continuidade aos seus estudos. Dessa maneira, o acesso à educação precisa ser garantido, para aqueles que não tiveram oportunidades durante sua trajetória escolar.

Gráfico 3 – Escolaridade dos Mestres da Cultura



Outro aspecto destacado no Censo diz respeito à saúde e ao bem-estar dos mestres e mestras, conforme ilustrado no Gráfico 4, que mostra as doenças mais comuns identificadas entre os entrevistados, revelando que uma parcela significativa dos detentores enfrentam algum tipo de doença crônica, situação que se agrava quando os mesmos não têm acesso a assistência médica com qualidade e dignidade. Portanto, é urgente direcionar atenção à saúde desses indivíduos, incluindo apoio para aquisição de medicamentos, uma vez que muitos dependem de tratamentos contínuos, considerando que parte deles estão na faixa etária entre 60 e 90 anos, idade caracterizada por um alto índice de doenças crônicas, além de incidências elevadas de mortalidade e morbidade decorrentes de condições agudas.

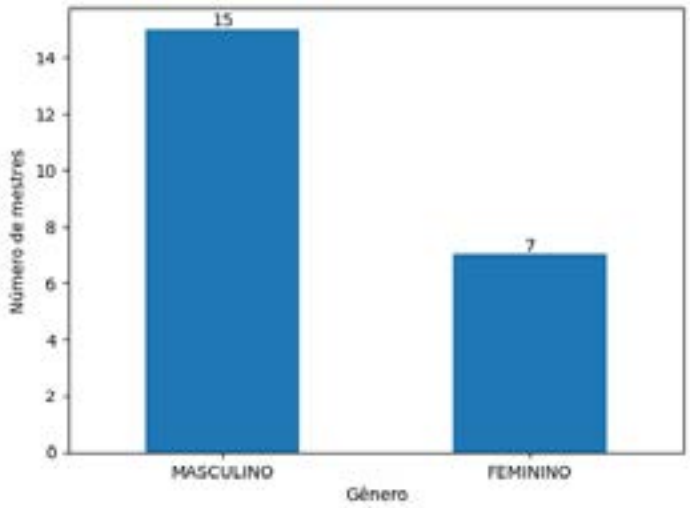
Gráfico 4 – Possui alguma doença crônica



Sob a dimensão da saúde como um direito de todos os cidadãos, a Constituição Federal (1988), em seu Art. 196, garante aos brasileiros, políticas sociais e econômicas direcionadas à redução do risco de doenças e ao acesso universal, e igualitário a ações e serviços de promoção, proteção e recuperação da saúde. Dessa forma, recomenda-se, que seja inserido no Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará[26], na seção que trata do Registro dos Tesouros Vivos, referências às políticas de saúde, garantindo assim uma vida plena e saudável para os mestres e mestras da cultura do Ceará, visto que são considerados por Lei, Tesouros Vivos da Cultura do Estado do Ceará.

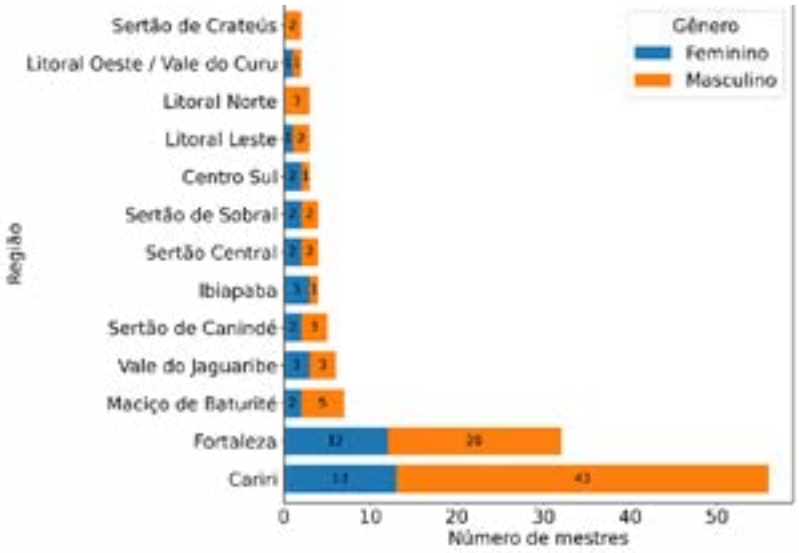
No Censo, também foi abordada a questão da igualdade de gênero, uma problemática amplamente discutida no cenário nacional, sendo o Brasil historicamente um país de cultura patriarcal. No que se refere à diversidade de gênero entre os mestres e mestras, identificamos pontos que necessitam de ações que promovam a equidade na Política dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará, que hoje tem características de composição, predominantemente formada por homens.

Gráfico 5 – Gênero dos Mestres



[26] Lei nº 18.232, de 06.11.2022 (D.O 07.11.2022) Institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.. Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/8151-lei-n-18-232-de-06-11-2022-d-o-07-11-2022#:~:text=232%2C%20de%2006.11.2022%20(D.O%2007.11.2022),-tamanho%20da%20fonte&text=INSTITUI%20O%20C%C3%93DIGO%20DO%20PATRIM%C3%94NIO,GOVERNADORA%20DO%20ESTADO%20DO%20CEAR%C3%81 . Acesso em 20.jan.2024.

Gráfico 6 – Número de Mestres(a) já Registrados por Gênero em Cada Região



De acordo com Cláudia Leitão: (...) Os mestres e mestras não vêm sendo reconhecidos, a partir do respeito ao princípio da igualdade de gênero, o que é demonstrado pela hegemonia do registro de mestres em detrimento das mestras.[27] Esse contexto é pecptivo quando analisamos o indicador mostrado no gráfico 5, onde revela que dos 22 mestres recenseados, 15 são do sexo masculino, representando 68,1%, enquanto apenas 7 são mulheres, correspondendo a 31,9% das vagas. Esses dados também refletem o panorama geral dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará, com predominância masculina nas titulações ao longo dos 20 anos da Política (ver gráfico 6). Diante dessa disparidade de gênero entre mestres e mestras, torna-se necessário adotar e fortalecer ações que promovam a equidade e o empoderamento feminino em todos os níveis e idades, como forma de democratizar as políticas culturais do Estado do Ceará.

Considerações finais

O Censo Demográfico dos Mestres e Mestras da Cultura do Ceará oferece um rico conjunto de informações que ilustram a realidade dos detentores das expressões culturais cearenses. Com os dados obtidos, é possível não apenas entender as condições de vida e tradição dos mestres e mestras, mas também identificar áreas onde a política pública precisa ser reformulada e qualificada, para garantir outras dimensões que eles tanto necessitam: saúde, educação, moradia, bem estar social, e principalmente, a transmissão dos saberes e fazeres. Os

[27] Leitão, Cláudia Sousa. Tesouros Vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e (po)éticas. Fortaleza, Quitanda Soluções Criativas, 2023. pág 212.

dados trazem um panorama das conquistas e desafios enfrentados durante a trajetória de implantação e gestão dessa política, o que nos leva a refletir sobre quais caminhos e estratégias podemos construir, para fortalecer e salvaguardar as políticas de preservação dos bens culturais no Ceará.

É fundamental assegurar a transmissão contínua e eficaz dos saberes e práticas culturais dos mestres e mestras da cultura, como matriz de gestão e preservação do patrimônio cultural cearense. Compreender quem são esses guardiões das tradições, onde vivem e como vivem é essencial para entender a importância da Política dos Tesouros Vivos em suas vidas, e como ela se configura após duas décadas de implementação.

Nesse sentido, recomenda-se que as políticas de patrimônio e memória do Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria de Cultura, estabeleça uma agenda de cooperação interinstitucional e intersetorial, com as secretarias, órgãos e instituições nas esferas de âmbito estaduais, municipais e federais, com o objetivo de garantir que os detentores das tradições, mestres e mestras da cultura do Ceará, tenham acesso aos direitos sociais, econômicos e culturais, previstos na Constituição Federal de 1988, e também em convenções internacionais, garantindo uma vida com dignidade e bem estar social, usufruindo da vida cultural desse país.

Referências Bibliográficas

CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. **Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos do Estado do Ceará.** Fortaleza: Casa de Saberes Cego Aderaldo e Casa de Antônio Conselheiro; SECULT, 2023.

CARVALHO, Gilmar. **Mestres da cultura tradicional popular do Ceará**. Fortaleza: Secult-Ce, 2006.

Catálogo XI Encontro Mestre do Mundo (2018). Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2018

Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Instituto do Ceará, 2002.

CUNHA. José de Anchieta. **"Tesouros Vivos e Mestres da Cultura": uma política pública de preservação da cultura tradicional popular no Ceará**. III Seminário políticas para a diversidade cultural. 2013, pág. 15.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Plano Estadual de Cultura do Ceará** - Lei 16.026, de 01/06/2016. Fortaleza, 2016. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-

content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf . Acesso em: 22 nov. 2023.

IPECE, 2015. Secretaria do Planejamento e Gestão. **Marco Referencial dos Povos Indígenas do Estado do Ceará**. Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará – Governo do Estado do Ceará. Disponível em: http://www2.ipece.ce.gov.br/SWAP/swapii/salvaguardas/marco_logico_indigenas.pdf Acesso em: 18.jun.2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos Municípios Brasileiros: Cultura 2006**/IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

KAUARK, Giuliana. **ANAIS DO IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

LEITÃO, Cláudia Sousa. **Tesouros Vivos do Ceará: palavras, princípios, políticas e (po)éticas**. Fortaleza, Quitanda Soluções Criativas, 2023.

Livro dos Mestres - o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017.

LONDRES, Maria Cecília. **Construção das políticas internacionais de referência para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Rio de Janeiro. In: Eadduo, 2008

Relatório Mundial da UNESCO. **Investir na Diversidade Cultural e no Diálogo Intercultural**, 2009.

Relatório Técnico Descritivo do Censo Demográfico dos Mestres e Mestras dos Tesouros Vivos do Estado do Ceará. Quixadá: Casa de Saberes Cego Aderaldo e Casa Antônio Conselheiro/ IDM / SECULT-CE, 2023.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n.11 (jan/abr.2011). São Paulo,SP: Itaú Cultural, 2011.

SANT'ANNA, Márcia. **"Patrimônio material e imaterial"**. In: Reconceituações contemporâneas do patrimônio. Salvador: EDUFBA, 2011, p.196.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.** Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por Acesso em 20.jan.2024.

A DEFESA DA DIVERSIDADE CULTURAL COMO ESTRATÉGIA PARA A CRIAÇÃO DE SUBJETIVIDADES ALTERNATIVAS: O CASO DO MANTO TUPINAMBÁ

Camila L. Corrêa da Costa[1]

RESUMO: Diante de um cenário de guerra cultural que se instaurou no país no período de 2018 a 2022, atingindo fortemente os setores da cultura e da educação, este trabalho apresenta uma reflexão sobre a relação entre os direitos culturais e as universidades públicas brasileiras. Sendo unidades integrantes do poder público, a estas instituições são também cabe o cumprimento de comandos legais e constitucionais concernentes a direitos culturais. Assim, indaga-se quais seriam as possibilidades de atuação destas instituições para a promoção e proteção de tais direitos, considerando os princípios da democracia e da diversidade culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Direitos culturais. Universidades Públicas Federais. Subjetividade.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos na recente história política do Brasil, o setor cultural passou por um período de cerceamento de direitos e sucateamento de suas estruturas estatais. Nos caminhos tortos de uma guerra cultural deflagrada pelos setores mais conservadores que sustentavam o governo federal, no período de 2018 a 2022, o campo da cultura se tornou alvo de ataques substanciais que buscavam sua total desestruturação.

Universidades e institutos federais, considerados como grandes centros de educação e cultura, tornaram-se objeto dessa política de desmantelamento. Em contrapartida, transformaram-se em pólos de resistência e defesa de direitos humanos e políticas sociais. A partir da análise de suas formas tradicionais de atuação, a saber, ensino, pesquisa e extensão, defendemos que estas instituições podem e devem exercer tais funções visando a proteção e a promoção de direitos culturais, entendidos como direitos humanos.

Assim, a partir do relato de um caso concreto - o retorno ao país de um artefato raríssimo do povo tupinambá -, o presente trabalho propõe uma reflexão sobre algumas possíveis formas

[1]Mestre e doutoranda no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPFH/UERJ). Produtora cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: camilalccosta@gmail.com.

de atuação de universidades públicas para a defesa de direitos culturais como forma de resistir aos ataques de uma guerra cultural de que foram alvo nos últimos anos.

O RETORNO DO MANTO TUPINAMBÁ

Em junho de 2023, foi noticiado o retorno de um manto sagrado pertencente ao povo tupinambá que estava sendo mantido na Dinamarca, desde o século XVII, segundo os registros oficiais. Não se sabe exatamente como o manto foi retirado do território nacional, mas é possível afirmar que, na época provável deste fato, o Brasil, ainda conhecido como Pindorama, estava sob domínio colonial português e, a depender da localização, também havia a tentativa de domínio de franceses e holandeses, todas sedentas por usurpar os tesouros ainda desconhecidos desse novo mundo.

Quando os colonizadores chegaram aqui, o povo tupinambá ocupava uma região próxima ao que hoje é o estado da Bahia. Conforme matéria publicada por Elisangela Roxo na revista Piauí (edição 182), em novembro de 2021,

> Cálculos imprecisos de historiadores e antropólogos indicam que os tupinambás somavam entre 189 mil e 1 milhão de indivíduos no fim do século XVI. Eles dominavam uma extensa fatia da costa, que se alongava de Iguape, em São Paulo, até o Ceará. Quando não os matavam, os colonizadores os convertiam à fé cristã e deixavam de considerá-los indígenas. Assim, por muito tempo, a historiografia ocidental acreditou que os tupinambás haviam desaparecido.

Segundo dados divulgados pela organização Terras Indígenas do Brasil[2], entre 2009 e 2017, uma região de 47 mil hectares localizada entre os municípios de Buerarema, Ilhéus e Uma, localizados no sul da Bahia foi delimitada[3] como terra tupinambá. Atualmente, vivem ali cerca de 4.600 pessoas, distribuídas entre 23 aldeias, que ainda lutam para ter a declaração

[2]Disponível em: https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3993. Acesso em: 18 ago. 2023.

[3]O processo administrativo de demarcação de terras indígenas foi regularizado pelo Decreto 1775, de 8 de janeiro de 1996 e é uma atribuição da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai). Ele deve percorrer as seguintes fases: 1) terra indígena em estudo, quando são realizados estudos antropológicos, históricos e fundiários, cartográficos e ambientais que fundamentam a delimitação da área; 2) terra indígena delimitada, quando há a aprovação de tais estudos pela Presidência da Funai e a respectiva publicação da decisão em Diário Oficial; 3) terra indígena declarada, quando há uma portaria, hoje em dia emitida pelo Ministério dos Povos Indígenas, declarando os limites e a demarcação física da área; 4) terra indígena homologada, quando há a publicação de decreto da Presidência da República que publicado no Diário Oficial definindo os limites materiais e georreferenciados da área, que passa a ser constituída como Terra Indígena; e finalmente, 5) terra indígena regularizada, quando a Funai auxilia a Secretaria do Patrimônio da União (SPU) no registro cartorário da área em questão. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-e-liderancas-tumbalala-e-tupinamba-debatem-demarcacao-de-terras-indigenas-da-bahia. Acesso em: 21 mar. 2024.

oficial da Terra Indígena Tupinambá de Olivença[4], o que lhes concederá, por fim, a posse permanente neste território.

Sobre o manto sagrado, a reportagem[5] faz a seguinte descrição:

> "O manto em questão mede 1,2m de altura por 60cm de largura. Possui um gorro e uma capa, que constituem um único traje. As penas de guará se encaixam sobre uma base de fibra natural, parecida com uma rede de pesca. Os tupinambás usavam vestimentas do gênero em ocasiões formais, como as assembleias, os enterros de pessoas queridas e os rituais antropofágicos, a celebração mais imponente promovida por eles no período colonial. O museu de Copenhague não sabe informar quem trouxe a peça sagrada para a Dinamarca nem por quê" (Roxo, 2023).

Este é apenas um exemplar de um conjunto de cinco mantos tupinambás que são mantidos no acervo etnográfico do museu dinamarquês. Além desses, são reconhecidos oficialmente mais seis mantos em instituições europeias, a saber: 1 em Paris, França; 1 em Bruxelas, Bélgica; 1 em Basiléia, Suíça; 1 em Milão, Itália; 2 em Florença, Itália. Ao todo, são 11 mantos guardados fora do país[6].

O pedido formal da devolução deste artefato foi realizado em 2022, quando o embaixador brasileiro designado para Dinamarca, Rodrigo de Azeredo Santos, viu o manto exposto no Nationalmuseet, em Copenhague, e teve a sensação de que a relíquia estava no lugar errado. Instigado, buscou informações sobre ele e descobriu que, até então, não havia qualquer reivindicação oficial para sua devolução. Somente a partir deste momento, o embaixador começou a reunir a documentação necessária para apresentar tal pedido.

Esta documentação foi composta por cartas da cacica tupinambá Maria Valdelice Amaral de Jesus, líder de uma das 23 aldeias existentes na Terra Indígena Tupinambá de Olivença. Outra carta apresentada no pedido foi elaborada pelo cacique Rosivaldo Ferreira da Silva, conhecido como Babau, líder de outra aldeia tupinambá. Por fim, uma terceira carta redigida

---

4 Funai e lideranças Tumbalalá e Tupinambá debatem demarcação de Terras Indígenas da Bahia. **FUNAI**, Brasília, 27 mar. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-e-liderancas-tumbalala-e-tupinamba-debatem-demarcacao-de-terras-indigenas-da-bahia. Acesso em: 21 mar. 2024.

[5] Roxo, R. A volta do manto tupinambá: Museu Nacional da Dinamarca vai devolver para o Brasil. A relíquia sagrada que está na Europa desde o século XVII. Revista Piauí, São Paulo, 27 jul. 2023. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/. Acesso em: 21 mar. 2024.

[6] Seta, I. Raríssimo manto tupinambá que está na Dinamarca será devolvido ao Brasil: peça vai ficar no Museu Nacional. Portal de notícias G1, 28 jun. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2023/06/28/rarissimo-manto-tupinamba-que-esta-na-dinamarca-sera-devolvido-ao-brasil-peca-vai-ficar-no-museu-nacional.ghtml. Acesso em: 21 mar. 2024.

pela direção do Museu Nacional, que integra a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), instituição que será responsável pela guarda do manto.

Diante do pedido apresentado, em maio de 2023, o conselho do Nationalmuseet recomendou que a peça fosse doada ao Ministério da Cultura da Dinamarca que, por sua vez, faria a doação da relíquia ao governo brasileiro. A expectativa era de que o manto chegasse ao Brasil em 2023, de modo que, em 2024, fosse exposto a público com a reinauguração do próprio Museu Nacional[7].

Há alguns anos, representantes do povo tupinambá trabalham junto com a equipe do Museu Nacional da UFRJ. Entre eles, a artista Glicéria Tupinambá, mestranda no programa de pós-graduação em antropologia social desta universidade, realiza um trabalho de encontro e pesquisa dos mantos e outros artefatos de seus ancestrais. Por esta pesquisa, em 2018, ela esteve na França, quando pode estar pela primeira vez frente a frente com um exemplar desse artefato. Nesta ocasião, ela diz ter "conversado" com o manto:

> O manto fala comigo. A gente tem uma relação ancestral. Sei que para quem passou a vida inteira ouvindo que objetos não falam, eu pareço uma pessoa louca. Mas eu venho de um contexto de aldeia, e a gente entende que os objetos não são simplesmente objetos, ainda mais quando se trata de vestimentas usadas no ambiente religioso (Tupinambá *apud* Seta, 2023)[8].

No ano passado, em meio aos trâmites burocráticos que permitiriam a devolução do artefato ao Brasil, Glicéria foi convidada pela direção do Nationalmuseet e pode vê-lo pela primeira vez. Novamente, ela fez a escuta do objeto, que expressou seu desejo de retornar.

De acordo com o antropólogo e professor titular da UFRJ, João Pacheco de Oliveira, o manto é considerado pelo povo Tupinambá como um material vivo, "capaz de conectá-los diretamente com os ancestrais e práticas culturais do passado" [9]. Oliveira ressalta que

> Nunca houve uma repatriação de um objeto etnográfico dos indígenas brasileiros dessa importância. O povo não faz essa peça há muitos séculos. Ela só aparece nas primeiras imagens dos cronistas do século 16. Depois desse período, teve todo um processo de guerra do governo português contra os tupinambás. Muitos morreram e

[7]Até o final da redação deste texto, em março de 2024, não houve confirmação de que o manto tivesse sido recebido pelas instituições brasileiras.

[8]Seta., I. Raríssimo manto tupinambá que está na Dinamarca será devolvido ao Brasil: peça vai ficar no Museu Nacional. Portal de notícias G1. em 28 jun. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2023/06/28/rarissimo-manto-tupinamba-que-esta-na-dinamarca-sera-devolvido-ao-brasil-peca-vai-ficar-no-museu-nacional.ghtml. Acesso em 21 mar. 2024.

[9]Cardoso, R. Museu Nacional recebe doação de manto tupinambá do século 17: peça estava na Dinamarca e deve ser exposta no Brasil a partir de 2024. Agência Brasil, 28 jun. 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/museu-nacional-recebe-doacao-de-manto-tupinamba-do-seculo-17. Acesso em: 21 mar. 2024.

> povoados foram destruídos. Os que sobreviveram foram obrigados a abandonar a língua e hábitos culturais (Oliveira *apud* Cardoso, 2023).

A notícia da devolução do manto foi recebida com emoção pela cacica Valdelice, que assinou uma das cartas que serviu de fundamentação para a solicitação junto ao museu dinamarquês. Ela lembra que sua avó, a cacica Amotara, dizia que o roubo da peça levou ao enfraquecimento do povo tupinambá. Com seu retorno ao país, Valdelice espera que o objeto revigore a aldeia e fortaleça a luta pela demarcação definitiva de seu território.

DIREITOS CULTURAIS: DA TEORIA À PRÁTICA

O relato da volta do manto tupinambá é um retrato de resistências: dos povos indígenas, das universidades públicas e do campo da cultura. No período de 2016 a 2022, esses três segmentos foram dramaticamente atingidos por uma política de desmonte impetrada no âmbito do governo federal. Dentro da lógica de uma "guerra cultural", que justificou a descontinuidade de várias ações e projetos criados em governos anteriores que visavam à garantia de direitos sociais, bem como à promoção de políticas afirmativas e da diversidade cultural, tanto os povos originários, quanto as universidades públicas federais e o setor cultural como um todo sofreram retrocessos em diversas frentes.

Sobre a questão da "guerra cultural", Demian Melo (2020), professor de história contemporânea da Universidade Federal Fluminense (UFF), afirma que a ideia de uma teoria conspiratória, que teria se disseminado nas universidades brasileiras, foi difundida no país por Olavo de Carvalho. Em linhas gerais, o autoproclamado filósofo alegava que os movimentos de esquerda teriam adotado uma nova estratégia para implementar seus ideais: ao invés de atacar a propriedade privada, base de toda ideologia liberal, o alvo agora seria a dita "família tradicional", representada pela união heteroafetiva de um homem com uma mulher. Na lógica de Carvalho, o grande problema da ditadura militar foi o de não ter dado a devida importância para a luta cultural, deixando o campo aberto para a esquerda se reorganizar e empreender (Melo, 2020).

Em meio a esse cenário criado de guerra, as instituições de ensino viraram alvos frequentes, sofrendo ataques em diferentes frentes. Nas palavras de Roberto Leher (2020), professor da Faculdade de Educação da UFRJ, "a educação foi concebida como uma importante

casamata da guerra cultural". Leher também afirma que tal guerra se estruturou a partir de dois eixos: um ideológico, que combate os fundamentos do Iluminismo, negando o uso autônomo e crítico da razão pelos indivíduos; e o econômico, ultraneoliberal, que se insurge contra o legado da Revolução Francesa, com especial ênfase na associação entre liberdade civil e a igualdade social, o que, no caso do Brasil, deu origem a uma série de políticas públicas de garantia a direitos sociais, em especial, mas não apenas, os trabalhistas, os previdenciários, o de acesso à educação e também à cultura.

Corroborando este entendimento, em relação ao eixo ideológico, Melo (2020) alega que seu tema central seria "o revisionismo e mesmo o negacionismo histórico". O ponto mais evidente desse movimento é uma releitura da ditadura estabelecida no país entre os anos de 1964 e 1985, que passaria a ser entendida tão-somente como um período de governo militar, negando a própria existência de um regime de exceção. Além desse, outros fatos históricos traumáticos, como a dizimação dos povos originários e o passado escravocrata do país, seriam reinterpretados de forma mais branda, levando ao extremo de um "silenciamento das outras matrizes culturais que formaram a sociedade brasileira e, também por isso, [a] uma concepção racista sobre a nacionalidade brasileira" (Melo, 2020). O autor ressalta que tais manobras revisionistas não foram inauguradas na era Bolsonaro, mas encontraram em seu governo terreno fértil para prosperarem.

Dentro da lógica fascista, da qual são identificados vários aspectos na atuação do último governo federal (Melo, 2020), a opinião do "líder supremo" não pode ser contestada, nem mesmo por instituições ligadas à produção de ciência ou por veículos tradicionais e profissionais de imprensa. Qualquer crítica é tida como conspiração ou manipulação de narrativas, ou ainda, é considerada como produto de uma deturpação provocada pelo chamado "marxismo cultural", que teria se infiltrado nas instituições de ensino de base e nas universidades. E tudo isso deveria ser combatido, ou mesmo eliminado.

Diante de cenário tão adverso, a posição da universidade em declarar a importância cultural do manto tupinambá e expressar seu interesse em recebê-lo para recompor o acervo etnológico de sua principal instituição museológica traduz o reconhecimento da pluralidade cultural na formação do Brasil, opondo-se frontalmente ao revisionismo histórico introduzido pelas instâncias superiores do último governo federal. Ainda que não tenham sido citados, na decisão da universidade em participar ativamente do processo de requerimento para a devolução do manto em questão, percebe-se claramente uma ação de reconhecimento e de promoção de direitos culturais, não apenas do povo tupinambá, mas de todo conjunto da sociedade brasileira.

A defesa da diversidade cultural já foi proclamada em alguns documentos oficiais no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), sendo o mais emblemático a Declaração Universal da Diversidade Cultural (DUDC), de 2002, pela qual é afirmado que "a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza" (art. 1º da DUDC). E para garantir o desenvolvimento de uma diversidade criativa, a realização plena dos direitos culturais é condição *sine qua non*, nos termos do art. 5º da mesma Declaração.

Patrice Meyer-Bisch e Mylène Bidault[10] (2014), respectivamente presidente e vice-presidente do Observatório da Diversidade Cultural e Direitos Culturais, vinculado ao Instituto Interdisciplinar de Ética e Direitos Humanos da Universidade de Friburgo, Suíça, sustentam, pelo princípio da não discriminação, que todas as culturas são igualmente dignas, e portanto, é imperativo que haja respeito à diversidade cultural e à liberdade de escolha de referências culturais por parte de cada indivíduo. Em suas palavras, "a diversidade não é apenas tolerada, ou ignorada, ela é um valor a ser protegido" (Meyer-Bisch; Bidault, 2014).

A defesa da diversidade cultural reverbera também na conceituação de patrimônio cultural, que pode variar consideravelmente a depender da definição de qual cultura deve ser preservada ou, em casos extremos de revisionismo, apagada. A falta do reconhecimento de diferentes identidades na gênese da sociedade brasileira pode induzir ao não reconhecimento de patrimônios diversos que mereceriam proteção das autoridades nacionais. No caso do manto tupinambá, chama a atenção a demora do governo em solicitar sua devolução, processo que foi iniciado somente em 2022, por iniciativa de um servidor público, mais de três séculos depois de seu registro oficial de entrada na Dinamarca.

Meyer-Bisch e Bidault (2014) equiparam o direito ao patrimônio ao direito à identidade, tendo em vista que o acesso àquele é pressuposto para este (o conceito de identidade será aprofundado mais adiante neste trabalho). O patrimônio cultural é reconhecido como "um conjunto de saberes para ser mantido e valorizado, permitindo uma ponte temporal entre as

[10]Meyer-Bisch e Bidault também são pesquisadores que participaram da elaboração da Declaração de Friburgo, que é o resultado da pesquisa de um grupo de especialistas sobre os direitos culturais. Este grupo foi formado em 1991, por uma demanda do Conselho da Europa, para realizar em colaboração com a UNESCO uma pesquisa independente sobre direito das minorias nacionais e povos autóctones. O objetivo não era criar novos direitos, mas sim reunir de forma sistemática os que já tivessem sido proclamados em diversos documentos oficiais, a fim de fortalecer sua defesa. A proposta final foi submetida ao referido Conselho, mas não foi aprovada pelos Estados-membros. Diante disso, o Grupo de Friburgo resolveu reorganizar o documento e apresentá-lo como resultado de uma pesquisa da sociedade civil. Após esse trajeto, foi criado o Observatório da Diversidade Cultural e Direitos Culturais, vinculado ao IIEDH, da Universidade de Friburgo, na Suíça.

gerações passadas e futuras" e a destruição de partes significativas é uma forma de agressão à identidade das pessoas e de suas comunidades, sendo considerado como "causa direta de humilhação, acarretando alienação ou violência". Diante disso, os autores entendem ser violações aos direitos culturais:

> - fazer desaparecer ou deixar que desapareça um patrimônio sem um debate democrático envolvendo todas as partes interessadas;
> - prejudicar arbitrariamente uma referência ou um conjunto de referências culturais: respeito não significa abstenção de qualquer crítica, pelo contrário, mas não se pode admitir alterações pela vontade de prejudicar, ou deixar perecer por negligência grave, um patrimônio e os valores que ele representa para um grupo de pessoas. Não se trata mais, então, de uma crítica, mas de um ataque cujo resultado seria ignorar e desprezar o outro, bem como uma perda patrimonial (Meyer-Bisch *et al*, 2014, p. 63).

A questão da devolução de bens culturais singulares, de valores inestimáveis, expostos em museus de outros países, não é trivial. Não raramente, a obtenção de tais bens acontece em situações de extrema desvantagem de povos das nações de origem destes bens, num contexto de ocupação colonial, quando não configuram simplesmente usurpação ou mesmo espólio de guerra. No entanto, diante da realidade dos fatos, é preciso considerar algumas circunstâncias específicas, como salientado por Alexander Kellner, paleontólogo da UFRJ e atual diretor do Museu Nacional: estivesse aqui o manto tupinambá em 2018, ele teria sido queimado no incêndio que destruiu o museu[11].

O retorno deste bem apresenta-se como uma oportunidade única para que as instâncias estatais se comprometam de fato com a sua preservação, o que demanda recursos financeiros, mas também uma efetiva defesa da diversidade cultural, tal como determinado na DUDC, mencionada previamente, à qual o Brasil aderiu formalmente.

Trata-se, também, de um dever constitucionalmente estipulado, que determina que o Estado apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais, bem como protegerá as culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (art. 215, *caput* e §1º, CRFB/88). No entanto, pela história recente do país, para a concretização desse comando constitucional há de se realizar uma guinada radical nas políticas públicas de apoio à cultura e de fomento à educação. É preciso reafirmar a complexidade da formação histórica da sociedade brasileira, ao invés de tentar reescrevê-la, e esta é uma tarefa na qual as universidades públicas podem contribuir substancialmente. E, porque não, fundamentá-la pela defesa dos direitos culturais.

[11]Roxo, E. Revista Piauí, 27 jun. 2023. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/. Acesso em: 18 ago. 2023.

Retomando as ideias de Leher (2020), dentro da questão da guerra cultural, haveria um segundo pilar pautado pelo aspecto econômico de viés ultraneoliberal. Neste sentido, foram diversos os cortes orçamentários que comprometeram o funcionamento das universidades. Além deles, houve diversos episódios de nomeações de reitores sem consideração às consultas realizadas juntos às respectivas comunidades internas, o que gerou instabilidade na gestão destas instituições. Por fim, em mais uma frente de desmonte, foram realizadas alterações nas diretrizes de financiamento de pesquisas que prejudicaram as ciências sociais e humanas.

Por outro lado, ainda na análise do viés econômico, é preciso considerar que o neoliberalismo não atingiria apenas as instituições estatais de assistência e garantia de direitos sociais, como os direitos à educação e à cultura. De acordo com os autores franceses Pierre Dardot, filósofo e pesquisador da Universidade Paris-Ouest Nanterre-La Défense, e Christian Laval, doutor em Sociologia e professor na Universidade de Paris-Nanterre, (2016), em sua configuração atual, a estrutura neoliberal se estendeu às relações interpessoais e sua lógica de competitividade permeou a própria construção da subjetividade dos indivíduos, moldando o chamado "governo de si". Em suas palavras,

> O neoliberalismo não destrói apenas regras, instituições, direitos. Ele também *produz* certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades. Em outras palavras, com o neoliberalismo, o que está em jogo é nada mais nada menos do que *a forma de nossa existência*, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos (Dardot; Laval, 2016, p.16, grifos dos autores).

Os autores afirmam que a constituição de uma "subjetivação contábil e financeira" se daria a partir de uma relação empresarial do indivíduo consigo mesmo, de modo que ele (ou ela) se tratasse como um capital humano que deveria crescer indefinidamente. Neste cenário, não haveria espaço para cooperação, apenas competitividade incessante com o outro, que não é visto como um igual ou um parceiro, mas sim um oponente eterno. Finalmente, por esta ótica, elimina-se qualquer possibilidade de associação ou ação coletiva.

Após uma descrição acachapante de como essa lógica neoliberal permeia completamente a vida moderna, produzindo em larga escala o chamado "neossujeito", Dardot e Laval (2016) apontam para a historicidade desta racionalidade e conclamam seus leitores a refletir sobre alternativas para resistir e, em algum momento, superá-la. Neste ponto, afirmam que "o único caminho praticável é promover desde já *formas de subjetivação alternativas ao modelo da empresa de si*" (Dardot; Laval, 2016, p.396, grifos dos autores).

E neste ponto voltaremos à teoria dos direitos culturais. Trançando um paralelo com a subjetividade, Meyer-Bisch e Bidault (2014) apresentam o conceito de identidade, que é

entendida, e foi proposta para a Declaração de Friburgo, nos seguintes termos: “o conjunto de referências culturais pelo qual uma pessoa, individualmente ou em grupo, se define, se constitui, se comunica e pretende ser reconhecida em sua dignidade” (Declaração de Friburgo, art. 2º, alínea b).

Rechaçando o entendimento de uma identidade nacional estática[12], fixada na tradição de um povo, Meyer-Bisch e Bidault (2014) afirmam que a identidade não deve ser entendida como um bem comum fixo ou uma tradição imutável. Ao contrário, ela é compreendida como um processo individual, através do qual a pessoa se constrói com as referências culturais que lhe pareçam mais coerentes, dentro das comunidades nas quais se insere. Neste sentido, melhor seria falar em “processo de identificação”, que não possui uma natureza rígida e não pode ser imposto. E para que este processo de identificação aconteça é primordial que o indivíduo 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. É a partir do acesso a essa diversidade, aos variados patrimônios coletivos existentes e reconhecidos, que o indivíduo toma para si as referências para sua formação e seu desenvolvimento pessoal.

Yvonne Donders (2005), professora de Direito Internacional vinculada à Universidade de Amsterdã e integrante do Grupo de Friburgo, corrobora essa interpretação dinâmica da identidade cultural, afirmando que ela 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 de sua identidade, ou do seu direito à identidade. Em última instância, da sua sobrevivência.

Assim, reconhecer e proteger a diversidade cultural amplia as possibilidades de constituição de outras identidades e, porque não, de construção de subjetividades alternativas ao modelo neoliberal. Subjetividades alternativas como a do povo tupinambá, que luta pelo resgate de seus símbolos, reafirmando sua identidade e, por consequência, conquistar o direito de ocupação de seu território original. Neste sentido, a defesa da diversidade cultural apresenta-

[12]Sobre a ideia de identidade nacional, é preciso também lembrar o pensamento do sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2002), para quem, ao o enfrentar o tema da identidade na cultura pós-moderna, este conceito foi construído para promover a coesão dentro de um Estado essencialmente formado 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 das redes de informática, o que gerou, num primeiro momento, um movimento avassalador de uniformização cultural. A reação a isto veio através de frentes de resistência e de reafirmação de identidades, assim como das culturas minoritárias, que acabam por colocar em xeque a ideia de uma única identidade nacional (Hall, 2002).

se como estratégia para a preservação de vida, para a constituição de outras identidades, para a construção de novas subjetividades, possibilitando enfim a construção de uma nova razão para o mundo, como demandam os autores Dardot e Laval (2016).

Diante disto, entendemos que a atuação das universidades federais, seja através de pesquisas, seja através da difusão de seu conhecimento em diferentes frentes, ou ainda, em sua própria gestão institucional, pode (e deve) se guiar pelos princípios e fundamentos dos direitos culturais, de modo que tais instituições sejam verdadeiros pólos promotores e protetores de tais direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomadas como verdadeiros centros culturais, para além da preservação de patrimônios artísticos e culturais, as universidades têm a possibilidade, senão o dever, de introduzir em suas ações novos conceitos epistemológicos na produção do conhecimento. Entende-se que este é um movimento necessário dentro da lógica de uma guerra cultural que ainda se desenrola no país, mesmo que de forma mais branda, tendo em vista a virada de tom do governo federal, eleito em 2022.

Não obstante a eleição deste novo governo, é preciso lembrar que a diferença de votos entre os candidatos à Presidência na última eleição foi de menos de 2%. Em relação aos cargos legislativos, foram eleitos diversos representantes deste pensamento mais conservador e segregador, que formam maioria nas Casas legislativas federais. No âmbito estadual e municipal isso também aconteceu, tanto nos cargos legislativos, como nos cargos executivos, indicando que tais posicionamentos ainda reverberam consideravelmente na sociedade brasileira.

Talvez na prática a defesa dos direitos culturais já seja uma realidade nas universidades públicas brasileiras, mas o conceito ainda não permeia a documentação oficial de seus atos, ou mesmo a fundamentação primeira de suas ações. Mais do que a defesa retórica, é preciso que haja na prática reais demonstrações do entendimento de que tais direitos devem ser defendidos e garantidos, tal como se procurou demonstrar neste trabalho. O caso concreto apresentado é exemplar não apenas pela da defesa do patrimônio indígena, como um reconhecimento da diversidade cultural do país, mas também pela garantia de ativa participação dos representantes do povo tupinambá no processo formal de devolução. Oxalá seja o primeiro de muitos outros exemplos de atuação da universidade na luta pelos direitos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. **Funai e lideranças Tumbalalá e Tupinambá debatem demarcação de Terras Indígenas da Bahia**. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-e-liderancas-tumbalala-e-tupinamba-debatem-demarcacao-de-terras-indigenas-da-bahia. Acesso em 21 mar. 2024.

CARDOSO, Rafael. Museu Nacional recebe doação de manto tupinambá do século 17: peça estava na Dinamarca e deve ser exposta no Brasil a partir de 2024. **Agência Brasil**, 28 jun. 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/museu-nacional-recebe-doacao-de-manto-tupinamba-do-seculo-17. Acesso em 21 mar. 2024.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DONDERS, Yvonne. Para um direito à identidade cultural na legislação internacional dos direitos humanos. *In*: SERRA, Monica Allende (org.). **Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Trad: SILVA, Tomaz Tadeu da; COUTO, Guaracira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LEHER, Roberto. Educação e neofascismo no governo Bolsonaro. *In:*. REBUÁ, Eduardo; COSTA, Reginaldo; GOMES, Rodrigo Lima R.; CHABALGOITY, Diego (Orgs.). **O [NEO]Fascismo e educação.** Rio de Janeiro: Editorial Mórula, 2020.

MELO, Demian. O bolsonarismo como fascismo do século XXI. *In:* **O [NEO]Fascismo e educação**. REBUÁ, Eduardo; COSTA, Reginaldo; GOMES, Rodrigo Lima R.; CHABALGOITY, Diego (Orgs.). Rio de Janeiro: Editorial Mórula, 2020.

MEYER-BISCH, Patrice et al. **Afirmar os direitos culturais**: comentários à Declaração de Friburgo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. 2002.

ROXO, Elisangela. Longe de casa: o fascínio, a dor e os equívocos em torno dos mantos tupinambás na Europa. **Revista Piauí**, São Paulo, 16 nov. 2021, edição 182. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/. Acesso em 21.mar.2024.

ROXO, Elisangela. A volta do manto tupinambá: museu nacional da Dinamarca vai devolver para o Brasil relíquia sagrada que está na Europa desde o século XVII. **Revista Piauí**, São Paulo, 27 jul. 2023. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/. Acesso em 21.mar.2024.

SETA, Isabel. Raríssimo manto tupinambá que está na Dinamarca será devolvido ao Brasil: peça vai ficar no Museu Nacional. **Portal de notícias G1**, 28 jun. 2023. Disponível em:

https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2023/06/28/rarissimo-manto-tupinamba-que-esta-na-dinamarca-sera-devolvido-ao-brasil-peca-vai-ficar-no-museu-nacional.ghtml. Acesso em: 21 mar. 2024

TERRAS INDÍGENAS DO BRASIL. **Terras Tupinambás de Olivença.** Disponível em: https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3993. Acesso em: 21 mar. 2024.

PLANOS DE SALVAGUARDA DE BENS CULTURAIS IMATERIAIS AFRODIASPÓRICOS - DIFICULDADES E ATUALIZAÇÕES RELACIONADAS ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS

Emerson Pires Menezes[1]

RESUMO: Planos de salvaguarda são instrumentos fundamentais à proteção e à continuidade às mais amplas manifestações culturais. Levam em consideração os diferenciados modos de vida, as muitas representações e visões de mundo das coletividades humanas e notadamente ao relativismo cultural relacionado a elas. É fundamental para reconhecer a diversidade cultural como fator de definição da identidade cultural brasileira e incluir as significativas referências dessa diversidade. O intuito deste trabalho é contextualizar as dificuldades relacionadas à elaboração desses planos de salvaguarda, a partir do levantamento de um grupamento específico, que têm diálogo com características e elementos às culturas afrodiaspóricas. Atualizações referentes às políticas culturais atuais e seus devidos recursos, que permitam continuar os trabalhos dos detentores.

PALAVRAS-CHAVE:
Salvaguarda; Patrimônio Cultural; Políticas Culturais; Manifestações Culturais; Bens Imateriais.

INTRODUÇÃO

A nos determos aqui, em relação aos Planos de Salvaguarda e sua vinculação às políticas culturais brasileiras, o que se pretende ressaltar é que a patrimonialização da cultura afrodiaspórica no Brasil é frágil no que tange as configurações das políticas públicas. Contudo, fazendo-se uma retrospectiva na historiografia dos bens culturais do país, percebe-se que muitas dessas manifestações culturais, atreladas com as culturas afrodescendentes, assim como as dos povos originários deste país; vem num crescente interesse à devida visibilidade e continuidade. O processo é demorado, porque após o pedido de registro do bem imaterial ser aprovado, a solicitação é dirigida para a superintendência do estado em que o bem está localizado. Ainda

[1] Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Mestrando em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: emersonmenezes920@gmail.com

tem a possibilidade de não ser registrada, caso a atividade seja muito específica de uma cidade ou município. Eis, por exemplo, a importância da visita de campo ser uma parte determinante de todo o processo, pois é durante ela que é feito o devido relatório de análise de feitio antropológico para fechar um parecer, e assim, aprovar ou não o registro.

A atenção ao tema não se circunscreve apenas ao Brasil, haja vista que a UNESCO, por intermédio da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003[2], buscou dar a devida visibilidade e importância a esse patrimônio e suas contribuições para o desenvolvimento social inclusivo. Isto depois de 31 anos da aprovação na 17ª Conferência Geral da Unesco da Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural[3], em 1972.

Atrasos específicos podem ser observados, como o que será reportado neste trabalho, relacionado à renovação do Plano de Salvaguarda do Jongo do Sudeste[4], que já contabiliza 13 anos. Na época foram 15 as comunidades jongueiras que trataram do assunto, sendo nove no estado do Rio de Janeiro – cidade do Rio de Janeiro, Angra dos Reis, Valença, Barra do Piraí, Santo Antônio de Pádua, Quissamã, Porciúncula, Miracema; Cinco no estado de São Paulo – Piquete, Guaratinguetá, Lagoinha, São Luís do Paraitinga e São José dos Campos; e apenas uma no estado do Espírito Santo, na cidade de São Mateus. A renovação desse plano, para se dar uma ideia da dinâmica do processo, só no estado do Rio de Janeiro já conta com 15 comunidades jongueiras. O mesmo tratarei mais à frente, apontando em que estágio se encontra.

Atentando-nos aos porquês da consolidação dos dispositivos legais de salvaguarda, deparamo-nos com a importância de sua existência. Isto porque a salvaguarda dá os devidos encaminhamentos relacionados aos bens culturais que se pretendem proteger e que possam continuar existindo e a forma como devem/podem ser repassados como os antepassados que os antecederam e os constituíram o fizeram. Reportando-nos diretamente ao seu cerne, buscando respaldo no próprio Termo de Referência para a Salvaguarda de bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, elaborado do Iphan, observa-se, portanto, que:

> O plano de salvaguarda é, assim, um instrumento de gestão consequente com o indicado na instrução do processo de registro, inventários realizados, pesquisas complementares e entendimentos preliminares com os agentes diretamente envolvidos na produção e reprodução do bem cultural em questão.

[2] http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf (acesso em 14/02/2024)
[3] https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf (acesso em 17/02/2024)
[4] http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_versao_final.pdf (acesso em 27/02/2024)

> Trata-se de política orientada para aumentar a participação democrática dos cidadãos na formulação, no planejamento, execução, avaliação e acompanhamento de políticas de preservação do patrimônio cultural. Consiste no planejamento de ações de curto, médio e longo prazo, combinadas entre atores de diferentes segmentos da sociedade e executado de modo compartilhado, participativo. Visa ao apoio e à continuidade de existência do bem cultural de modo sustentável, através do fomento à produção, reprodução, transmissão, e divulgação dos saberes e práticas a eles associados; e do apoio à autodeterminação e organização dos grupos detentores desses saberes e práticas para a gestão do seu patrimônio. (IPHAN, 2011, p. 2)

Portanto, é o próprio Iphan, no supracitado documento, que informa que, dada toda amplitude da multiculturalidade brasileira e, portanto, as especificidades no que se pretende salvaguardar; que "os planos precisam ser flexíveis". Sendo assim, deve-se atentar que:

> A experiência acumulada aponta que cada plano é elaborado conforme a especificidade de cada situação. Entretanto, hoje, com o universo de 22 bens registrados, é possível identificar demandas e estratégias recorrentes. Também se observa a necessidade de parâmetros gerais que orientem cada plano em particular e permitam a avaliação da política de salvaguarda de bens registrados em geral. (IPHAN, 2011. p.1)

De toda forma, um primeiro aspecto do que aqui neste artigo pretendo rapidamente discorrer, chama atenção para o fato de buscar entendimento para o multifacetado termo patrimônio, haja vista que em última instância é a ele que se busca efetivamente salvaguardar e, portanto, proteger e dar garantias à sua continuidade.

REFERENCIAIS TEÓRICOS

Já que este artigo trás uma abordagem sob uma perspectiva decolonial, já que trata de Bens Imateriais de características afrodiaspóricas, nada mais condizente que se tragam referências que nos situem nesse viés. Márcia Chuva (2020) faz uma análise contundente do "superdimensionamento da categoria patrimônio, demonstrando como ela se tornou chave nas políticas públicas de preservação cultural". Importante ainda que nesse seu trabalho, ao abordar "uma mobilização de uma concepção integrada de patrimônio pode explicitar sentidos e narrativas diversas, bem como provocar uma atitude Decolonial em relação ao patrimônio, aproximando-se do campo dos direitos." Nesse seu trabalho, a autora "demonstra coo a mobilização de uma concepção integrada de patrimônio pode explicitar sentidos e narrativas diversas, favorecendo a efetivação de uma virada decolonial em relação ao patrimônio".

Nesse artigo, Chuva faz um levantamento historiográfico das muitas fases pelas quais "a imaginação da nação foi cultivada por meio de várias estratégias", passando da "preservação de monumentos como patrimônio nacional, os estudos sobre tradições populares, denominadas de folclore, e a escrita das histórias nacionais".

A pesquisadora trás, portanto, uma reflexão pormenorizada de como a categoria patrimônio "tornou-se tão poderosa a ponto de tudo poder ser nomeado como tal". Assim;

> Nesse sentido, se a crítica recorrentemente feita à artificialidade da divisão que foi instituída entre patrimônio material e imaterial é pertinente, tendo em vista que todo e qualquer patrimônio é fruto da imaterialidade dos valores a ele atribuídos, bem como se realiza em alguma materialidade, ela está, contudo, mal colocada. Com isso quero dizer que não houve uma divisão, posto que não se poderia dividir o que nunca esteve unido. Nesse sentido, o que tem sido denominado de divisão não condiz com o que observamos nessa trajetória, anteriormente apresentada. Verifica-se, de facto, a junção de práticas que eram dissociadas e distintas, sob o guarda-chuva da categoria de patrimônio, o que nos induz a uma reflexão sobre o superdimensionamento dessa categoria, bem como sobre a sua utilização para referir coisas que em tempos históricos anteriores eram diferentes e denominadas por outros termos. Como já dito, as ações voltadas para o conhecimento e a preservação do patrimônio e do folclore eram concebidas e desempenhadas por grupos e agências distintas, com ritos, rotinas, procedimentos e normas próprios. (CHUVA, 2020. p.25)

Sem querer distanciar das prerrogativas de Chuva a essas questões pertinentes ao que abordo aqui, e ainda debruçados nesta primeira parte, das abordagens teóricas, proponho outro olhar, mas complementar, em Regina Abreu (2015), quando diz que "Num mundo organizado em estados nações, patrimônios servem para identificar e expressar tanto as singularidades de cada um como para marcar as diferenças entre eles.". Desta forma, quando a autora nos mostra que:

> O tema do patrimônio imaterial ou intangível emerge com especial destaque e muitos dos estados-membros colocarão em prática políticas públicas especialmente voltadas para esta modalidade de patrimonialização. Mas a grande novidade advinda neste período é que o campo da patrimonialização abarcará diálogos em rede entre representantes de novos organismos – agências locais, nacionais e internacionais e, sobretudo, movimentos sociais, organizações não-governamentais, coletivos de indivíduos oriundos de camadas populares e um sem número de sujeitos coletivos – favorecidos pelas novas tecnologias, trazendo um novo elemento como contraponto para a quase exclusividade das instituições estatais neste domínio até então. É preciso sublinhar que estes novos agentes foram tomando a cena pública, expressando interesses variados e às vezes muito específicos. A partir dos anos oitenta do século XX, podemos falar na "era das organizações não-governamentais", cujas representações foram legitimadas, e mesmo desejadas, pelos fóruns

> internacionais, como os fóruns promovidos pela UNESCO e pelos governos democráticos em diversos países. O campo da patrimonialização adquiriu novo dinamismo e a política passou a se fazer no corpo a corpo das agências. E é neste contexto que muitas novidades virão, entre elas, a entrada na cena pública de segmentos sociais antes invisíveis, oriundos das camadas populares e de sociedades tradicionais. (ABREU, 2015, p. 69-70)

Já que novos agentes do patrimônio são percebidos nos processos atuais, vemos a partir dessas análises tratadas por Abreu, que "a nova dinâmica da patrimonialização das diferenças vai estimular um amplo sistema de informações numa esfera global".

RESULTADOS DA PESQUISA

Não é o intuito aprofundar neste trabalho, mas cabe mencionar, os quão deficitários e tardios são os processos referentes às políticas públicas que tratam das manifestações afrodiaspóricas deste país. Obviamente que a questão se configura para além das culturas de matriz africana, já que os gestores e a máquina pública são os mesmos e as fragilidades se veem em todas as partes e segmentos; contudo a representatividade daqueles que operam tais funções não se encontra ainda com o devido rebatimento social que permita cuidar de todas as partes da forma que a Constituição Federal (1988, p.141) preconiza no Art. 215, que "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".

Particularizando o Jongo/Caxambu do Sudeste que, tendo sido patrimonializado no âmbito dos Bens Culturais Imateriais em 2005, não observou no levantamento dos grupos no município do Rio de Janeiro que havia outro grupo para além do Jongo da Serrinha, este sim identificado e inventariado à época. Desta forma, o grupo cultural Caxambu do Salgueiro, só identificado após a Audiência Pública – *Patrimônio: preservação e financiamento*, em 16 de setembro de 2019, a convite do presidente da Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), o deputado Eliomar Coelho. A Figura 1 constata esse evento. Um trecho da fala do vice-presidente do grupo cultural cabe ser mencionado aqui, quando diz:

> Represento tia Dorinha, nossa matriarca de 88 anos, que nos fala que seus avós já dançavam caxambu no morro do Salgueiro. Também estou aqui representando a nossa outra presidenta, uma outra matriarca do grupo, tia Celina, de 81 anos, que também é cria do Salgueiro e, desde a sua tenra idade, já tinha conhecimento das suas riquezas ancestrais.
> Contudo, apesar de tanta riqueza cultural, de podermos mostrar que a diversidade da riqueza brasileira é tão potente, não possuímos nenhuma ajuda

> ou recurso por parte de qualquer das esferas do Estado. Nossas rodas, oficinas, encontros, trocas de saberes e festas se dão por iniciativa dos nossos próprios integrantes, juntamente ao caixa próprio do grupo. Portanto, muitas vezes acabamos perdendo a oportunidade para participar de encontros fora do nosso território.
> Sabemos que em épocas como esta, onde os recursos se mostram mais reduzidos por conta das recessões e más gestões públicas onde o corte primeiro é em áreas como cultura, infelizmente. Porque pobre é o povo que não sabe reconhecer em sua própria cultura uma riqueza imaterial e imensa. Mas, nós, do Caxambu do Salgueiro, assim como certamente todos os outros grupos de culturas representados aqui nesta comissão, estamos confiantes nas propostas que os nobres deputados estão dando ao assunto. E continuaremos fortalecendo esta e qualquer iniciativa que possa abrir abrilhantar e elevar a autoestima do nosso povo fluminense e brasileiro. (Marcelo Paz, na ata da audiência[5])

A audiência que tratou de políticas culturais no Estado do Rio de Janeiro a partir das muitas oitivas para a sua configuração, também contou com a presença de representantes do escritório regional do Iphan no Rio de Janeiro. Desta forma, a museóloga e então assessora de Patrimônio Cultural Imaterial do Iphan no Rio de Janeiro à época, Mônica da Costa, ao ouvir o relato do vice-presidente do grupo, Marcelo Paz, mostrou-se impressionada pelo fato do grupo ainda existir, porque segundo disse à época, desconhecia o fato que o Caxambu do Salgueiro ainda continuava ativo. Portanto e logo em seguida a essa data da audiência e após troca de contatos, convidou-o para uma reunião no escritório da unidade no centro da cidade, o que se deu 30 dias após o evento na ALERJ. Nesta ocasião, para além do vice-presidente Marcelo Paz, também compareceram a primeira tesoureira do grupo, Denise dos Santos e eu mesmo, já na figura de coordenador executivo do grupo. Da parte do Iphan, além da assessora Mônica da Costa, também participaram os assessores novos à pasta: Letícia Ribeiro, Marcell Machado e Antonina Fernandez. A Figura 2 constata a reunião.

5 http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/compcom.nsf/e36c0566701326d503256810007413ca/41da14a02f856de0032584e9006ad0f9?OpenDocument (ata da Audiência Pública)

Figura 1 - Audiência Pública sobre Patrimônio Imaterial na ALERJ

Fonte: autoria própria.

Figura 2 – 1ª Reunião de representantes do Caxambu do Salgueiro com o Iphan

Fonte: autoria própria.

Um levantamento realizado desde que, como representante do Caxambu do Salgueiro, a partir dessa data acima descrita (15 de outubro de 2019), quando efetivamente fomos convidados a compor o colegiado do Jongo/Caxambu do Sudeste; contabiliza um número considerável de reuniões específicas a tratar do tema salvaguarda. Juntamente com os demais detentores e detentoras focados no interesse de revalidação dessa importante ferramenta estratégica, faz jus à importância dos novos atores nesses processos de patrimonialização que acima fora abordado. Juntamo-nos ao grupo justamente no momento em que se faziam encontros para atualização do plano de salvaguarda, já em atraso, pois deveria ter sido implementado nos 10 anos posteriores a sua primeira edição.

Uma das dificuldades que podem ser aqui elencadas e rapidamente identificadas se deu com a manifestação da pandemia por COVID-19, que, obviamente agravou os atrasos no andamento das reuniões de planejamento que trataram as pautas de salvaguardar essa manifestação.

Como os acompanhamentos se deram junto aos detentores dessa manifestação específica, o Jongo/Caxambu, logo se percebeu o interesse em observar como se deram/dão os processos de salvaguarda de outros bens tombados e igualmente geridos pelo Iphan. Afinal, e como acima mesmo já está sinalizado cabe notar que, "cada plano é elaborado conforme a especificidade de cada situação" (Termo de Referência para a Salvaguarda de bens Registrados).

Planos de Salvaguarda – instituídos e as características afrocentradas que os distinguem, e os que estão em processo

Dezenove dossiês foram registrados pelo Iphan no intuito de salvaguardar patrimônios culturais do Brasil até a data desta publicação, sendo esses: Círio de Nossa Senhora, Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajâpi, Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Jongo do Sudeste, Ofício das Baianas de Acarajé, Cachoeira de Itauaretê – Lugar Sagrado dos povos indígenas dos rios Wapés e Papuri, Modo de Fazer Viola de Cocho, Feira de Caruaru, Matriz do Samba no Rio de Janeiro, Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira, Renda Irlandesa de Divina Pastora, Frevo, Tambor de Crioula do Maranhão, Toque dos Sinos e Ofício de Sineiro em Minas Gerais, Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás, Ritual Yaokwa do povo Enawene Nawe, Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – AM. Destes, percebe-se

que apenas seis tem relação direta com as questões afrodiaspóricas que se quer acentuar aqui neste trabalho e com relação direta ao Jongo/ caxambu: o samba de roda, os acarajés das baianas, o samba carioca, a capoeira e o tambor de crioula maranhense.

Se retirarmos desse recorte de 31,5% de manifestações culturais relacionadas a características de negritude e pautarmos aqui a Capoeira, veremos que:

> O desafio do inventário cultural para registro e salvaguarda da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, realizado entre 2006 e 2007, era construir um diálogo entre o tempo histórico passado e o tempo presente. Como patrimônio vivo, a capoeira se mantinha no cenário atual por meio dos mestres que representavam o saber e, ao mesmo tempo, acumulava produção documental que atravessava os últimos três séculos. Este trabalho - elaborado por uma equipe multidisciplinar - reconstitui brevemente a história da capoeira e registra seu momento presente, por meio de pesquisa historiográfica e trabalho de campo. As fontes estudadas encontram-se nos maiores acervos de documentos sobre a capoeiragem do Rio de Janeiro e em Salvador. (IPHAN, Dossiê 12, p.13)

Os processos de inventariação e salvaguarda são morosos, até pelas complexidades de fazer os devidos levantamentos informacionais de cada bem proposto. Para termos uma ideia dessa complexidade, basta computarmos os 35 Bens Imateriais que estão em processo de instrução para registro[6], listados abaixo:

1. **Feira de São Joaquim – Salvador (BA). Proponente:** Sindicato dos Vendedores Ambulantes e Feirantes de Salvador (BA);
2. **Circo de Tradição Familiar. Proponente:** Circo Zanchettini, **Estado:** Paraná);
3. **Ofício de Raizeiras e Raizeiros no Cerrado (Farmacopeia Popular do Cerrado). Proponente:** Articulação Pacari - Plantas Medicinais do Cerrado, dos **Estados:** Goiás, Mato Grosso, Maranhão, Tocantins; Distrito Federal, Bahia e Minas Gerais;
4. **Bico e Renda Singeleza. Proponente:** Associação das Rendeiras de Marechal Deodoro (AL);
5. **Modo de Fazer Arte Santeira do Piauí. Proponente:** Conselho dos Jovens Artesãos do Piauí;
6. **Congadas de Minas. Proponentes:** Prefeituras municipais de Uberlândia, Campos Altos, Frutal, Monte Alegre; Fundação Cultural de Uberaba; e Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba (Conphau). **Estados:** Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais e São Paulo;
7. **Festa de São Benedito de Aparecida Proponente:** Paróquia de Nossa Senhora da Conceição Aparecida – Aparecida (SP);

[6] http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/426 (dados extraídos em 12/02/2024)

8. **Pesca com Arpão do Pirarucu, Proponentes:** Associação dos Moradores da Vila do Sucuriju e Colônia de Pescadores Z-4 da Vila do Sucuriju, **Estado:** Amapá
9. **Ofício de Tacacazeira na Região Norte. Proponente:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan), **Estados:** Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima;
10. **Cocos do Nordeste. Proponente:** Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo. **Estados:** Alagoas, Ceará, Paraíba e Pernambuco
11. **Marujada de São Benedito. Proponente:** Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança, Pará;
12. **Matrizes do Forró. Proponente:** Associação Cultural Balaio Nordeste - João Pessoa (PB). **Estados:** Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, Sergipe ; e Distrito Federal
13. **Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais do Brasil. Proponentes:** Grupo Curumim, Instituto Nômades, Associação das Parteiras Tradicionais e Hospitalares de Jaboatão dos Guararapes e Associação das Parteiras Tradicionais de Caruaru. **Localização:** Abrangência Nacional
14. **Processos e Práticas Culturais Referentes à Canoa Caiçara. Proponente:** Associação de Pescadores da Enseada. **Estados:** Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo;
15. **Choro. Proponente:** Clube do Choro de Brasília. **Estados:** Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro; e Distrito Federal
16. **Festa do Divino da Comunidade de Marmelada. Proponentes:** Associação e Moradores da Comunidade Marmelada e Associação Brasileira de Documentaristas - Seção Piauí.
17. **Areruya. Proponente:** Conselho do Povo Indígena Ingarikó (Coping). **Estado:** Roraima
18. **Repente. Proponente:** Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno. **Estados:** Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro, Sergipe; e Distrito Federal
19. **Celebração de Nossa Senhora do Rocio de Paranaguá. Proponente:** Associação Pró Obras Sociais do Santuário Estadual de Nossa Senhora do Rocio. **Estado:** Paraná
20. **Modo de Saber Fazer do Queijo Artesanal Serrano de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Proponente:** Associação de Produtores Rurais de Capão Alto e Aprocampos. **Estados:** Rio Grande do Sul e Santa Catarina
21. **Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. Proponente:** Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais. **Estado:** São Paulo
22. **Ofício das Quitandeiras de Minas Gerais. Proponente:** Secretaria Municipal de Congonhas (MG). **Estado:** Minas Gerais
23. **Kenê Kui, Grafismos do Povo Indígena Huni Kui (Kaxinawá). Proponente:** Federação do Povo Huni Kui do Acre (Fephac) e Associação das Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá de Tarauacá e Jordão (Apaminktaj), com apoio da Superintendência do Iphan no Acre.
24. **Ciranda do Estado de Pernambuco. Proponente:** Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco - Recife (PE).
25. **Festa do Padroeiro dos Garimpeiros de Lençóis - Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos. Proponente:** Sociedade União dos Mineiros - Lençóis (BA).

26. **Bandas de Pífano. Proponente:** Pagina 21 Comunicação LTDA/ Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco.
27. **Pesca Artesanal com Auxílio de Botos. Proponente:** Conselho Pastoral dos Pescadores da Diocese de Tubarão de Santa Catarina.
28. **Cavalaria de São Gonçalo e São Benedito de Guaratinguetá. Proponente:** Associação Cavalaria de São Gonçalo e São Benedito de Guaratinguetá (ACSGSBG). **Estado:** São Paulo
29. **Reisado de Pernambuco. Proponente:** Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco.
30. **Folias de Reis Fluminense. Proponente:** Departamento Cultural da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
31. **Folias de Reis do Estado de São Paulo. Proponente:** Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP). **Estado:** São Paulo
32. **Cavalhada de Goiás. Proponente:** Adriano do Baldy - Deputado Federal (PP-GO). **Estado:** Goiás
33. **Engenhos de Farinha de Santa Catarina. Proponente:** Rede Catarinense de Engenhos de Farinha. **Estado:** Santa Catarina
34. **Batuques das Comunidades Quilombolas do Piauí. Proponente:** Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí.
35. **Tooro Nagashi. Proponente:** Secretaria de Cultura, Tursimo e Economia Criativa do Município de Registro. **Estado:** São Paulo

Assim, vê-se que, dadas as dimensões continentais do Brasil, as especificidades de nossa configuração federativa e, acima de tudo; as pluralidades de nossas manifestações culturais, o quão difícil é dar o devido encaminhamento às solicitações para salvaguardar todas as expressões culturais que merecem ser registradas. Haja vista que, imagina-se que nem tudo tenha sido feito no devido enquadramento aos burocráticos processos de salvaguarda. Certamente há muitos aspectos que não foram devidamente balizados para esse grupamento, ou até mesmo os seus prováveis e possíveis proponentes não estejam qualificados às demandas jurídico-administrativas que permitam a submissão das devidas propostas.

Quanto ao Plano de Salvaguarda do Jongo do Sudeste – Rio de Janeiro; seguem os processos de oitivas e reuniões com as quinze comunidades jongueiras desse estado para efetivar essa revisão/ elaboração. Desta forma, o plano que está sendo elaborado irá prever as ações e justificativas elaboradas pelos próprios jongueiros, os responsáveis pela execução do plano, dentre estes os diversos parceiros a serem mobilizados, bem como os respectivos prazos de execução e suas periodicidades. Importante informar aqui, para dar conta do quão complexo e moroso é esse processo, que só em 2021 foram realizadas quatro reuniões virtuais com foco na discussão sobre a Revalidação do Título de patrimônio Cultural do Brasil e uma reunião presencial com duração de dois dias, que focou na elaboração do plano de salvaguarda em si.

Estes encontros geraram um diagnóstico atualizado sobre o jongo/caxambu do Rio de Janeiro que permitiram a definição dos objetivos do plano de salvaguarda. No ano de 2022 foram realizadas reuniões nos meses de maio, junho e julho, no intuito de dar continuidade ao processo de elaboração desse plano. Em 2023 foram cerca de quatro reuniões remotas. Já neste ano de 2024, já melhor alicerçados sob uma nova conjuntura de retomada da agenda cultural no âmbito do governo Federal, estão agendadas três reuniões presenciais, a saber: na cidade do Rio de Janeiro, na sede do grupo cultural Caxambu do Salgueiro, no morro do Salgueiro (Tijuca), de 26 a 28 de abril; na cidade de Campos, de 21 a 23 de junho; e na cidade de Pinheiral, de 30 de agosto a 01 de setembro.

Quanto às políticas públicas específicas que estão sendo propostas por parlamentares tanto na ALERJ, quanto na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, que buscam salvaguardar os detentores e detentoras mais idosos; há o Projeto de Lei de nº 10269/2024 na ALERJ, de autoria da deputada Dani Monteiro que "INSTITUI O PORGRAMA DE REGISTRO PATRIMÔNIO VIVO DA CULTURA FLUMINENSE, E DÁ PROVIDÊNCIAS CORRELATAS, NO ÂMBITO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO[7]", com a finalidade de "reconhecer, incentivar e impulsionar a atuação cultural de pessoas que tradicionalmente mantém e salvaguardam aspectos relevantes da cultura do Rio de Janeiro". Já no âmbito do município carioca tramita o projeto de Lei de nº 1829/2023, do vereador Edson Santos e das vereadoras Monica Benício, Monica Cunha e Luciana Boiteux, que "INSTITUI O PROGRAMA DE PROTEÇÃO E PROMOÇÃO DOS MESTRES E MESTRAS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL DAS CULTURAS POPULARES, AFRO-BRASILEIRAS, INDÍGENAS, CAIÇARAS E DE OUTRAS COMUNIDADES E GRUPOS TRADICIONAIS[8]".

CONCLUSÕES

Inegável a importância atribuída aos processos de salvaguarda sobre nossas manifestações culturais, signatárias de todo o arcabouço cultural que nos distingue como nação.

[7] https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-10269-2024-rio-de-janeiro-institui-o-programa-de-registro-de (acesso em 27/02/2024)

[8] https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro2124.nsf/be427c4dca9c884e0325863200569357/1ea7964210e4ec240325896400610779?OpenDocument (aceso em 27/02/2024)

Apesar de burocráticos e que possuem notada equidistância entre os 19 Bens Imateriais patrimonializados, em detrimento dos 35 em moroso curso, também seria interessante perceber melhor o quais efetivamente se encontram a nos constituir de forma diversificada no giro decolonial em que a história do Brasil já deveria estar atualizada, fazendo as devidas reparações às culturas afrodiaspóricas e aos povos originários em relação às conceituadas culturas europeizadas. Na breve análise supra apresentada, vê-se que a distância é larga.

Igualmente inegável a importância dos novos atores sociais nos processos de salvaguarda em curso ou já instituídos, trazendo o aspecto mais popular às esferas de discussão e ação. Detentores que trazidos do âmago de seus ancestrais fazeres, dão a devida configuração ao que se pretende inventariar e posteriormente salvaguardar, em conjunto com os técnicos qualificados que traduzem e elaboram administrativamente as normas necessárias. Atrasos podem ser debelados enquanto mais habilidade nesses pareceres esses novos atores se qualificarem a acompanhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Termo de Referência para a Salvaguarda de bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Departamento do Patrimônio Imaterial Coordenação Geral de Salvaguarda. DF: IPHAN, 2011.

Constituição: República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

CHUVA, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35.

ABREU, R. (2015). Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. En C. Tardy & V. Dobedei (Orgs.), Memória e novos patrimônios (pp. 67-93). Marseille: Open Edition Press.

BARBOSA, Wallace de Deus (Coord. Geral). Roda de Capoeira e ofício dos Mestres e Capoeira: Dossiê 12. Brasília, DF: IPHAN/Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf

ENTRE O NACIONAL E O LOCAL: POLÍTICAS DE FOMENTO À CAPOEIRA NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS - RJ

Gabriel da Silva Vidal Cid[1]
Marcelo Cardoso da Costa[2]

RESUMO: O texto faz um mapeamento sobre as experiências das políticas culturais de fomento à capoeira, focando no território do município de Duque de Caxias. Realizamos uma sistematização das políticas voltadas à capoeira do Ministério da Cultura (MinC) no período pós-2003, com seus desdobramentos e novidades na realidade local. Dentre as principais questões trabalhadas estão: quais são os impactos dessas políticas, empecilhos, alcance e avanços? Quais são os arranjos e principais atores nesse cenário? Buscamos refletir sobre como essas experiências vêm sendo protagonizadas e, por outro lado, colaborar para uma análise crítica da gestão da cultura, no incremento das tradições populares.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Capoeira. Duque de Caxias. Patrimônio. Museu Vivo da Capoeira.

INTRODUÇÃO

O acesso às políticas culturais vem sendo um importante campo de debate entre concepções mais universalistas de participação social e outras que buscam pautas e ações no campo da diversidade e de inclusão[3]. No caso das políticas para a capoeira, houve uma centralidade das ações no âmbito do patrimônio cultural. Nossa intenção é reunir informações de ações em um passado recente que priorizaram a capoeira como objeto de ação em contexto nacional e local. Entendemos as políticas culturais no sentido dado por Canclini (2005) quando as define como um "conjunto de intervenções por parte do Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados para orientar o desenvolvimento simbólico e atender as necessidades culturais de membros da população"[4]. Podemos afirmar que, nas políticas para a capoeira, a

[1]Bolsista de pós-doutorado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor substituto na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: gabrielsvcid@gmail.com.
[2]Doutorando em Memória Social (UNIRIO) e professor de Sociologia (IFRJ-CDuC). E-mail: marcelo.costa@ifrj.edu.br.
[3]Para uma análise do histórico das políticas culturais, ver, Calabre (2005) e Rubim (2007). Sobre a quadra histórica de nossa discussão, ver, Domingues (2010) e Alves (2011) e Cid, Domingues e Paula (2022).
[4]No original: "conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población sociales" (Canclini, 2005, p. 78).

atuação do Estado possui centralidade, sem perdermos de vista outros atores, especialmente dos grupos diretamente afetados. Ou seja, queremos ressaltar a importância de atentar para os capoeiristas na compreensão das políticas voltadas à capoeira, implicando uma relação de maior ou menor participação. Para esta comunicação, trazemos uma sistematização das políticas implementadas no município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro, a partir de informações colhidas em publicações, entrevistas, seminários e plataformas virtuais, além de nossa vivência. Os autores e seus interlocutores estão inseridos diretamente em algumas dessas ações como pesquisadores, capoeiristas ou técnicos.

A capoeira foi afetada pelas tensões e mudanças nas concepções sobre a cultura nas últimas décadas, quando seu reconhecimento como direito foi afirmado como um entre outros que compõem o que podemos entender no escopo da cidadania (Cid, 2016). Foi nesse sentido que leis, diretrizes, ações e programas de incentivos às práticas culturais, em diálogo com o reconhecimento de desigualdades estruturais e históricas a serem compensadas, organizaram um novo lugar para a capoeira em sua relação com o Estado, a partir de 2003. Destacamos a Lei 10.639/2003, que instituiu nas redes de ensino a obrigatoriedade da história e cultura afro-brasileira, assim como outras de reconhecimento do seu lugar na organização da identidade nacional. Algumas dessas políticas vieram no sentido de patrimonialização da capoeira, vinculadas ao registro como patrimônio cultural, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2008. Nossa proposta é refletir sobre desdobramentos em âmbito local e pensar sobre como essas experiências vêm se relacionando com a capoeira. Realizamos um breve relato, envolvendo diferentes entes, como o Ministério da Cultura e a Prefeitura de Duque de Caxias, abarcando período recente, quando ocorrem tentativas de valorização da capoeira, na parceria entre o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - Campus Duque de Caxias (IFRJ/CDuC), o Museu Vivo do São Bento (MVSB)[5] e o Museu Vivo da Capoeira (MVC)[6].

A POLÍTICA FEDERAL PARA A CAPOEIRA

[5]O MVSB é um Ecomuseu de Percurso criado pelo Executivo Municipal em 03/11/2008 (Lei de Criação do Museu Vivo do São Bento – Nº 2224 de 2008), no âmbito da S.M. de Educação de Duque de Caxias, a partir da reivindicação dos Profissionais da Educação e dos militantes culturais caxienses.

[6]O MVC, criado em 26 setembro de 2021, em Nova Campinas, Duque de Caxias, é integrante das ações do MVSB e da parceria de extensão com o IFRJ/CDuC

A capoeira foi criada por africanos e seus descendentes no Brasil, com registros que remontam ao final do século XVIII, passando por transformações que a tornaram uma prática complexa, com elementos lúdicos, marciais, de ensino/aprendizagem e musicais. Sendo entendida como um jogo, por seus praticantes, com ritualística que acontece no espaço da roda de capoeira, transmitida por seus mestres, guardiões de suas técnicas a seus discípulos. Como tradição da memória afro-brasileira, assume também a função pública de referência para a identidade nacional, especialmente da experiência dos africanos em diáspora no Brasil.

A capoeira foi brutalmente reprimida e se afirmou em diferentes cidades, ainda no período colonial e imperial. No período republicano, a repressão foi intensificada, deixando de ser reprimida no decorrer do século XX, junto a práticas e discursos de sua valorização, bem como sua associação ao folclore e ao esporte, com sua identidade oscilando entre essas leituras e, ao mesmo tempo, se constituindo em algo muito particular. É ao longo desse século que a capoeira passa a ser ensinada e praticada de forma sistematizada, marcada pelo surgimento de associações ou escolas que buscam organizar a prática e o ensino da tradição[7].

Durante o século XX, há pouca atenção por parte do Estado à capoeira, com exceção de ações pontuais no âmbito do folclore, de adequação ao universo do esporte e tentativas de associação às práticas do turismo. Não obstante, a capoeira "ganhou o mundo", ampliando a quantidade de praticantes, com expansão de sua prática em países de todos os continentes. Podemos afirmar que a capoeira foi valorizada apenas a partir da virada do século, quando inicia o governo do Partido dos Trabalhadores e o Ministério da Cultura (MinC) é fortalecido, na gestão Gilberto Gil, trazendo uma perspectiva de reparação e fomento às práticas populares, reconhecendo a cultura como um elemento de desenvolvimento humano. O marco desse reconhecimento ocorreu em 2004, quando Gil, acompanhado de capoeiristas, em Genebra, durante conferência da Organização das Nações Unidas (ONU), anunciou o lançamento do *Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira*. A partir desse momento, se observa com bastante nitidez uma agenda de atuação do MinC para a capoeira, sintetizada nas ações do *Programa Capoeira Viva*, em 2006 e 2007, no *Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*, em 2006, no *Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira*, em 2010, e nas ações subsequentes ao registro da capoeira como patrimônio cultural, compreendidas como de salvaguarda da capoeira. O *Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira* elencou seis pontos como

[7]Há ampla literatura sobre o tema, para um balanço das produções. Ver: Cid e Costa (2021).

propostas preliminares para a capoeira: 1. A construção de um calendário anual, nacional e internacional, da capoeira; 2. A criação de um Centro de Referência, em Salvador, como espaço de pesquisa, documentação e atividades ligadas à capoeira; 3. A criação de um programa a ser implementado em escolas de todo o Brasil pelo Ministério da Educação, considerando a capoeira como prática cultural e artística, e não apenas como prática desportiva; 4. A criação de uma previdência específica para capoeiristas e artistas em geral; 5. O oferecimento de apoio diplomático aos capoeiristas que vivem no exterior, considerando-os como embaixadores da cultura brasileira, e reconhecimento do notório saber dos mestres; 6. O lançamento de editais de fomento para projetos que usem a capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social.

Em edital específico dentro do *Programa Cultura Viva*, exclusivo a ações voltadas para a capoeira na Bahia, foram aprovadas quinze ações, com dez contempladas. Em 2006, foi lançado o *Programa Capoeira Viva*, tendo mais uma edição do Programa em 2007. Esses três editais foram lidos com entusiasmo pela comunidade de capoeiristas e especialistas por trazerem aportes financeiros, até então inéditos na valorização de velhos mestres e distribuição de recursos para diferentes ações, compreendendo a realização de encontros, publicação de livros, entrevistas e bolsas para mestres com reconhecida atuação[8].

Concomitantemente às ações de fomento por meio dos editais, seguiram as ações do *Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*. O Inventário fazia parte da necessidade de realização do processo de instrução, necessário na praxe burocrática para registro de um bem como patrimônio cultural imaterial, pelo IPHAN. Algumas das dificuldades na elaboração da proposta de pedido de registro se davam na complexidade da capoeira, com diferentes escolas, tradições, concepções e necessidades. O registro ocorre em dois livros: A Roda de Capoeira, no *Livro de Registro das Formas de Expressão*; e O Ofício dos Mestres de Capoeira, no *Livro de Registro dos Saberes*.

O Decreto-lei 3551/2000, que define o instrumento jurídico de registro de bens como Patrimônio Cultural Imaterial, aponta que o Estado é responsável por salvaguardar, documentar e produzir conhecimento sobre o patrimônio cultural imaterial, realizadas a partir das indicações contidas no Dossiê de registro. O Dossiê, *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*, destaca os seguintes pontos para as ações de salvaguarda: 1. Reconhecimento do notório saber do mestre de capoeira; 2. Plano de previdência especial para os velhos mestres de capoeira; 3. Estabelecimento de um programa de incentivo da

[8]É importante pontuar que essas ações não foram livres de críticas. Ver: Cid (2016).

capoeira no mundo; 4. Criação de um centro nacional de referências da capoeira; 5. Plano de manejo da biriba e outros recursos; 6. Fórum da capoeira; 7. Banco de histórias de Mestres de capoeira; 8. Realização de inventário da capoeira em Pernambuco. A partir dessas recomendações, o IPHAN deveria estabelecer uma agenda de salvaguarda. No momento logo após o registro, não houve ações. Apenas em agosto de 2009, houve o Encontro de Mestres de Capoeira, em Brasília, nas comemorações dos 21 anos da Fundação Palmares, ocasião em que ocorreu série de debates envolvendo os temas da regulamentação da profissão de mestres; reconhecimento nacional e internacional; políticas para a capoeira; e inclusão da capoeira nas escolas. Em 2012, o IPHAN lançou oficialmente a *Campanha de apoio à candidatura da Roda de Capoeira à lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*. A aceitação, por parte da Unesco, ocorreu em 2014.

A salvaguarda da capoeira, nesse momento, pode ser compreendida nas ações do *Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Programa Pró-Capoeira*, na criação em diferentes estados de coletivos chamados de *Conselho de Mestres da Capoeira*, e a candidatura como patrimônio cultural da humanidade encaminhada à UNESCO. Essas ações foram resultados do edital de Apoio à Formulação e implantação do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira, lançado em 2010. Com recursos deste edital, ocorreram encontros com capoeiristas nas cidades de Recife e Rio de Janeiro e a realização do Cadastro Nacional da Capoeira. Os encontros contaram com a participação de mais de 900 capoeiristas em grupos de trabalho nos seguintes eixos temáticos: Capoeira e Políticas de Financiamento; Capoeira, Profissão, Organização Social e Internacionalização; Capoeira e Educação; Capoeira, Esporte e Lazer; Capoeira e Políticas de Desenvolvimento Sustentável; Capoeira Identidade e Diversidade. No encontro do Rio de Janeiro foi anunciado o *Edital Viva Meu Mestre*, com objetivo de conceder um prêmio a mestres com idade superior a 55 anos com trajetória de efetiva contribuição.

OS IMPACTOS DOS EDITAIS DA CAPOEIRA NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS

O reconhecimento e as políticas de fomento, destinadas à capoeira pelo MinC, abriram a possibilidade de adesão da gestão pública local e também de seus praticantes. Para os capoeiristas era a oportunidade de ter suas demandas atendidas, tanto em termos de reconhecimento de seu ofício quanto das ações voltadas à memória, patrimonialização e atuação da capoeira em ambientes institucionais locais.

Na cidade de Duque de Caxias, os historiadores Alexandre Marques e Geraldo da Costa Filho, o Mestre Gegê, afirmam que entre 2005 e 2009 foi a articulação entre a Secretaria Municipal de Cultura, o Conselho Municipal de Cultura, o Ponto de Cultura Lira de Ouro e a Ação Griô Nacional, todos de Duque de Caxias, que: "[...] possibilitou a identificação e registro dos Mestres e dos grupos que atuam na cidade" (Marques; Costa Filho, 2011, p. 79). Partindo das trajetórias de alguns dos mestres de capoeira da localidade, ações foram feitas no município, fruto da articulação entre poder local, mestres e a política nacional do MinC de valorização e reconhecimentos da tradição oral e da relação entre a educação formal e a não-formal.

Alexandre Marques, à época, ocupava cargo de gestor na Secretaria Municipal de Cultura e Mestre Gegê, um capoeirista reconhecido pela comunidade em Duque de Caxias. Preocupado com a saúde e o afastamento de Mestre Barbosa, tido como um dos primeiros a ter ministrado aulas de capoeira na cidade, Mestre Gegê solicita a Marques que o contatasse, (re)incluindo o mestre via política de valorização da prática nas ações do programa nacional[9]. O Gestor e o Mestre perceberam que a capoeira vinha ganhando importância nas políticas culturais do MinC e iniciaram, em 2005, as ações no município de Duque de Caxias. Segundo Marques, em *live* organizada pela Associação de Professores Pesquisadores de História da Baixada Fluminense (APPH-Clio)[10]:

> "[...] foi aí onde eu chamo o Mestre Gegê para que a gente possa fazer alguma coisa relativa a estruturação da capoeira em Duque de Caxias e, ao mesmo tempo, aproveitar as discussões que estavam acontecendo na cidade em relação à inclusão da cultura negra nos currículos escolares nos municípios e estados" (Apph-Clio, 2020).

Nesse cenário, as memórias dos mestres também ganharam relevância através da realização do inventário da capoeira em Duque de Caxias em duplo caminho, valorização dos mestres e sua inclusão na política nacional:

> "[…] apesar de ter muitos pontos convergentes, essas memórias também se mostraram divergentes, mas a minha preocupação não era fazer genealogia […], havia um trabalho do Ministério da Cultura, e eu queria colocar Duque de Caxias nesse levantamento, que era o de fazer a identificação dos mestres de capoeira da cidade. Dentro do ministério tinha um programa que era o Cultura Viva e dentro desse programa havia um projeto chamado Capoeira Viva. Depois de fazer um levantamento dos mestres que existiam e dos que estavam em atividade, nós enviamos a relação para o Minc para que pudesse o registro dos mestres de capoeira de Duque de Caxias pudesse ser visualizado" (Apph-Clio, 2020).

[9]Alexandre Marques atuou como articulador político e cultural. Sua aproximação com o campo se deu por Mestre Gegê, seu aluno à época, na Fundação Educacional de Duque de Caxias (FEUDUC), quando passou a orientar seus trabalhos de graduação e pós-graduação.

[10]APPH-Clio atua desde 1999 na Baixada Fluminense com formação acadêmica, atividades de campo, implementação de políticas de cultura e gestão cultural.

Essa fala de Alexandre Marques reforça a importância do cadastro dos mestres de Duque de Caxias na identificação e visibilidade da existência da tradição da capoeira local, além da capacitação de seus mestres para o ingresso nos editais de fomento:

> "[...] nosso objetivo principalmente era propiciar condições para que esses mestres de capoeira pudessem viver da sua tradição oral, recebendo algum recurso do governo para manter essa tradição. Nessa lógica, os mestres de capoeira foram incluídos dentro de um inventário da capoeira e, logo depois, nós fomos contemplados com os recursos do projeto Capoeira Viva. E foi aí que eu, e Mestre Gegê, trabalhamos com um conjunto de mestres em cima desse programa" (Apph-Clio, 2020).

Ao realizar o inventário da capoeira, Marques e Mestre Gegê perceberam que havia uma genealogia própria da região, que tinha como ponto de partida as décadas de 1970 e 1980 - em diálogo com as pesquisas de Mestre Levi, outro reconhecido mestre do município. Conforme relato de Marques, o inventário identificou que havia 120 mestres atuando em Duque de Caxias, boa parte oriunda da Roda de Caxias, que funciona desde o ano de 1973:

> "[...] isso nos deu uma força política grande para discutir com o MinC sobre a valorização dos mestres, principalmente na contemplação de recursos. A partir daí, justificamos a presença da capoeira enquanto seu caráter pedagógico, dentro das escolas, e político, ocupando posição de destaque dentro dos poderes municipal, estadual e federal. No projeto "Capoeira Viva", por exemplo, uma das estratégias era a de não apresentar os mestres como professores, mas sim como mestres da tradição oral que trabalham em cima da lei da valorização da cultura negra" (Apph-Clio, 2020).

O Inventário fortaleceu ações com instituições locais e permitiu os mestres terem acesso a recursos e trabalhar no ensino formal. Cinco mestres de capoeira trabalhavam junto às normalistas na Escola Municipal Roberto Silveira, em um projeto chamado *Menina quem foi teu mestre*, com a proposta de que: "[...] as meninas ao se tornarem professoras, levassem esses ensinamentos e os mestres de capoeira para as suas escolas" (Apph-Clio, 2020). Essa ação de abertura de espaços seguiu a outras, detalhada por Marques:

> "[...] a ação política era a criação da Liga Municipal de Capoeira. Vimos que a maioria dos mestres de capoeira eram filiados a alguma Liga ou Federação, mas todas elas localizadas no Rio de Janeiro [cidade]. Então eu disse, como é que vocês vão se representar no poder público municipal se a representatividade de vocês é no Rio de Janeiro? Dessa ação política nasceu a Liga Municipal com seu estatuto. Conseguimos um espaço para abrigar a Liga [...]. Essa localização também era estratégica, pois pensamos em organizar ali um pequeno percurso cultural das rodas de capoeira, que seriam realizadas ali. A ideia era cada mestre de capoeira ser responsável por um dia na semana, ou uma vez por mês, e fazer um circuito cultural até a Roda de Caxias" (Apph-Clio, 2020).

Essas ações foram possíveis por conta dos editais de valorização da capoeira do governo federal e que passam a ter impacto efetivo. O diálogo com a capoeira se mostrou fundamental, bem como contar com gestores e movimentos culturais atuantes, como o MVSB e a APPH-Clio.

Para além dessas ações, Marques e Mestre Gegê, enumeram as seguintes: (i) atuação dos mestres de capoeira em seis escolas municipais; (ii) realização do I Encontro Municipal de Capoeiragem de Duque de Caxias; (ii) encontro entre Mestre Gegê e o Ministro da educação e dos esportes da Austrália, que visitou o Brasil e convidou o mestre a visitar a Austrália com o intuito de inserir oficialmente a capoeira no sistema educacional daquele país; (iv) viagens de Mestre Gegê para a Europa, entre 2009 e 2011, para expor seus conhecimentos sobre a tradição da capoeira e o reconhecimento de diversos mestres que estavam se formando; (v) reconhecimento, em 2008, como Mestres Griôs dos Mestres de capoeira de Duque de Caxias, os Mestres Barbosa, Gegê, Levi e Monge; (vi) realização, em 2008, no Teatro Raul Cortez, em Duque de Caxias, do *IV Encontro Capoeira como Patrimônio Imaterial*; promovido pelo IPHAN e coordenado pela Universidade Federal Fluminense - objetivo de divulgar o processo de inventariamento e registro da capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro, que contou com a palestra de Mestre Russo, um dos expoentes da Roda de Capoeira de Caxias; (vi) lançamento do filme *O Zelador*, em 2008, que trata da trajetória do Mestre Russo; (vii) reconhecimento da "Roda de Caxias" e a "Roda do Mestre Levi" como das mais importantes realizadas em locais públicos; (viii) entrevista de Mestre Barbosa, agora reconhecido como Mestre Griô, ao Museu da Pessoa de Pernambuco; (ix) reconhecimento, em 2010, dos Mestres Raimundo Filho e Gegê como um dos cem mestres de capoeira mais importantes, prêmio concedido pelo MinC, dentro do *Prêmio Viva Meu Mestre* (Marques; Costa Filho, 2011).

Apesar dos avanços e impactos, Marques e Mestre Gegê também relatam entraves e dificuldades para que a política de valorização da capoeira seja permanente e efetiva:

> "[...] mesmo após estes avanços o atual Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural da Secretaria Municipal de Cultura desconhece estas iniciativas, não se coaduna às discussões nacionais e volta a tratar as manifestações da cultura popular, particularmente a capoeira, como folclore. A Secretaria Municipal de Educação encontra dificuldades em implementar a Lei 10.6.39 e reconhecer que o segmento cultural, representado pela Liga Municipal de Capoeira, seja o mais organizado, o mais próximo das atuais práticas pedagógicas que indica que os espaços educativos devem possuir atividades culturais e que a capoeira possui uma tradição de educação não-formal" (Marques; Costa Filho, 2011, p. 89).

A PESQUISA DAS CAPOEIRAS EM DUQUE DE CAXIAS

Ações e produções desenvolvidas pela APPH-Clio sobre a capoeira e os capoeiristas de Duque de Caxias foram o ponto de partida para a criação do grupo de pesquisa sobre a capoeira

na Baixada Fluminense, abrigada no IFRJ/CDuC. A pesquisa atuou em duas frentes: continuidade das pesquisas e o registro da memória oral dos praticantes da capoeira.

Vale ressaltar que o IFRJ, enquanto instituição federal de ensino, tem como função educacional definida em na lei de criação que prevê ações voltadas à pesquisa e extensão, promovendo e incentivando a ciência, a tecnologia e a cultura[11]. Nesse sentido, o IFRJ também atua como promotor de política cultural, ao fazer com que atores, instituições e tradições culturais possam ser (e ter) parcerias junto aos seus projetos educacionais. Em 2019, foi submetido um projeto de pesquisa intitulado *A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres*, em diálogo com projeto de tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro[12]. No primeiro momento, fez-se um levantamento das produções acadêmicas, reportagens, pesquisadores e entidades que tivessem a capoeira como tema. Paralelo a isso, firmou-se parcerias com o MVSB e com a APPH-Clio, aproximando a escola com o seu entorno e formando redes de atuação[13]. A parceria resultou em entrevistas, palestras e a organização do *I Seminário "Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias"*[14], com a presença de seis mestres de capoeira que versaram sobre a história e memória da capoeira em Duque de Caxias.

A continuidade desse projeto, em 2021, foi pensada no âmbito da extensão e teve a sua aprovação com o título *A memória e o patrimônio da capoeira em Duque de Caxias*[15], quando se buscou a produção de conhecimentos e divulgação de informações com a colaboração e inserção dos fazedores de cultura em editais de fomento, como a recente *Lei Aldir Blanc*. Esse esforço ajudou a implementar o MVC, criado em setembro de 2021, e que tem o intuito de ser um centro de referência para a capoeira. O projeto ampliou as parcerias e fortaleceu as políticas

[11]Princípios definidos nos artigos: I - ofertar educação profissional e tecnológica, em todos os seus níveis e modalidades, formando e qualificando cidadãos com vistas na atuação profissional nos diversos setores da economia, com ênfase no desenvolvimento socioeconômico local, regional e nacional; […] VII - desenvolver programas de extensão e de divulgação científica e tecnológica; VIII - realizar e estimular a pesquisa aplicada, a produção cultural, o empreendedorismo, o cooperativismo e o desenvolvimento científico e tecnológico (BRASIL, 2021, art. 6º).

[12]Edital nº 11/2020, de pesquisa e de inovação programas institucionais voluntários de iniciação científica (PIVIC) e de iniciação em desenvolvimento tecnológico e inovação (PIBITI) - PROPPI/IFRJ (2019-2020).

[13]A parceria resultou na formação da rede de sujeitos e não objetos de pesquisa, acadêmicos, movimentos culturais e mestres de capoeira são partes efetivas do projeto. Ver, Braz; Cid; Costa; Maciel; e Marques (2023).

[14]Evento online, realizado nos dias 11, 17 e 18 de dezembro de 2020, em parceria com a Rádio Capoeira, Grupo Nova Geração, APPH-Clio, Coordenação de Extensão (CoEx – IFRJ/CDuC) e MVSB, com a presença dos mestres: Lula, Levi, Russo, Gegê, Raimundo Filho e Everaldo Lima.

[15]Edital integrado, nº 04/2021, de ensino, de pesquisa (PROCIÊNCIA), de inovação ((PROINOVA) e de extensão (PROEXTENSÃO) - PROET (2021-2022).

culturais com visibilidade e protagonismo do MVC. Foi nesse momento que elaborou o *II Seminário "Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias"*[16]. Aqui, cultura e educação atuaram integradas no sentido da promoção e valorização da memória, história e patrimônio no município de Duque de Caxias. As ações envolveram o ambiente escolar do IFRJ/CDuC, no qual realizou-se a oficina *Capoeira no IFRJ – Campus Duque de Caxias* e o minicurso *Museu, memória e cultura popular*.

Em 2022, houve a renovação do projeto com o título *Capoeira, memória e patrimônio no município de Duque de Caxias*[17], contemplado com recursos para o pagamento de um bolsista de extensão e gastos de custeio. Realizou-se novas entrevistas[18] e o *III Seminário "Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias"*[19], realizado na área central de Duque de Caxias com o objetivo de mapear lugares de memória e referências da capoeira na localidade. Os guias foram os mestres de capoeira que destacaram histórias e espaços da tradição na cidade. A metodologia foi a de fotografar e filmar os mestres diante dos lugares, visando a produção de um mapa interativo, com fotos, vídeos e textos.

O MUSEU VIVO DA CAPOEIRA

A organização, criação e funcionamento do MVC são frutos das seguintes ações: (i) organização da política cultural e educacional desenvolvida pelo MVSB e pela APPH-Clio; (ii) participação, integração e mobilização dos integrantes do MVSB e da APPH-Clio na Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ)[20]; e (iii) parceria de pesquisa, desenvolvida entre o MVSB e o IFRJ/CDuC. A criação do MVC é impactada por instituições nacionais, regionais e locais de fomento à produção e valorização dos fazedores de cultura e de educação, que passam a ser inseridos na rede da museologia social de pesquisadores, promotores,

[16]Foram realizadas entrevistas no MVSB (02/06) e MVC (09/06), com os mestres Coca do Brasil e Monge, as mestras Neném e Manhosa e professoras Buscapé e Chely - integrantes do MVC.

[17]Edital integrado, nº 03/2022, de ensino, de pesquisa (PROCIÊNCIA), de inovação (PROINOVA) e de extensão (PROEXTENSÃO) - PROET (2022-2023).

[18]Entrevistas com os mestres Russo e Lula e os historiadores Antônio Augusto Braz (MVSB) e Alexandre Marques (APPH-Clio).

[19]Houve a presença dos Mestres Russo, Levi e Raimundo Filho.

[20]A Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro tem como objetivo promover a conexão e a troca de experiências entre comunidades populares, movimentos sociais e instituições que atuam no campo da memória, patrimônio e cultura. Disponível em: https://rededemuseologiasocialdorj.blogspot.com/. Acesso em: 22 out. 2023.

incentivadores e gestores de políticas públicas. Nesse viés, os capoeiristas são incentivados a participar de editais de fomento e desenvolvimento cultural e educacional, vivência e difusão da sua tradição, sendo sujeitos do seu fazer.

A ideia da criação do MVC partiu da conjunção de interesses e de estratégias voltadas para a participação nos editais da *Lei Aldir Blanc*, de 2019, quando ocorre a aproximação do MVSB e da APPH-Clio com a comunidade da capoeira. Essa aproximação se deu tanto pela presença do historiador Luís Carlos Terras Maciel, o Mestre Lula, um dos representantes da diretoria do MVSB, e do professor Edson, ambos, à época, representantes da sociedade civil na cadeira de Patrimônio do Conselho Municipal de Cultura de Duque de Caxias. O MVC surge de três pontos básicos, que eram, de acordo com o historiador Antônio Augusto Braz:

> "[…] aproximar a tradição da capoeira aos fomentos que a Lei Aldir Blanc [...]; convidar os mestres de capoeira para conhecer os mecanismos de participação em editais culturais e propor que os recursos chegassem até a comunidade da capoeira de Duque de Caxias; por fim, fazer a aproximação com a tradição da capoeira, que já tinha (tem) a sua própria dinâmica [...]" (Braz, 2023).

A ideia era propiciar a inclusão e acesso qualificado às políticas públicas de fomento cultural para que os capoeiristas pudessem ser vistos como sujeitos culturais e tendo seu fazer valorizado, tanto dentro da sua tradição quanto na região de atuação. O resultado foi que boa parte dos mestres e das instituições:

> "[…] foram premiados, causando surpresas, pois falaram que pela primeira vez estavam sendo acolhidos por uma política pública e de certa forma estavam sendo sujeitos contemplados pelo fomento da lei, o que fez, também, com que eles se aproximassem do modelo de museu comunitário e, quase que espontaneamente, surgiu a ideia e interesse de se criar um museu em Duque de Caxias, com as peculiaridades da capoeira" (Braz, 2023).

A proposta do MVC foi apresentada como museu comunitário e votada em reunião ampliada com a comunidade da capoeira. Mestre Lula fala sobre a aceitação da proposta:

> "[…] a materialização do museu, a partir das reuniões, já vinha sendo feito no 3º distrito de Duque de Caxias, em Nova Campinas, com mestres, professores e contramestres de capoeira. A estratégia foi a de procurar os mais velhos da tradição da capoeira, sempre respeitando a ancestralidade dessa cultura. Nesses encontros, perguntamos o que eles achavam da ideia e se ela seria viável" (Maciel, 2023).

Nessa aproximação, foi fundamental a formação de um grupo original com experiência na organização de editais e que vinha participando dos encontros no MVSB e nos debates em torno da museologia social. Esse grupo, tendo capoeiristas em sua composição, construiu o diálogo entre as instituições e os mestres. O MVC vem recebendo escolas, pesquisadores e capoeiristas. Segundo Braz e Mestre Lula (2023), foi interessante que o Conselho Deliberativo

MVC seja formado por instituições que apontam representantes, o que faz com que se pense em termos mais coletivos. As reuniões de definição da programação, metas e ações, com os vários grupos de capoeira que formam o museu, direcionam o olhar para o território, a comunidade e a sua memória. Para Braz e Mestre Lula, é importante entender o que é um museu ligado à lógica da museologia social, integrado à Remus-RJ, fazendo as seguintes ponderações:

> "[…] também estabelecer diálogo com a rede pública de ensino, que é uma das funções principais dos museus comunitários, que é o de oferecer a memória, tradição, cultura e a história do seu território aos que vivem dele, reconhecendo seu próprio território e relevando suas profundidades históricas, pois, mesmo sendo um museu que trata de uma dimensão cultural nacional e internacional, que é a capoeira, ele é um museu de território. Nesse sentido, o museu tem que se voltar para o território, discutindo-o e pautando-o sobre a ótica da cultura da capoeira.
>
> O MVC ou qualquer outro museu comunitário não é uma representante classista, sindicato ou liga ou federação, nem quer ser, é outra plataforma de representação e soma de esforços. Porém, ele incorpora as lutas. A museologia faz isso. Então, as lutas da capoeira passam a ser incorporadas dentro dos museus, dando vida, cor e expressão para essas bandeiras. Uma delas é a possibilidade de que os mestres possam ter uma renda compulsória, entre aspas, uma aposentadoria – muitos mestres precisam disso e vem sendo uma luta nacional de seus mestres. A outra luta é por reconhecimento. Mestre Levi fala muito disso, da capoeira como um ofício, uma profissão – assim como os historiadores foram reconhecidos como uma profissão, a capoeira luta por isso também. Outra luta é se organizar melhor para defender suas pautas, seja através das ligas, associações ou outras formas de representação coletiva. (Braz, 2023)
>
> Tivemos uma atuação bacana no final de 2022 onde fomos convidados, pela REMUS na pessoa do seu diretor professor Mário Chagas, para colocar uma barraca, uma tenda, na exposição no Museu da República no Rio de Janeiro, onde expressamos a nossa cultura, levamos pessoas e fizemos uma apresentação de capoeira e nos sentimos fortalecidos e integrados (Maciel, 2023).
>
> […] também faz parte da função da museologia demonstrar para as pessoas o quanto é importante a vida delas, aquilo que elas produzem. Isso dá aos moradores do território identidade e autoestima. Quando visitamos as instalações do Museu da República, um dos mestres ficou emocionado porque nem imaginava que poderia entrar em um museu" (Braz, 2023).

Braz e Lula destacam que o impacto das políticas de fomento cultural tem potencialidade de gerar identidades comunitárias, autoestima, democratização dos recursos públicos, fomentando a visibilidade local, percebidas pelos capoeiristas de Duque de Caxias quando foram contemplados pelo edital da *Lei Aldir Blanc I*:

> "[...] foi nas reuniões que aconteceram que surgiu a possibilidade de participação na Lei Aldir Blanc. O grande colaborador desse processo foi a APPH-Clio, que organizou tudo e foi então que selecionamos aquelas pessoas que estavam ali conosco participando das reuniões e que estavam com quase tudo pronto. As pessoas conseguiram ser contempladas, de uma forma ou outra. Isso animou quem estava participando e repercutiu também naqueles que não estavam. Mostramos que era possível ser contemplado com o edital e também mostramos o quanto somos capazes. Agora está tendo várias reuniões para nos organizarmos para as leis de fomento que vão acontecer. Por isso digo a todos que tem que estar nas reuniões para participar e saber o que está acontecendo (Maciel, 2023).
>
> Não só para saber, mas para ajudar a cobrar que a política pública seja participar, senão fica novamente na posição de ser servido. Talvez o hábito da relação dos poderes

> com a cultural seja ver os fazedores como passivo e o que a gente quer é reverter isso. Queremos que os fazedores de cultura, em particular da tradição da capoeira, que tem pouca experiência disso, possa ser protagonista, que esteja nos fóruns e conselhos, ajudando a construir os editais. Essa é a beleza, inclusive da natureza das leis de fomento, tanto a Aldir Blanc quanto a Paulo Gustavo, pois não oferecem apenas os recursos, mas dizem que os recursos virão se a gente construir juntos e fortalecer as instituições ligadas a isso (Braz, 2023)".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como breve conclusão, podemos afirmar que ações no âmbito local facilitaram efetivamente que detentores participassem de editais, ganhando visibilidade, recursos e espaços de atuação, além de verem suas tradições culturais valorizadas, receberam recursos e o interesse de novos participantes, pesquisadores e estudiosos. Essas ações têm caminhado no sentido de contar a história de personalidades, eventos e memórias de lugares de referência da capoeira em Duque de Caxias. As instituições e agentes culturais locais firmaram parcerias e produziram políticas efetivas, demonstrando a importância e alcance das ações. Outro aspecto interessante é o potencial de empoderamento dos fazedores de cultura em editais de fomento, tanto em assessorias quanto no desenvolvimento de projetos culturais, como se pode verificar nos atuais editais da *Lei Paulo Gustavo* e segunda edição da *Lei Aldir Blanc*. Por outro lado, como relatado por Marques e Mestre Gegê (2011), é preciso criar uma relação democrática entre poder público e fazedores de cultura na gestão das políticas culturais, reconhecendo instituições e o potencial cultural e educativo dos detentores da tradição. Além disso, é preciso criar uma política permanente de fomento e/ou ações, fazendo o local dialogar com o nacional. Considerando os avanços e a necessidade de resolução de entraves, compreendemos que para efetivação eficaz das políticas públicas de cultura é necessário fortalecer gestores locais, instituições e detentores. Esperamos que as reflexões presentes nessa comunicação possam colaborar e se somar aos esforços nesse sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Eder M. (org.). **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo.** Maceió: Ed. EDUFAL, 2011.

APPH-CLIO. **Os capoeiras e a capoeiragem em Duque de Caxias**: história e memória. Facebook, 01 jul. 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/100009691270129/videos/1229604750705889. Acesso em: 10 dez. 2022.

BRASIL. **Lei nº 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.

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" e dá outras providências.

BRAZ, Antônio A. **Depoimento** [06 fev. 2023]. Entrevistador: Marcelo Cardoso Costa. Duque de Caxias: IFRJ / CDuC. 2023. Gravação MP3 sonoro. Entrevista concedida ao projeto "A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres" do IFRJ / CduC.

BRAZ, Antônio. A.; CID, Gabriel da S. V.; COSTA, Marcelo. C.; MACIEL, Luiz. C. T.; MARQUES, Alexandre. S. As políticas culturais e a capoeira na Baixada Fluminense. **IX Congresso Internacional sobre culturas**. Belo Horizonte, 2023.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um breve histórico, *In*. CALABRE, L. (org.), **Políticas culturais**: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa. 2005.

CANCLINI, Nestor G.. Definiciones en transición, *In*: MATO, Daniel (org.), **Cultura política y sociedad**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, ed. CLACSO, 2005.

CID, Gabriel da S. V.. **A memória como projeto**: avanços e limites do processo de patrimonialização da capoeira. Tese. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

CID, Gabriel da S. V.; COSTA, Marcelo C. Capoeira e o direito à memória nas políticas culturais recentes no Brasil. In: **Anais do III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural**. Fortaleza: ANPUH/UFC, 2022. p.568-581.

CID, Gabriel da S. V.; DOMINGUES, João; PAULA, Leandro. "Um governo dedicado ao homem comum e seus valores": a cultura como objeto da política na gestão Bolsonaro. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, v. 54, n. 1, 2022.

DOMINGUES, João L. P.. **Programa Cultura Viva**: políticas culturais para a emancipação das classes populares. Rio de Janeiro: Edição Luminária Academia/Multifico, 2010.

MACIEL, Luiz C. T.. **Depoimento** [06 fev. 2023]. Entrevistador: Marcelo Cardoso Costa. Duque de Caxias: IFRJ / CDuC. 2023. Gravação MP3 sonoro. Entrevista concedida ao projeto "A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres" do IFRJ / CDuC, [s. p.].

MARQUES, Alexandre S.; FILHO, Geraldo. C. A trajetória da capoeira em Duque de Caxias. **Revista Pilares da História**, Duque de Caxias, ano 10, edição especial, p. 79-90, nov. 2011.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **GALÁxIA. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, n. 13, 2007.

O BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO E PODER PRODUTOR NAS POLÍTICAS CULTURAIS DO ESTADO

Victor Henrique de Souza Arcanjo[1]

RESUMO: Esse artigo objetiva discorrer sobre as relações de poder no âmbito das práticas culturais do Bumba meu boi maranhense, utilizando, para isso, a produção de conhecimento historiográfico. Trata-se de um estudo relacionado à pesquisa de mestrado em preservação do patrimônio cultural em curso. Desse modo, aspira-se aplicar o conceito foucaultiano de poder positivo para analisar a constituição da identidade dos grupos de bumba meu boi e como esse processo está associado às políticas culturais no Estado. O saber-poder, nessa conjuntura, se configura enquanto um conceito relevante para a compreensão das dinâmicas culturais. Para essa análise, recorre-se a revisão bibliográfica sobre a constituição histórica do Bumba meu boi e, por meio de fontes datadas entre 2001 e 2011, analisa-se o papel do saber na formulação que o Estado promove dos grupos, essa que se dá para fins de acesso às apresentações nos arraiais juninos.

PALAVRAS-CHAVE: Bumba meu boi; poder; política; cultura; identidade

Este estudo é um recorte da pesquisa que está sendo desenvolvida no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo objeto de análise é o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão. A investigação pretende discorrer sobre a montagem de noções racializadas acerca da manifestação cultural, reflexionando a partir da formulação de dispositivos de poder, tendo como delineamento temporal o período entre os anos de 2001 e 2011. No recorte temático aqui apresentado, explora-se a noção de poder positivo em Foucault, no sentido de compreender algumas ações que se deram no âmbito das políticas culturais do Estado Maranhão à essa época, tendo em vista o papel dos agentes públicos na construção de compreensões discursivas a respeito dos grupos de Bumba meu boi. Nesse sentido, a atuação desses agentes, sob o enfoque do saber-poder, parece conduzir a produção da identidade e as práticas dos grupos boieiros.

[1]Historiador graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrando em preservação do patrimônio cultural do programa de mestrado profissional do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional - IPHAN. Atua na superintendência do IPHAN do Maranhão. Membro do GP MINA/UFMA. Arcanjovictor1@gmail.com

Para essa análise, é preciso recorrer também aos desenvolvimentos históricos que forjaram o Bumba meu boi tal qual se faz na atualidade.

Neste trabalho, focaliza-se a atuação do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, instituição ligada à Secretaria de Cultura do Maranhão, por sua incubência em realizar, no período recortado, os cadastros dos grupos folclóricos, gerindo as informações sobre essas organizações culturais. O cadastro tornou-se requisito fundamental para o acesso às apresentações promovidas pelo Estado e ao pagamento dos cachês. Do mesmo modo, o CCPDVF realizou pesquisas que fazem parte do desenvolvimento de interpretação e constituição do Bumba meu boi a partir da produção de conhecimento. A gestão de informação e a consolidação desses conhecimentos serviram como aporte para a classificação dos grupos em blocos hierárquicos, divididos em subgrupos A, B, C e D, distribuindo, assim, desigualdade em números de apresentações e valores de cachês. A contratação de apresentações, na lógica de exploração turística, aparece como política de fomento à cultura no Maranhão, conforme será abordado mais adiante. Esses elementos dão indícios do entranhamento do poder positivo no âmbito das políticas para a cultura popular no Estado.

As práticas políticas na conjuntura da cultura popular explicitam jogos de poderes. Eles se formam em uma rede de mecanismos que delimitam lugares sociais por meio da interpretação intelectual de agentes públicos, bem como pela recepção e criação de estratégias de resistência por parte dos fazedores de cultura. Do ponto de vista teórico, é possível recorrer a noção foucaultiana de poder (1992) como aporte interpretativo do emaranhado de caminhos e possibilidades de produção de poder. Trata-se de pensar o poder extrapolando sua compreensão enquanto ação repressiva, ou seja: aquele que nega, reprime, proíbe e interdita. O poder é visto dentro de sua capacidade de produção das coisas, de indução, de composição de formas, de feitura de discursos e de fabricação de identidades (FOUCAULT, 1992). Opõe-se, nesse entendimento, às perspectivas puramente jurídicas que consolidam um imaginário do poder como aquele que age, exclusivamente, a partir do impedimento. Acredita-se o conceito de poder produtor pode complexificar alguns entendimentos que vem sendo postulados no tocante do Bumba meu boi ao longo de sua história, como os recortes estabelecidos para dizer dos processos de valorização e desvalorização da manifestação, além da relação desses desenvolvimentos com as políticas públicas para cultura.

Cabe ainda destacar que no volume I de História da Sexualidade: A Vontade de Saber (2001), o tema do poder produtor aparece como eixo de interpretação da constituição do sujeito

moderno. Negando a hipótese repressiva do sexo no contexto burguês, essa que pressupõe a existência de uma lei do silêncio que reprime as práticas sexuais, Foucault adverte a respeito da existência de uma explosão discursiva no que se refere ao sexo no século XVIII, tal qual o institui enquanto objeto da verdade. A vontade de saber e dizer do sexo inicia-se com os processos de confessionalização instaurados pela igreja católica, tempo em que os sujeitos produziam compreensões sobre si forjadas no ato de dizer de suas práticas. Após o século XVIII, a ação de dizer a verdade de si foi ordenada pelo desenvolvimento de procedimentos científicos que visam interpretar os sujeitos. O médico e o psiquiatra atuam nessa interpretação, produzindo, a partir de práticas de intervenção interpretativa, novas identidades e padrões normativos. Institui-se, assim, a invenção dos sujeitos sexuais dentro da lógica do corpo-espécie que precisa ser administrado pelo poder político gestor da vida, constituindo o dispositivo da sexualidade, intimamente ligado ao poder-saber (FOUCAULT, 2001).

Desse modo, utilizo de eixos interpretativos forjados a partir do dispositivo da sexualidade para pensar o Bumba meu boi nos feixes do poder produtor. O que alguns vêm chamando de valorização do Bumba meu boi, em razão da utilização da manifestação cultural enquanto representação da identidade maranhense e seu estreitamento com a política local, aparenta mais uma mudança nas práticas de poder. Desse modo, penso que o Bumba meu boi passa a ser gerido pelo saber-poder e pela relação estabelecida por meio de contratações das apresentações enquanto política de cultura voltada para o turismo, o que indica esse processo de mudança no eixo de poder. Corroboro com a utilização que Arinaldo Martins de Sousa (2021) faz das reflexões de verdade e poder no âmbito cultural do boi. Pretende-se aqui esboçar a capilaridade dos acontecimentos que criam essas verdades.

Ressalta-se que complexificar as ideias de valorização e desvalorização não é negar a opressão histórica sofrida pelos grupos da cultura popular. Refere-se a tentativa de compreender os dispositivos de poder que se instauram nas nuances desses agrupamentos universais e rígidos. Tais agrupamentos tendem a obscurecer o emaranhado de práticas que se estabelecem como exercício de poder. De maneira não menos importante, trata-se de um investimento que visa evidenciar que o contexto de valorização do Bumba meu boi como símbolo da identidade maranhense é permeado de práticas de poderes, as quais distribuem privilégios e desigualdades.

BUMBA MEU BOI E CIRCULARIDADE DE PODERES

Registrado em 2011 no livro celebrações como patrimônio cultural do Brasil, operando com o conceito de "complexo cultural", e declarado como patrimônio da humanidade em 2019, o Bumba boi vem se constituindo enquanto objeto de estudo, onde algumas dessas produções tem elencado uma divisão temporal entre um período de desvalorização e outro de valorização. Nesse aspecto, a valorização associa-se ao acionamento do Bumba meu boi enquanto ícone da identidade maranhense, seus usos políticos e comerciais, tendo como apogeu os processos de patrimonialização; enquanto a desvalorização estaria relacionada ao período de repressão policial da manifestação. Entretanto, evitando uma visão progressivista e as fissuras cronológicas delimitantes de tempos extremamente antagônicos, como propõe parte da produção de conhecimento no tocante do Bumba meu boi, as noções de valorização e desvalorização poderiam ser complexificadas pelos poderes que se perpetuam nas duas instâncias recortadas. Esses poderes se realizam em meio a uma capilaridade discursiva que se implanta.

A celebração ao boi artefato no Maranhão, o qual é dedicado aos santos do catolicismo popular (majoritariamente São João mas também São Marçal, São Pedro e Santo Antônio) e aos encantados e voduns das religiões de matriz africana, tem seus primeiros registros datados na primeira metade de século XIX (IPHAN, 2011). Desde então, a brincadeira, que tem como centralidade a representação do ciclo vital por meio de um auto, apresentações musicalizadas, passos dançantes, batizado e morte, vem sendo construída discursivamente por diversos agentes (IPHAN, 2011). Nesse processo, a elaboração de noções de verdade no tocante do Bumba meu boi tem se relacionado com as práticas estatais de modulação da manifestação.

Sendo assim, há um primeiro momento em que o Bumba meu boi conviveu com enunciados discursivos que o conecta a percepções vistas como negativas, recorrendo, para isso, a algumas noções racializadas no que se refere à celebração. No Maranhão reconhecido como a "Atenas Brasileira", ser maranhense significava herdar da Europa todo um arcabouço cultural e de valores éticos que moldaram a região e a sua identidade (BARROS, 2007). Nesse contexto, as culturas populares eram negativadas, relacionando essas manifestações às populações negras e as ideias de degeneração, bagunça e violência (BARROS, 2007). Observa-se, nesse período, esforços dos agentes do Estado, a exemplo do corpo policial em reprimir, mas, sobretudo, em regular e modelar os festejos (BARROS, 2007; MARTINS, 2015). Era necessária a aquisição de licença para a realização de apresentações dos bois. O acesso ao centro urbano, onde residiam as elites, era proibido, o que ocorreu entre o século XIX e meados do

século XX. Entre os anos de 1862 e 1867, e no ano de 1905, o Bumba meu boi foi proibido, sem registros de sua ocorrência. (CARVALHO, 1995; BARROS, 2007).

Contudo, as práticas supracitadas não foram absolutas. No ano de 1893, os jornais *Diário do Maranhão*, *Pacotilha* e *O Federalista* noticiaram uma viagem de 14 maranhenses que levariam, para representar a cultura maranhense, o Bumba meu boi e outras danças populares para Chicago (IPHAN, 2011). Segundo Antônio Evaldo Barros (2007), os banimentos e as portarias policiais não foram contínuas, tendo registro de ocorrência de apresentações na zona urbana. Ademais, os grupos de Bumba meu boi contavam também com o possibilidade de negociação, com o desejo de algumas famílias abastadas de terem a realização de apresentações nas áreas centrais, bem como com as solicitações de comerciantes que pediam por suas apresentações. Também é preciso destacar que havia desobediência às normativas impostas, o que indica processos de resistência (BARROS, 2007). A presença de uma política de Estado consistente na sistematização de portarias que proibiram o bumba meu boi dentro do perímetro urbano só é percebida no período de 1938 a 1952 (BARROS, 2007). É preciso evidenciar que as dinâmicas de interdição associam-se a uma preocupação com o centro urbano, pouco impactando na realização da manifestação no seu amplo contexto rural.

A partir da década de 1930, a cultura do boi passa a conviver em maior proporção, com enunciados discursivos positivos, os quais visavam constituir as culturas populares como parte da identidade regional, e, em um aspecto mais geral, como identidade nacional (BARROS, 2007; CANO, 2018). Novas representações a respeito da nação estão sendo elaboradas como legitimadoras da identidade nacional do Estado Novo, expondo o popular dentro da ótica da ilusória democracia racial. Na produção historiográfica de Durval Muniz Albuquerque Júnior (2009) há uma abordagem acerca do processo de constituição dessas identidades, esboçando os usos do folclore e da cultura popular enquanto manifestações típicas da região e identidade nordestina. Nesse caso, objetivou-se construir uma diferenciação do nordeste em relação ao eixo de poder deslocado para o sudeste. O autor demonstra o papel da intelectualidade ao engendrar imagens de uma região a partir da interpretação de caracteres.

No caso maranhense, o próprio Estado se configura enquanto região a ser definida (BARROS, 2007). A identidade do Maranhão se apropria do popular, ressignificando-o, e o objeto policial se ajusta. Esse ajustamento está ligado a sua constituição enquanto objeto do saber, reconfigurando assim as relações de poder. Destarte, compreender, interpretar, distribuir noções identitárias e com isso, repartir acessos às políticas de fomento à cultura fazem parte

das práticas que se erguem enquanto exercício de poder. O Bumba meu boi se torna objeto do saber configurado enquanto identidade do Estado. A produção dos folcloristas, por meio da Comissão Maranhense de Folclore, tendo os principais expoentes Renato Almeida, Antônio Lopes, Domingos Vieira Filho, Fulgêncio Pinto, remodelam as noções sobre o Bumba meu boi (MARTINS, 2015). Esses homens possuíam cargos estratégicos dentro da estrutura estatal, trabalhando na preservação do que compreendiam como folclore, muito a partir de uma unidade: a identidade do Maranhão (CARDOSO, 2012). O Estado atuou também por meio de aprovação de projetos para a realização de concursos que visavam a premiação e divulgação dos melhores grupos de Bumba meu boi, nas décadas de 1940 e 1950 (BARROS, 2007).

No contexto da segunda metade do século XX, o turismo ganha força, fazendo uso das manifestações populares. No Maranhão, instituições como Fundação Cultural do Maranhão e a MARATUR relacionam-se com esse processo, assim como deve ser destacado o governo de José Sarney pelas ações que forjaram uma tradição de gestão da cultura popular. Em seu governo, houve um uso da cultura popular buscando promover a autoimagem do governador enquanto responsável pela valorização e constituição da auto-estima do povo maranhense. Para isso, ele se uniu à intelectualidade, convidando nomes como Domingos Vieira Filho e Bandeira Tribuzi para compor o corpo burocrático do Estado (CARDOSO, 2012). As suas ações no campo da cultura resumiram-se em forjar o Bumba meu boi como produto cultural do Estado, incluindo-o dentro de um programa de turistificação da manifestação cultural (CANO, 2018). Em 1968 foi instituído o cadastramento dos grupos folclóricos. Os grupos realizavam apresentações nos grandes arraiais produzidos pelo Estado, recebendo em troca mercadorias, pagamentos pouco significativos ou convites para outras apresentações (CARDOSO, 2012; CANO, 2018).

Nessa conjuntura, edifica-se uma interdependência exploratória entre o Estado e a manifestação cultural. Por um lado, os altos custos para manutenção do Bumba meu boi colocam em risco a manifestação cultural, em um contexto de escassez de recursos financeiros (CARVALHO, 1995). Por outro lado, depreende-se que surgiu uma dependência dos boieiros em relação ao Estado, tal qual restringiu a autonomia dos grupos e consolidou imaginário de quais são as possibilidades de políticas de fomento à cultura. Tal relação tem sido apontada como o início da valorização do Bumba meu boi, visto que, a partir de sua utilização política, mesmo que em condições adversas, esse bem cultural deixou de ser perseguido. Entretanto, conforme já evidenciado, as noções de valorização e desvalorização são muito dispersas no

tempo histórico, e, no caso da mudança que ocorre durante o final da década de 1960 as práticas de "valorização" corroboram com a marginalização de determinadas formas que a manifestação assume, como é possível perceber com maior afinco no governo de Roseana Sarney a partir da década de 1990.

Roseana assume a imagem de mãe e madrinha das culturas populares no Maranhão. Ela atua diretamente na burocratização dos órgãos culturais, criando novos aparelhos (CARDOSO, 2012). Sua atuação nas culturas populares, e de forma específica no Bumba meu boi, foi marcada pela maximização da institucionalização da contratação de apresentações e pagamento de cachês como política de cultura. Para isso, contou com o apoio do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho na gestão dos grupos, instituição que ficou responsável pela realização dos cadastros dos grupos folclóricos e gestão dos dados(ALBERNAZ, 2010; CARDOSO, 2012). Ademais, institucionalizou-se uma distinção entre os grupos de uma Bumba meu boi, os quais são classificados dentro de critérios que os qualificam entre grupos A, B, C e D, indicando assim os valores dos cachês a serem recebidos (CARDOSO, 2012). Os critérios para a classificação são elaborados de acordo com a tradicionalidade, os valores estéticos que cada grupo possui, a história dos grupos, a partir de uma análise realizada por funcionários do Centro de Cultura Popular (ALBERNAZ, 2010). A classificação hierárquica corrobora com a constituição de grupos mais beneficiados, instaurando uma lógica de mercado. O uso do luxo, dos recursos cênicos exuberantes, as adaptações sonoras, rítmicas e estéticas produz adaptações para uns e desigualdade para aqueles que não possuem os mesmos recursos (ALBERNAZ, 2010; CANO, 2018).

A partir das observações supracitadas, vê-se que há um processo de criação de um imaginário de possibilidades de atuação do Estado na cultura e a sujeição dos produtores dessas manifestações culturais a esses modelos postos. O modelo de classificação entre os grupos de Bumba boi permite a constituição de uma divisão entre esses fazedores de cultura, os quais vivem em um contexto de competição por melhores posições dentro desse sistema. É escasso o entendimento dos grupos enquanto uma unidade identificada como a dos produtores do Bumba boi, mesmo que existam diferenciações dos diversos aspectos. Nesse quadro, os boieiros acoplam-se dentro de uma estrutura de dependência econômica do Estado, subjugados aos efeitos hierárquicos dos estudos classificatórios promovidos pela institucionalidade. Mais que isso, a produção discursiva edificada por esses variados agentes concebe a identidade desses grupos.

Isso denota que o poder, no que se optou chamar por período de valorização identitária do Bumba meu boi, não está em proibir a manifestação. Encontra-se na razão de sua definição enquanto objeto do saber. Define-se por meio do saber o que é o Bumba meu boi, atribuindo a ele características essencializadas. O poder parece ser exercido dizendo o que é o bumba meu boi, como ele pode ser uma representação da identidade maranhense, quais os elementos básicos a produção cultural deve possuir, em quais lugares/categorias se encontram as variadas referências étnico-raciais, como essas referências podem aparecer enquanto produto turístico e como tudo isso é utilizado em sistemas classificatórios. Nessa revisão bibliográfica supracitada, ideou-se realocar a perspectiva de análise histórica. Abaixo será explorada, dentro do recorte da pesquisa de mestrado, uma elucidação dos mecanismos de funcionamento do saber-poder que forja a identidade maranhense.

BUMBA MEU BOI E SABER-PODER

No ano de 2002 a Secretaria de Cultura do Estado solicitou à Fundação Cultural do Maranhão um estudo acerca dos festejos juninos maranhenses, objetivando aprofundar o entendimento quanto a alguns aspectos dos grupos culturais que fazem parte dessas comemorações. Por sua relevância no calendário festivo, o Bumba meu boi, "manifestação mais genuína do Estado" (O ESTADO DO MARANHÃO, 2002), obteve o protagonismo enquanto objeto do saber a ser compreendido. Naquele contexto, parte da comunidade boieira se via insatisfeita com as posições alcançadas dentro da divisão classificatória, mesmo com os esforços realizados na tentativa de proporcionar melhorias que pudessem encher os olhos dos turistas e dos agentes públicos locais. Além da necessidade de reavaliação, os produtores do Bumba boi também reclamavam da ausência de clareza sobre os critérios elencados para a classificação.

Nessa trama, sob coordenação do CCPDVF, o estudo foi desenvolvido a partir de duas frentes: uma delas foi a coleta de dados por meio de entrevistas com os fazedores de cultura; a outra foi a reavaliação dos cadastros dos grupos da cultura popular, essa última realizada por meio do preenchimento de uma ficha com critérios pré-definidos pelos pesquisadores-avaliadores. O estudo foi executado ao longo do mês de junho e o cronograma previa que as atividades seriam realizadas nos ensaios do dia 1, 8 e 15 e nas apresentações dos dias 21 e 30 (O IMPARCIAL, 2002). Para tal fim, montou-se uma equipe de 20 pessoas, dentre as quais constavam pesquisadores do curso de ciências sociais da UFMA, integrantes da Comissão

Maranhense de Folclore, funcionários e técnicos do CCPDVF e bolsistas dos órgãos de cultura. O desafio era entrevistar o elevado número de grupos cadastrados (O IMPARCIAL, 2002).

Cabe destacar que durante os anos 2000 a Comissão Maranhense de Folclore, entidade ligada ao estudo que foi realizado em 2002, organizou um seminário com o intuito de discutir a modernidade e a tradição no Bumba meu boi, a partir do entendimento de que algumas modificações estariam ocorrendo na brincadeira (SOUSA, 2021). Arinaldo Martins de Sousa (2021) colheu o depoimento de um membro não identificado da CMF, o qual adverte sobre o crescimento no número de grupos e as inovações apresentadas pelos novos bois. Para esse membro, tais modificações estariam colocando em risco os componentes essenciais do folguedo cada vez mais descaracterizado. Nessa conjuntura, seria necessária a atuação da Comissão, com respaldo da produção do conhecimento científico, promovendo debates acerca dessas mudanças. Ainda sobre esse crescimento, percebe-se altos investimentos do Governo do Estado no ano de 2002, destinando 6 milhões de reais para contratação de grupos folclóricos e infraestrutura dos arraiais (O ESTADO DO MARANHÃO, 2002).

Segundo Sousa (2021), as discussões estimuladas pela Comissão Maranhense de Folclore são fruto do privilégio que os integrantes da instituição tem no domínio da "representação legítima" das manifestações populares, além do peso de autoridade dos discursos elaborados por esses sujeitos dotados de intelectualidade e do teor científico. Para esse artigo, utilizo do entendimento dos variados poderes que circulam a constituição da verdade na produção do conhecimento (FOUCAULT, 1992) Sob essa ótica, extrapola-se a percepção da feitura de representações legítimas, pensando nas práticas que produzem noções de verdade, as quais fazem movimentar efeitos de poder. Ambiciona-se, então, observar quais os procedimentos e enunciados que determinam o potencial de poder produtivo dessas verdades.

Nos estudos dos festejos juninos desenvolvidos em 2002 pelo CCPDVF, a equipe responsável elaborou um questionário semiestruturado para entrevistar os representantes da celebração do boi. A abordagem girava em torno da captura de informações sobre a identificação do grupo, seus representantes, questões relativas à documentação, seus registros burocráticos, a história do grupo e a sua relação com o poder público (O ESTADO DO MARANHÃO, 2002). Não menos importante, os aspectos característicos da manifestação cultural foram perguntados. Dentre eles, tem-se o tamanho dos grupos, o número de brincantes, as formas estéticas que as apresentações corporificam, a realização de rituais, os personagens,

a relação com a religiosidade e o sotaque ao qual o grupo pertence (CCPDVF, 2002). Emerge uma grande preocupação na manutenção de uma conformação essencializada do que é o Bumba meu boi, o que pode ser captado na massa documental.

Essa experiência apresenta indícios da operação do corpo técnico e dos detentores na constituição de verdades sobre o Bumba meu boi. O saber se formula a partir de um método em que os boieiros constroem discursivamente suas práticas e o corpo técnico especializado enquadra esses discursos em categorias, interpretando o que foi dito. Não se trata apenas de um estudo que revela a realidade do fato. Essa verdade é consolidada nos jogos de poderes que criam identidades, as quais podem ser manuseadas em práticas de utilização da manifestação popular para fins políticos, bem como em práticas de enquadramento das possibilidades reivindicatórias e de distribuição de privilégios. O Bumba meu boi enquanto identidade maranhense se forja com aporte do saber-poder que também o configura em formas identitárias. Tais formas utilizam de estratégias, dentre elas a classificação dos grupos em sotaques, como aparece de forma muito específica no material levantado pelo CCPDVF.

Nesse ponto, destaca-se que na entrevista realizada com o Bumba meu boi Barracas de São Vicente, o entrevistador estimula o entrevistado, o senhor Sebastião, a classificar seu grupo dentro de um sotaque. O profissional cita alguns elementos a fim de elucidar o que, para ele, parecia óbvio: os pandeiros, as matracas e o personagem Cazumba, elementos já evidenciados anteriormente pelo entrevistado, pertenciam ao sotaque da baixada. Como resposta, o entrevistador obteve a informação de que o grupo se identificava com o sotaque da ilha, sobretudo pelo ritmo e pela marcação instrumental. O pesquisador não se dá por satisfeito e interroga o senhor Sebastião a respeito da presença de elementos pertencentes a outros sotaques, a exemplo do Cazumba. Esse personagem aparece no grupo em virtude de sua constituição histórica, surgindo da configuração anterior do boi, se consolidando ali. A resposta parece não ter satisfeito o corpo profissional da pesquisa, que manteve o Boi Barracas de São Vicente classificado como sotaque de baixada.

O sotaque é uma das tecnologias de produção de identidades dos grupos de Bumba meu boi. A grosso modo (e não podendo esgotar a temática aqui por questões de formato deste trabalho) o sotaque é uma forma de organizar em subgrupos essas associações culturais, de acordo com a interpretação de características presentes na manifestação. Há algumas maneiras de compreender o que é o sotaque. Uma delas é a que o entende como uma categoria sobre o estilo de Bumba meu boi, onde os instrumentos, a sonoridade, a indumentária, os personagens

e as danças são os critérios de categorização. De outro modo, algumas regiões do Estado são percebidas como berço dos sotaques, os quais, no processo migratório para a capital, trouxeram os elementos primordiais de cada um dos grupos identitários.

Por último, e não menos importante, a noção de sotaque está ligada às origens étnico raciais das várias formas de brincar o bumba meu boi, dentro da perspectiva de miscigenação. Nesse último caso, o trabalho do intelectual Américo Azevedo Neto (1997) é importante na elaboração dessa perspectiva. Ainda no que diz da divisão étnico racial, derivam dessa interpretação um entendimento evolucionista da brincadeira, no qual o sotaque de zabumba seria o originário, estando ele relacionado às referências negras e a África como gênese. Já o sotaque de orquestra, de suposta origem ibérica, aparece dotado de sentidos de modernidade, sendo os elementos determinantes os instrumentos mais elaborados como os de sopro e a indumentária luxuosa.

Esses múltiplos entendimentos discursivos sobre o sotaque não existem isolados, podendo coexistir dentro de uma mesma interpretação. Para mais, é necessário dizer que são 5 os sotaques possíveis, sendo eles: o sotaque de zabumba ou Guimarães, costa-de-mão ou Cururupu, baixada, Ilha ou matraca e orquestra (IPHAN, 2011). A categoria sotaque é utilizada no agenciamento e no exercício de produção das realidades do bumba meu boi. Nas fontes levantadas, os grupos esforçam-se na tentativa de suprir as necessidades para o enquadramento de sua manifestação cultural dentro dos critérios que são estabelecidos como os ideais para cada sotaque, no contexto das políticas culturais do Estado. Na pesquisa da CCPDVF, o Boi Brilho da Amizade explicita o trabalho árduo realizado para conseguir atingir o padrão idealizado para os bois do sotaque da baixada. Dentre os desafios, tem-se postulado a aquisição de penas de ema e a confecção de chapéus no formato ideal. Na pesquisa de mestrado, objetivo aprofundar as relações entre os sotaques e a utilização da categoria na ótica do dispositivo de racialidade, nos termos do estudo de Sueli Carneiro (2023).

No tocante da reavaliação dos grupos nas subdivisões (A, B, C e D), os pesquisadores-avaliadores contaram com uma ficha de questionava sobre o sotaque, o número de participantes fardados, quais os personagens fazem parte e em que quantidade, número de instrumentos, quais os instrumentos, a sequência de apresentação. Para mais, avaliou-se, em uma escala que varia entre ruim e muito bom, os cantadores, a indumentária, o amo do boi, a harmonia entre os brincantes, a coreografia, a apresentação do auto, animação, interação com o público e o

conjunto (CCPDVF, 2002). Ao final, havia a possibilidade de tecer comentários abertos no campo de observações.

Esses dados foram tabulados e subsidiaram a escrita de um relatório acerca dos resultados e da experiência de pesquisa. Quanto à demanda de reavaliação da classificação, o resultado não divergiu da classificação já existente. Nesse ponto, o relatório técnico final advertiu sobre a incompatibilidade entre a projeção que as instituições locais fazem a respeito do Bumba meu boi, a expectativa dos estudiosos movida pelo "senso comum" e a representação que cada grupo possui de si (CCPDVF, 2002). A neutralidade e o conhecimento científico foram evidenciados como mecanismos que camuflam a impossibilidade de uma avaliação a partir da neutralidade (CCPDVF, 2002). O pesquisador se coloca diante da produção do dado de avaliação, projetando nele efeitos de poder.

Do outro lado, a comunidade boieira incorpora esses critérios a fim de garantir melhores posições no sistema de classificação, assegurando melhores cachês e mais apresentações. Não é incomum encontrar dados de que os grupos estão confrontando os desafios vislumbrando tornar-se grandes, ou seja, aqueles grupos que por sua proporção, melhor encaixe nas regras e arsenal estético figuram no seleto recorte A. Questiona-se a sua posição dentro da divisão, entretanto, o próprio sistema de gestão cultural não é posto em cheque. Essa circunstância favorece a estruturação de um ambiente de competição entre os grupos, o que obstaculiza uma unidade do setor de produção cultural que permita pleitear mudanças nessa forma de gestão e no entendimento das apresentações como forma prioritária de política cultural. Outra competição se formula a partir dos sotaques. Os grupos de orquestra, concebidos como os mais modernos, são aqueles que mais recebem apresentações no roteiro de arraiais do Estado, conforme pode ser verificado nas programações dos arraiais de 2002 até 2011. Seja por seu teor luxuoso e espetacularizado ou por uma necessidade mercadológica, cada vez mais surgem novos grupos desse sotaque, os quais tem se destacado como a imagem representativa do Bumba meu boi em detrimento dos demais, nos termos dos festejos juninos.

Além disso, no ano de 2003 uma nova pesquisa foi solicitada. Pelo menos outras duas foram listadas a partir de conversas informais com ex-funcionários do CCPDVF. A última identificada no recorte temporal pesquisado foi realizada pela Superintendência de Ação e Difusão Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, entre os anos de 2009 a 2011. Com teor parecido, ela objetivou aferir a respeito das inclusões e exclusões nos rituais e na estética do

Bumba meu Boi, dizer dos processos de inovação, modificação e transformação nas características essenciais do folguedo. O texto do relatório afirma que

> A intenção é identificar os grupos que, por respeitarem uma série de possibilidades (ciclo ritualístico, manutenção da memória, configuração de uma identidade interna e externa, papeis sociais definidos dentro da estrutura hierárquica do grupo, compartilhamento das atividades numa mesma comunidade, respeito aos seus locais de pertencimento; vinculação a um determinado estilo ou sotaque, referência sagrada e cumprimento de sua vivência para além do período junino) terão uma atenção especial do Estado, sem desconsiderar os demais grupos que poderão ter o apoio do governo, mas sem a mesma atenção. (SUPERINTENDÊNCIA DE AÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL, 2011, p. 5)

Ou seja, o Estado assume que há características imprescindíveis que constituem o Bumba meu boi e que a manutenção delas possibilita vantagens nas contratações. Formula-se uma hierarquia da tradição, que pode ser compreendida como proteção. Mas essas ações produzem efeito de marginalização dos grupos racializados e com menores recursos. Nota-se que enquanto os grupos de orquestra são beneficiados com muitas apresentações, os grupos de zabumba são preteridos. Em outro ângulo, consolida-se uma identidade maranhense que é promovida pelo Estado por meio da representação do Bumba meu boi ideal, isto é, aqueles espetacularizados que possuem mais tempo de palco. Cabe investir esforços na compreensão dessas pesquisas e o papel delas na conformação da identidade dos grupos de Bumba meu boi.

CONSIDERAÇÕES

Na capilaridade dos poderes que perpassam vários lugares, sujeitos, instituições, o Estado se constitui como instância máxima de exercício do poder. Busquei, com esse trabalho, aplicar a perspectiva teórica do poder positivo no sentido de compreender a formulação da identidade do Bumba meu boi por meio das relações de poder. Produzir identidades significa forjar sujeitos diante da interpretação de caracteres e, com eles, definir lugares sociais, distribuição de privilégios, permanências e desaparecimentos. À vista disso, o saber é associado aos vários elementos do dispositivo, os quais mobilizam relações de poder, dando a elas legitimidade. Saber-poder, no que envolve o Bumba meu boi, significa defini-lo em sua essência estereotipada, produzindo efeitos na forma de gestão cultural . Então, longe da valorização plena, a relação entre as culturas populares e o Estado do Maranhão não deixou de

ser estabelecida por poderes que modelam essas práticas culturais, mesmo que o sentido não seja o da interdição, em *stricto sensu*.

Não pretendo desconstruir as noções de tradição e dos elementos que caracterizam o Bumba meu boi. Vislumbro, ao longo da pesquisa de mestrado, entender a distribuição dos poderes e qual o papel dos detentores nessa relação. É possível pensar em outras formas de construir políticas públicas para a cultura? quais os recursos necessários para que as agências dos detentores desse bem cultural tenham efeitos de poder? É preciso pensar em formas de preservar a autonomia dos grupos e o seu direito de compor suas práticas culturais em sua historicidade. É preciso pensar em outras formas de se fazer políticas para a cultura popular, além da relação mercadológica e hierárquica encontrada na atualidade.

FONTES

Jornais:

Radiografia do Bumba-meu-boi. Estado do Maranhão, São Luís, 05 de junho de 2002.

Funcma Avalia Grupos Juninos. Folha do Maranhão, São Luís, 04 de junho de 2002.

Bumba-bois na mira: Funcma seleciona grupos para a temporada junina de 2003. O imparcial. São Luís, 01 de junho de 2002.

Sotaque de Zabumba é discriminado. O imparcial. São Luís, 20 de julho de 2000.

São João transformado em atração turística. Estado do Maranhão, São Luís, 09 de junho de 2002.

Outros documentos:

Entrevistas do sotaque de baixada. [transcrição relativa ao Projeto Festejos Juninos 2002] Centro de Cultura popular Domingos Vieira Filho. Junho de 2002.

Ficha de Avaliação do Bumba-meu-boi. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Junho de 2002.

Relatório de Avaliação do Bumba-meu-boi. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Junho de 2002. in: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Relatório da Pesquisa Quantitativa /qualitativa sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão. Superintendência de Ação e Difusão cultural. **Março de 2011.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, L. S. F. **Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi** (São Luís, Maranhão). Revista Anthropológicas, 21(1), 77-97, 2010.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste** e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. 2ª ed. São Luís: Alumar, 1997. 140p.

BARROS, Antonio Evaldo. **O Pantheon encantado**: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense (1937-65). 2007. 320 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

CANO, Maria da Conceição Salazar. **O bumba meu boi como zona de contacto**: trajetórias e ressignificação do património cultural. 2018. 298 f. Tese (Doutorado em Patrimónios de Influência Portuguesa) – Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018. Disponível em: http://hdl.handle. net/10316/87435. Acesso em: 02 out. 2022.

CARDOSO, L. C. M. De **marginal a oficial**: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. Revista Internacional de Folkcomunicação, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 27–43, 2012.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo:** é o Bumba-boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: SIOGE, 1995.

Dossiê do Registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2011.

FOUCAULT. M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro (RJ): Graal; 1992.

FOUCAULT. M. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

MARTINS, C. C. de S. **Política e Cultura nas Histórias do Bumba-meu-boi**: São Luís do Maranhão - Século XX. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015

SOUSA, Arinaldo Martins de. **Dando nome aos bois**: a apropriação do bumba-meu-boi maranhense e sua invenção como artefato político. São Luís: Edufma, 2021.

MESA V

Políticas das Artes

AVALIAÇÃO EM FORMAÇÃO EM ARTES NO BRASIL:

A EXPERIÊNCIA DOS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO DA PORTO IRACEMA DAS ARTES

Beatriz Perote Fernandes[1]
Isaac Pipano[2]
Alexandre Barbalho[3]

RESUMO: Este artigo traz uma primeira abordagem de uma avaliação em curso dos Laboratórios de Criação, um programa voltado para experimentação, pesquisa e desenvolvimento de projetos em cinco linguagens artísticas: artes visuais, cinema, dança e teatro e executado pela Porto Iracema das Artes - Escola de Formação e Criação do Ceará que faz parte da rede de equipamentos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Para esse objetivo, aplicamos um *survey* junto a egressos de todas as turmas dos Laboratórios (2013-2023) e analisamos um recorte do banco de dados.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Artes. Formação. Avaliação. Ceará.

INTRODUÇÃO

É possível apontar, no mínimo, três situações distintas quando se fala em processos formativos em artes (Quadro 1). Uma é a da arte-educação, tanto no campo formal de ensino fundamental e médio, quanto no não formal. Outra é a dos cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação, oferecidos pelas instituições de ensino superior que visam à formação de um corpo docente em artes por meio de licenciaturas e/ou a formação de profissionais de determinada linguagem. Um terceiro caso diz respeito à formação oferecida pelo poder público, em especial por meio de seus equipamentos e suas políticas culturais, e por Organizações da Sociedade Civil que também visam à capacitação e/ou à potencial profissionalização em artes ou à qualificação de artistas profissionais ou amadores.

[1]Mestra em Educação e Bacharela em Ciências Sociais pela UECE. Graduanda em Pedagogia pela UNINASSAU. Supervisora na Escola Porto Iracema das Artes. E-mail: biaperote@gmail.com.
[2]Doutor em Comunicação pela UFF. Especialista em Computação Aplicada à Educação e Tecnologias Educacionais pela USP. Professor do bacharelado de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor) e Coordenador de Pesquisa e Inovação da Escola Porto Iracema das Artes. E-mail: isaac.pipano@idm.org.br.
[3]Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professor permanente dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC e professor colaborador do PPG em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: alexandre.barbalho@uece.br.

Quadro 1 - Tipos de processos de formação em artes.

TIPO DE FORMAÇÃO	ESPAÇOS DE FORMAÇÃO	AGENTES DA FORMAÇÃO
1.Arte-educação	Campo formal de ensino fundamental e médio; Campo não formal de ensino	Instituições de ensino fundamental e médio público e privado; Organizações da Sociedade Civil
2.Profissionalização de corpo docente em artes e de artistas em diversas linguagens	Cursos técnicos, de graduação e de pós-graduação	Instituições de ensino de nível médio e superior
3.Profissionalização em artes e qualificação de artistas profissionais ou amadores	Campo não formal de ensino	Equipamentos públicos culturais; Organizações da Sociedade Civil

Fonte: Barbalho; Costa, 2023.

Essa proposta de tipologia, certamente, não esgota os universos possíveis de experiências formativas nas artes. Como chama atenção Cayo Honorato, o processo de "formação do artista (ou dos artistas, porque existem vários tipos de artista) (...) é bastante amplo" e "tem sido concebido e discutido de várias maneiras, contemplando, muitas vezes, a participação nesse processo de outras instituições e iniciativas, tais como museus, centros culturais, ateliês e grupos de estudo" (Honorato, 2022, p. 71). Contudo, independente se a formação é vista pela dimensão educativa ou pela criativa, ela deve ser entendida como um direito fundamental. Como situa Mário Pragmácio (2022), no primeiro caso, trata-se da formação artística como indispensável para o efetivo direito à educação; no segundo, a formação pelo seu viés artístico-cultural é um meio de garantia do pleno exercício dos direitos culturais.

É nesse cruzamento entre direito à educação e à cultura e formação artística que se situa a proposta da Porto Iracema das Artes - Escola de Formação e Criação do Ceará, uma escola de artes que faz parte da rede de equipamentos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) gerida em parceria com o Instituto Dragão do Mar, experiência que se enquadra no segundo e no terceiro tipos de acordo com o quadro acima. Entre seus vários programas e esferas formativas, destaca-se o Programa dos Laboratórios de Criação voltados para experimentação, pesquisa e desenvolvimento de projetos em cinco linguagens artísticas: artes visuais, cinema, dança e teatro.

Este artigo traz uma primeira abordagem de uma avaliação em curso dos Laboratórios de Criação feita a partir da parceria entre o grupo do Cientista Chefe da Cultura (CCCult)[4] e a Coordenação de Pesquisa e Inovação da Porto Iracema das Artes. Para esse objetivo, aplicamos um *survey* junto a egressos de todas as turmas dos Laboratórios (2013-2023). Um recorte do banco de dados será analisado na terceira seção do artigo. Na primeira, faremos uma discussão mais ampla sobre política pública de cultura e formação de arte e na segunda apresentaremos o equipamento Porto Iracema das Artes e o Programa dos Laboratórios de Criação no contexto da política cultural cearense.

POLÍTICAS PÚBLICAS DE FORMAÇÃO EM ARTES: UM BREVE APANHADO

É possível dizer que no Brasil a presença do poder central na formação em artes remonta ao período em que D. João VI migrou com a Corte portuguesa. Ao chegar no Rio de Janeiro, implementou um conjunto de medidas "civilizatórias", dentre as quais a vinda de uma missão artística francesa em 1816 que tinha como objetivo, entre outros, ensinar as "belas artes" na capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve (Coustet, 2000).

Contudo, não parece factível afirmar que tenha existido uma política pública de cultura consistente, pelo menos em âmbito federal, com esse fim. Mesmo na Fundação Nacional de Artes (Funarte) – criada em 1975, com o objetivo de promover a produção e a difusão das artes no país, mais especificamente as áreas de circo, dança, teatro, música (de concerto, popular e de bandas) e artes visuais, a preservação da memória das artes e a pesquisa na esfera artística – não se encontra um programa estruturado para esse fim, com exceção da Escola Nacional de Circo, criada em 1982. Ainda que a preocupação com a educação esteja presente desde o seu início, como situa Isaura Botelho, atuando em duas frentes: 1. "formação e/ou reciclagem de artistas e demais profissionais" e 2. "financiamento de projetos voltados para jovens", tendo como meta "a educação global do indivíduo através da arte" (Botelho, 2001, p. 174).

No segundo governo Dilma Rousseff (2015-2016), o Ministério da Cultura (MinC) criou a Secretaria de Educação e Formação Artística e Cultural (Sefac) que poderia ter sido um espaço importante para o fortalecimento de políticas de formação em artes. Como situa Ana

[4]Trata-se do projeto "Cultura, inovação e inclusão social no Ceará" que que atua no âmbito da SECULT e faz parte do Programa Ciência e Inovação em Políticas Públicas no estado do Ceará – Cientista Chefe financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP.

Paula do Val, a Sefac tinha como um de seus objetivos "construir bases conceituais e de dados para subsidiar a construção de um Programa Nacional de Formação Artística e Cultural". Para tanto, realizou o Primeiro Seminário Nacional de Formação Artística e Cultural na Funarte em Brasília, em dezembro de 2015. A proposta era possibilitar um espaço "capaz de abordar as questões fundamentais que envolvem a formação artística e cultural, a partir de distintos prismas e olhares (...) bem como investigar caminhos para implementar políticas públicas de cultura voltadas para a formação e qualificação artística e cultural" (DO VAL, 2022, p. 202). Contudo, o impedimento da presidenta abortou a proposta, posto que nos governos seguintes a cultura perdeu força institucional, o que provocou a extinção ou a paralisia de grande parte das políticas, programas e ações que vinham sendo desenvolvidas desde, no mínimo, o início da gestão do ministro Gilberto Gil (Barbalho; Rubim; Calabre, 2023).

No âmbito subnacional, o contexto é muito difuso para permitir qualquer tipo de generalização. Contudo, algumas experiências se destacam, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, um equipamento da atual Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro, criado em 1975, a partir da experiência prévia do Instituto de Belas Artes que existia desde 1957 (Saldanha, 2019). Outra experiência, agora em âmbito municipal, é o Programa de Descentralização Cultural Arena da Cultura criado pela então Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 1998 e que desenvolve ações artes visuais, circo, dança, design popular, música, patrimônio cultural e teatro. Em 2014, o programa venceu a primeira edição do Prêmio Internacional CGLU ─ Cidade do México ─ Agenda 21 da Cultura, na categoria Cidade, Administração Local ou Regional (Neves; Ribeiro, 2018).

Em Fortaleza, também como iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura, se destaca a Vila das Artes, um equipamento que, se possui uma atuação mais ampla de produção e de difusão, surgiu em 2006 como um lugar de formação inicialmente voltada para o audiovisual e em seguida para a dança (Costa, 2021). Atualmente, a Vila tem quatro "escolas": dança, teatro, circo e audiovisual.

Por fim, é importante mencionar o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual, criado em 1996 pela SECULT, cujo objetivo era atuar na formação e capacitação de profissionais para o "mercado da emergente indústria cultural cearense". Extinto em 2003, o Instituto era formado inicialmente por três centros: o Centro de Estudos de Dramaturgia, o Centro de Estudos Básicos e o Centro de Design. Posteriormente, foram

reorganizados em quatro centros: Centro de Formação Básica, Centro de Design, Centro de Artes Cênicas e Centro de Realização Audiovisual; este, resultado da reunião do Centro de Dramaturgia e o de Produção Audiovisual.

O Centro de Estudos de Dramaturgia foi coordenado, na sua primeira fase, por Orlando Senna, e objetivava suprir a carência de roteiristas no mercado brasileiro de cinema, vídeo, teatro, rádio, televisão e publicidade. Já o Centro de Estudos Básicos era composto de cinco subprogramas (Cinema e Vídeo; Design em Artesanato; Artes Plásticas; Gestão Cultural; e Artes Cênicas) e oferecia cursos profissionalizantes sequenciais de curta duração nas diversas áreas de atuação dos subprogramas (Barbalho, 2005; 2007). Como se verá na seção seguinte, a Porto Iracema das Artes guarda relações com essa experiência inaugural de formação em artes no Ceará.

A EXPERIÊNCIA DA PORTO IRACEMA E OS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO

A partir da experiência do Ceará, Claudia Pires (2023) oferece um ponto de partida instigante para pensarmos o paradigma do pioneirismo e descontinuidade que funda algumas das políticas públicas de cultura e artes no Brasil. Pires enfatiza a natureza incerta e, por vezes, instável das políticas públicas, destacando os desafios enfrentados na busca pela continuidade e eficácia dessas iniciativas. Neste contexto, destaca o relevante papel da SECULT, uma precursora na institucionalização da cultura no país, como a primeira pasta estadual de cultura a ser fundada no Brasil, em 1966, pelo então governador, Virgílio Távora, e que "vem se destacando no país em termos de investimento estatal e qualidade de formulação, alcance de execução de políticas públicas de formação em artes, notadamente a partir dos anos 1990" (Pires, 2023, p. 37). No cenário de rupturas e solavancos que atravessa as políticas culturais brasileiras, a inauguração da Porto Iracema das Artes - Escola de Formação e Criação do Ceará, em 2013, e a celebração de seus primeiros dez anos de atividades ininterruptas, em 2023, são significativas, pois representa não apenas a continuação de um projeto interrompido abruptamente - o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual -, citado no tópico anterior, como também uma expansão e um refinamento desse projeto.

A Porto Iracema é uma escola de formação em artes que compõe a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (Rece) da SECULT[5]. A Escola está sediada na Praia de Iracema, em Fortaleza, no mesmo prédio onde, entre 1958 e 2010, funcionou a Capitania dos Portos do Ceará. Palco da repressão na Ditadura Militar, a Porto de hoje se apresenta à sociedade cearense como um ambiente para livre expressão da arte e da cultura.

O Projeto Político-Pedagógico (PPP) da Escola (Mendes, 2023) revela um compromisso com a execução de políticas públicas de cultura do governo estadual ao promover a profissionalização no campo artístico; o estímulo à aquisição de competências necessárias para o trabalho na economia criativa e a construção de parcerias estratégicas para garantir a qualidade da formação, além de ampliar e descentralizar o acesso às políticas de formação em artes. Estes objetivos ressaltam a importância da escola como uma entidade que educa e atua como um catalisador para o alcance mais amplo das políticas culturais do estado. Em seus marcos filosófico-pedagógico e operatório, a Porto Iracema se organiza em torno de uma "perspectiva pedagógica crítica, dialógica e processual, afinada com as premissas de Paulo Freire" (Mendes, 2023, p. 54), com ênfase no protagonismo de cada pessoa em seu processo educacional; o caráter coletivo, processual e participativo da construção do conhecimento; e a experiência sociocultural como força propulsora do processo de conscientização política. Noções como transversalidade, dialogicidade, territorialidade, autonomia, experiência e processo aparecem com frequência na descrição de suas três esferas formativas: o Programa de Formação Básica, o Programa de Formação Técnica de Nível Médio e o Programa dos Laboratórios de Criação. Por fim, informa o PPP, embora esteja estruturada em áreas, esferas, percursos e módulos, os espaços ou momentos formativos não são estanques, isto é, se colocam a favor de uma relação interdiscursiva que promove a interação entre as diferentes instâncias formativas, permitindo intercâmbios de conhecimentos e circulação de pessoas por essas distintas paisagens pedagógicas que a compõem.

A reflexão acima parece significativa ao centrarmos nossa pesquisa no Programa dos Laboratórios de Criação, um dos pilares da Porto Iracema das Artes, dividido nas linguagens das Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro. Os Laboratórios materializam a expectativa da escola em operar também como um espaço de acolhimento às pessoas que já possuem experiências pregressas de formação em artes. As participantes, selecionadas com

[5]A Rece é formada por 27 espaços públicos de arte e cultura de administração direta e indireta, através da parceria com as Organizações Sociais Instituto Dragão do Mar e Instituto Mirante.

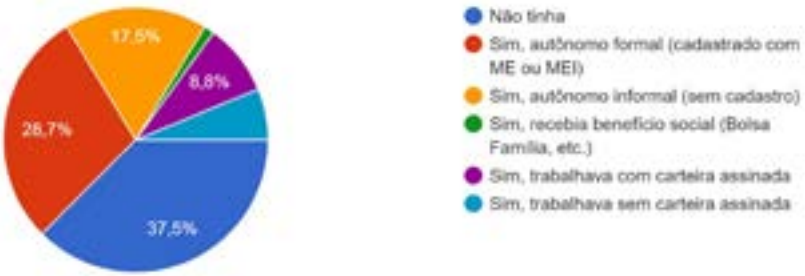
base em suas trajetórias prévias, recebem orientação especializada por meio de tutorias e têm acesso a uma gama de recursos, incluindo oficinas, palestras e aulas abertas, além da infraestrutura de salas, estúdios e equipamentos da escola. O apoio financeiro aos participantes dos Laboratórios, na forma de ajuda de custo mensal, reflete o entendimento de que a dedicação integral ao desenvolvimento artístico dos projetos é crucial. Isso não só facilita a participação de artistas e grupos historicamente desfavorecidos, como também assegura que o foco principal seja a experimentação artística, minimizando o impacto e os obstáculos que as limitações financeiras geram no processo de criação.

ANÁLISE DOS DADOS

Como foi antecipado na Introdução, enviamos um questionário para os egressos de todas as edições do Programa dos Laboratórios de Criação, um universo de 680 beneficiados(as), entre os anos de 2013 e 2023. Até o momento da escrita deste artigo, obtivemos 80 retornos (uma amostragem de aproximadamente 12% do total de participantes). Também como foi dito, não trabalharemos aqui o conjunto das 43 questões que compuseram o instrumento, mas um recorte visando as reverberações sociais e subjetivas que os Laboratórios propiciaram no conjunto de pessoas beneficiadas[6].

Ainda que o objetivo final da Porto Iracema das Artes não seja a inserção no mercado, não podemos desprezar o papel da formação como um recurso importante para a qualificação do artista entendido como um trabalhador do campo da cultura. Nesse sentido, perguntamos qual era fonte de renda no período de participação no Laboratório (Figura 01).

Figura 1



[6]Para os fins deste estudo, optamos em trabalhar apenas com as questões 22, 23, 29, 24, 26, 27, 28, 29 e 42, assim como seus respectivos subitens.

Questão 22: No período em que participou do Laboratório, você tinha alguma fonte de renda além da bolsa?

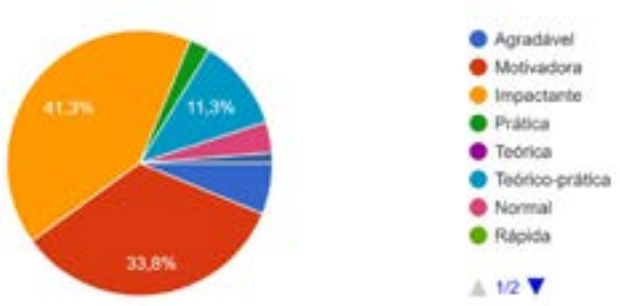
Como se vê, a maioria não possuía qualquer fonte (37,5%), além da bolsa oferecida pelo programa, e os que possuíam eram, na grande maioria, autônomos formais ou informais (46,2%). Entretanto, quando indagamos qual é a situação atual no que diz respeito à renda (Figura 02), constatamos uma situação mais favorável, com 11,3% sem fonte de renda e um crescimento no que se refere ao trabalho com carteira assinada, passando de 8,8% para 22,5%. Observamos também um aumento de trabalhadores autônomos formais (cadastrado com ME ou MEI). Ainda que não possamos fazer uma correlação direta entre a formação no Laboratório e uma aparente melhoria nas condições de trabalho (carteira assinada e formalização como autônomo), além do decrescimento significativo do número de respondentes que não possuíam renda, é legítimo supor que a passagem pela Porto Iracema foi importante para a trajetória dos artistas no mundo do trabalho.

Figura 2

Questão 23: Atualmente, você tem alguma fonte de renda?

Se podemos conjecturar sobre o retorno positivo em termos de renda, é explícita a avaliação favorável dos cursos feita pelos egressos. Perguntados sobre como teria sido a experiência de ter passado pelos Laboratórios (Figura 03), a maioria (41,35) a definiu como "impactante", seguida de "motivadora" (33,8%). Apenas 1,2% avaliou como "cansativa" e 3,7% como "normal".

Figura 3

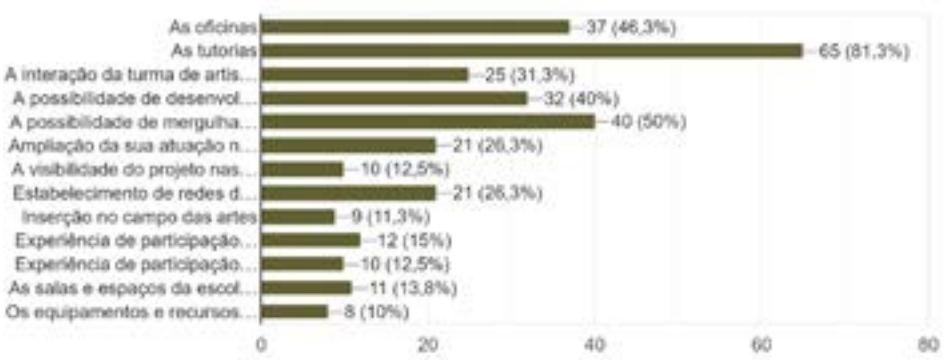


Questão 29: Como foi a sua experiência nos Laboratórios?

Dentre as vivências que essa experiência impactante possibilitou, a que se destaca mais é as tutorias (81,3%). Ao longo dos setes meses de formação, cada projeto é acompanhado por um tutor, uma artista com trajetória reconhecida no país e cuja obra se articula diretamente com a dimensão estética do projeto em curso. É interessante notar que a escolha da pessoa responsável pela tutoria acontece por meio da articulação entre o desejo dos artistas participantes do projeto a ser desenvolvido e as coordenações responsáveis por cada uma das cinco linguagens artísticas dos Laboratórios[7]. Sendo assim, a tutoria se relaciona com a segunda vivência mais destacada pelos egressos (Figura 04), justamente a "possibilidade de mergulhar em um processo de pesquisa artística" (50%). Esta resposta nos ajuda a visualizar que, para metade das pessoas beneficiadas, um dos destaques da formação é a oferta das condições de possibilidade para o desenvolvimento pleno do projeto.

[7]Em relação às tutorias, a linguagem do Cinema apresenta uma singularidade. Diferente do que acontece nas demais linguagens, as tutorias são fixas com um trio de profissionais que atua anualmente no desenvolvimento dos projetos. Conforme escreve Manoela Ziggiatti, "a manutenção de um grupo fixo de tutores garante a adesão aos princípios e à continuidade da proposta do Laboratório, firmando um compromisso com seu conceito, e não somente com as histórias que passam por ele" (Ziggiatti, 2023, p. 114).

Figura 4



Questão 34: Em relação à sua vivência no Laboratório, marque as três opções que você achou mais significativas.

As questões avaliadas a seguir (36 a 39) buscaram compreender a capacidade do Programa dos Laboratórios de Criação em gerar efeitos nos beneficiários no que diz respeito ao desenvolvimento de competências teóricas e habilidades técnicas:

Figura 5

QUESTÃO	36	%	37	%	38	%	39	%
Ótimo	45	56,25%	39	48,75%	42	52,50%	29	36,25%
Bom	31	38,75%	32	40,00%	32	40,00%	39	48,75%
Regular	3	3,75%	7	8,75%	4	5,00%	7	8,75%
Ruim	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	1,25%
Péssimo	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%
Não tenho opinião	1	1,25%	2	2,50%	2	2,50%	4	5,00%
TOTAL	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%

Quadro síntese das questões 36 a 39

Na questão 36, que indaga "De que modo você avalia que os Laboratórios desenvolveram seus conhecimentos sobre o campo da Cultura e das Artes?", 95% dos 80 respondentes avaliaram positivamente este desenvolvimento. Este percentual é a soma dos que

classificaram como Ótimo (56,25%) e Bom (38,75%). Em relação à questão 37, "De que modo você avalia que os Laboratórios desenvolveram seu conhecimento teórico e histórico sobre a linguagem do seu projeto?", 88,75% dos respondentes, o equivalente a 71 indivíduos, tiveram uma percepção positiva. Esta avaliação compreende Ótimo (48,75%) e Bom (40,00%), porém é menor do que a avaliação para a questão anterior. A questão 38 perguntou: "De que modo você avalia que os Laboratórios desenvolveram seu conhecimento quanto aos procedimentos e técnicas referentes à linguagem do seu projeto?". Aqui, 92,5% dos participantes, ou 74 pessoas, responderam positivamente, divididos entre Ótimo (52,50%) e Bom (40,00%).

Entre as quatro questões, a questão 39 "De que modo você avalia que os Laboratórios contribuíram para sua formação sócio-política?" recebeu a menor avaliação positiva. Dos respondentes, 85% (68 pessoas) avaliaram a contribuição do Programa para seu desenvolvimento sócio-político como Ótima (36,25%) ou Boa (48,75%). Apesar de não indicar uma avaliação negativa do Programa, esse resultado sugere a necessidade de aprimoramentos nessa área, caso seja um elemento fundamental na avaliação dos Laboratórios.

Os resultados obtidos a partir da avaliação dos Laboratórios em diferentes campos de conhecimento revelam um alto grau de satisfação geral entre os participantes. Notavelmente, a área de "Cultura e Artes" se destaca com a avaliação mais alta (95%), sugerindo uma forte afinidade com os conteúdos relevantes a esta dimensão. Simultaneamente, a competência em procedimentos e técnicas específicas do programa também foi altamente valorizada (92,5%), sugerindo a eficácia do programa em equipar os participantes com habilidades diretamente relacionadas às aptidões específicas de cada linguagem. Por outro lado, o conhecimento teórico e histórico sobre as linguagens do programa, embora ainda recebendo uma avaliação positiva substancial (88,75%), apresentou-se ligeiramente inferior em comparação às outras áreas. A formação sócio-política, apesar de também ser avaliada positivamente, recebeu a pontuação mais baixa (85%) entre as áreas analisadas.

Por fim, a análise da questão 42 do questionário revela percepções interessantes sobre o impacto do Programa dos Laboratórios de Criação nas vidas dos participantes, tais como autoestima, relações sociais, atuação profissional, oportunidades no mercado de trabalho e a capacidade de concorrer a financiamentos culturais.

Figura 6

ITEM	A	%	B	%	C	%	D	%	E	%	F	%
Bastante	25	31,25%	16	20,00%	22	27,50%	29	36,25%	14	17,50%	30	37,50%
Muito	26	32,50%	24	30,00%	30	37,50%	21	26,25%	24	30,00%	27	33,75%
Médio	20	25,00%	20	25,00%	20	25,00%	18	22,50%	28	35,00%	15	18,75%
Pouco	1	1,25%	7	8,75%	4	5,00%	9	11,25%	5	6,25%	5	6,25%
Nada	5	6,25%	13	16,25%	4	5,00%	3	3,75%	8	10,00%	2	2,50%
Não, pelo contrário, piorou	3	3,75%	0	0,00%	0	0,00%	0	0,00%	1	1,25%	1	1,25%
TOTAL	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%	80	100,00%

Quadro síntese dos subitens da questão 42

O item A, que se refere à melhoria da autoestima dos participantes, mostra uma resposta positiva significativa, com 72 pessoas (90%) relatando que o Laboratório apresentou alguma melhora na autoestima, de bastante a médio, sugerindo um impacto notável na confiança pessoal dos envolvidos. Quanto à melhoria da autoestima junto à família (B), a percepção positiva também é alta, com 67% dos participantes percebendo uma melhoria entre bastante e pouco. Já no que se refere à melhoria da autoestima junto aos amigos e grupos sociais (C), a proporção do impacto positivo aumenta de 20% a 27,5% (bastante); 30% a 27,5% (bastante), revelando o impacto direto na integração comunitária dos indivíduos.

O item D, se a formação contribuiu para uma atuação profissional mais sensível aos problemas de sua comunidade ou de sua cidade, 85% das pessoas revelam que a vivência colaborou com uma abordagem mais engajada e consciente de sua dimensão social. Já em relação às oportunidades no mercado de trabalho na área de atuação dos participantes após o laboratório (E), 47,50% relataram uma ampliação dessas oportunidades, entre bastante e muito. Como afirmado anteriormente, esse dado é particularmente sugestivo, pois os Laboratórios não têm uma dimensão técnico-profissionalizante, a inclusão no mercado de trabalho vai ao encontro do objetivo de profissionalização da Escola Porto Iracema das Artes, conforme o PPP apresentado acima. Reforçando essa análise, o item F, que diz respeito à percepção sobre estar mais apto a concorrer a diferentes formatos de financiamento da política pública cultural, também foi bastante positiva, com 90% das pessoas relatando melhorias, de bastante a médio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da ausência histórica de políticas culturais voltadas para a formação artística em âmbito federal, apresentamos uma experiência em âmbito estadual com uma década de existência, o Programa Laboratórios de Criação da Porto Iracema das Artes. A proposta da abordagem foi avaliativa, tendo como foco a perspectiva dos/as egressos/as dos referidos Laboratórios, a partir da aplicação de um *survey*.

Os Laboratórios foram avaliados positivamente pela grande maioria dos respondentes, avaliação que melhor se expressa na qualificação de "impactante" e "motivadora" dada à formação, com destaque para as vivências da tutoria e da pesquisa artística. As respostas também foram positivas no que diz respeito ao seu papel para o desenvolvimento de conhecimentos sobre o campo da cultura e das artes; para o conhecimento teórico e histórico, bem como os procedimentos e técnicas sobre a linguagem do projeto que desenvolveu; e para sua formação sócio-política - ainda que este quesito tenha tido uma avaliação menos positiva. Em uma análise preliminar da pesquisa, pode-se inferir quanto à adequação metodológica do Programa dos Laboratórios de Criação e sua eficácia pedagógica: ao concentrar-se na experimentação artística, indiretamente, a formação impacta no desenvolvimento de habilidades técnicas e competências técnicas, diretamente ligadas à ação dos artistas no mundo do trabalho da cultura, além da formação cidadã.

A análise indica também um impacto significativamente positivo dos Laboratórios de Criação nas várias facetas da vida dos participantes. O programa mostra-se eficaz em elevar a autoestima dos indivíduos, o que é refletido tanto em suas percepções pessoais quanto nas interações com suas famílias. Este aumento na autoconfiança também se estende às relações sociais mais amplas, indicando que os Laboratórios têm um papel positivo na melhoria da integração comunitária dos participantes. Paralelamente, há evidências de que a participação no programa influencia positivamente a abordagem profissional dos indivíduos, encorajando uma atuação mais consciente e sensível aos desafios sociais de suas comunidades ou cidades.

Embora o Programa não enfatize uma abordagem técnico-profissionalizante, há evidências da contribuição da formação para uma melhor inserção dos participantes no mercado de trabalho, em suas respectivas áreas ao identificarmos que os respondentes tiveram uma melhoria no que diz à formalização do trabalho e à fonte de renda, o que autoriza fazermos uma relação de causalidade entre a passagem pela Porto e a inserção no mercado, ainda que não seja necessariamente a causa única ou mesmo principal, pois são muitas as variáveis que participam desse processo.

Além disso, outro aspecto significativo do impacto dos Laboratórios é a maior capacidade dos participantes de competir por financiamentos em políticas públicas culturais, refletindo uma reverberação direta nas políticas públicas e no acesso aos editais de financiamento do campo cultural.

É certo que o retorno do *survey* não dá conta da complexidade do processo formativo implementado pelos Laboratórios, e a equipe da pesquisa avaliativa está consciente desse limite,

deverá ser minoria recorrendo a outras técnicas de aferimento. Contudo, o tratamento desses primeiros dados aponta para a eficiência, eficácia, efetividade e relevância do Programa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. A política do audiovisual no Ceará: continuidades e rupturas. **O Público e o Privado**, v. 5, n. 9 jan. jun, p. 9-22, 2007.

BARBALHO, Alexandre. **A modernização da cultura**: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes. Fortaleza: UFC, 2005.

BARBALHO, Alexandre; COSTA, Ernesto Gadelha. Formação em artes e cidadania: a experiência do Programa Escolas Livres. *In*: ALMEIDA, C.; BARBALHO, A. AZEVEDO JÚNIOR, I. (orgs.). **Cultura, inovação e inclusão social**: estudos de políticas culturais no Ceará. Fortaleza: UECE, 2023.

BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Albino; CALABRE, Lia. **Federalismo cultural em tempos sombrios**. Salvador: UFBA, 2023.

BOTELHO, Isaura**. Romance de formação**: Funarte e a política cultural (1976-1990)**.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

COSTA, Ernesto. **Política pública, currículo e corpo**: um estudo autoetnográfico da Formação Básica em Dança da Vila das Artes em Fortaleza. 155 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2021.

COUSTET, Robert. A Missão Francesa do Brasil. **Revista de História da Arte e da Cultura**, n. 4, p. 75-84, 2000.

DO VAL, Ana Paula. Formação artística e cultural, territórios e diversidade. *In*: BARBALHO, A.; GADELHA, E. (orgs). **Formação artística e políticas públicas**: temas e abordagens contemporâneas. Fortaleza: UECE, 2022.

HONORATO, Cayo. Transmissão da vida, vivência da tradição**.** *In*: BARBALHO, A.; GADELHA, E. (orgs). **Formação artística e políticas públicas**: temas e abordagens contemporâneas. Fortaleza: UECE, 2022.

MENDES, Edilberto. Projeto Político-Pedagógico. *In*: JAGUARIBE, B.; PIPANO, I. (orgs); **Pedagogias do Porto Iracema**: poéticas e políticas de formação em artes no Ceará. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2023.

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança. **PÓS: Revista do Programa de**

Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2018.

PIRES, Cláudia. Políticas públicas de formação em artes. In: JAGUARIBE, B.; PIPANO, I. (orgs). **Pedagogias do Porto Iracema:** poéticas e políticas de formação em artes no Ceará. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2023.

PRAGMÁCIO, Mário. Formação artística como um direito. *In*: BARBALHO, A.; GADELHA, E. (orgs). **Formação artística e políticas públicas**: temas e abordagens contemporâneas. Fortaleza: EdUECE, 2022.
SALDANHA, Claudia Werneck. **Escola de Artes Visuais do Parque Lage:** a formação do artista. 74fl. Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. Rio de Janeiro, 2019.

ZIGGIATTI, Manoela. Uma experiência colaborativa de escrita em roteiro: notas sobre o Laboratório Cena 15. *In*: JAGUARIBE, B.; PIPANO, I. (orgs). **Pedagogias do Porto Iracema**: poéticas e políticas de formação em artes no Ceará. Fortaleza: Instituto Dragão do Mar, 2023.

DA RECEPÇÃO DETRATORA AO DEBATE EXPERIMENTAL DA ARTE, FAZENDO UMA "LIMONADA" DO AZEDUME REACIONÁRIO

Diogo de Moraes Silva[1]

RESUMO: Este artigo é parte de um projeto compreensivo do fenômeno que se acirrou no segundo semestre de 2017, no Brasil, envolvendo campanhas de abominação a exposições de arte contemporânea, tocadas por setores reacionários da sociedade. Pela mediação cultural, busca-se fazer dos ataques à mostra "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" (2017) uma oportunidade de verificação da condição pós-autônoma da arte e de indagação das disciplinas artísticas a respeito da ausência, nos relatos críticos e historiográficos, dos atos de recepção deslocados dos vislumbres dos artistas – apesar de a existência pública da arte implicar formas e valores discrepantes de interação. A abordagem experimental do problema, votada a conferir-lhe contorno e encaminhamento, se beneficia da operatividade dos conceitos de "contrapúblico" e "guerras culturais".

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, Contrapúblico, Guerras culturais, Mediação cultural, Recepção

[1] Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Atua no Sesc São Paulo, na área de Estudos e Desenvolvimento. diogodemoraes@gmail.com

Na década de 2010, no Brasil, diversos episódios envolvendo atos de recepção antagônicos a manifestações representativas das artes visuais e do progressismo a elas atrelado questionaram, com veemência inédita, a pretensa disponibilidade dos públicos às criações dos artistas, às propostas curatoriais que as articulam conceitualmente e às ofertas institucionais que as difundem e medeiam.[2] Ao fazê-lo, sobrepunham as dinâmicas da recepção e do repúdio em um mesmo gesto, frustrando as expectativas de que esses bens e oportunidades fossem acolhidos pela audiência – aposta comumente cultivada pelos agentes da arte e cultura com base nas premissas de que suas produções e iniciativas correspondem a recursos simbólicos e a ações institucionais cruciais para o avanço do processo cultural em bases progressistas e, também, de que estes fazem valer o direito da liberdade de expressão e a prerrogativa da arte de desafiar as normas do *status quo*.

Emblemático desse fenômeno é o "caso Queermuseu", deflagrado no segundo semestre de 2017, que elevou o quadro à enésima potência ao desencadear campanhas em cascata de abominação a exposições em cartaz nas diferentes regiões do país, tocadas por setores identificados com o reacionarismo cultural e político. Derivado dos clamores de repúdio, o Projeto de Lei do Senado (PLS) nº 506, que pretendia vetar o ingresso de menores (mesmo na companhia dos responsáveis) em mostras envolvendo cenas de nudez, sexo e desafios a símbolos religiosos, condensa uma série de aspectos da batalha cultural protagonizada pelo campo ultraconservador nos anos 2010. A tentativa de *proibir* o acesso de menores a certas expressões artísticas, mediante tramitação do PLS entre o final de 2017 e início de 2018, configura plano *iliberal* de uma forma de tutela do Estado conflitante com os direitos culturais das infâncias e juventudes. Não é fortuito que o foco desse tipo de restrição recaísse sobre a nudez, a sexualidade, o gênero e a iconografia cristã, uma vez que essas são dimensões nevrálgicas das chamadas "guerras culturais" – mantendo-se permanentemente no radar de patrulheiros que se arrogam posição *contrarrevolucionária* no âmbito dos costumes (HUNTER, 1991; ORTELLADO, 2018).

[2] Cf. SILVA, D. M. Entre as "ditaduras" do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo (2014). *In*: *Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 367-395; e SILVA, D. M. Artistas, curadores e instituições perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais: a hora do contrapúblico e das guerras culturais. *In*: *Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, v. 11, n. 23, 2021, p. 263-288.

Mesmo que o PLS não tenha prosperado, ele nos convoca a buscar compreender a questão. Seu arquivamento não significa, em absoluto, que as ofensivas protagonizadas por segmentos reacionários da sociedade civil e do campo político não tenham deixado um *trauma* no setor das artes no país, bem como em nosso processo democrático, em prejuízo dos direitos civis, da liberdade de expressão, da especificidade artística e do progressismo cultural – sem falar da própria integridade do patrimônio artístico nacional, tornado mais recentemente, na entrada de 2023, objeto de depredação pelas mesmas faixas fanatizadas da população. Daí a exigência de se buscar *elaborar* a balbúrdia reacionária, mediante abordagens pormenorizadas e as correlatas decomposições analíticas dos casos, com vistas a captar as linhas de força, e respectivos atores, em litígio, a fim de redesenhar os contornos do debate sobre o problema. Longe de colocar um ponto final nas animosidades escancaradas pelas controvérsias – quando a arte contemporânea foi feita de bode expiatório pelo extremismo de direita –, o parecer da Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal, que *rejeitou* o PLS em tela, pelo menos nos possibilita identificar uma medida parlamentar restritiva ao "rolo compressor", pois freava momentaneamente o movimento de criminalização das artes.

Com relatoria da então senadora Marta Suplicy (MDB-SP), o parecer da comissão aponta que o PLS encabeçado por Magno Malto (PL-ES) apresentava "problemas de constitucionalidade", a começar pelo conflito com o artigo 5º da Constituição, que determina ser "livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença" (SENADO FEDERAL, [2018]). Outro desacordo com a carta magna se refere à natureza da proteção dedicada às infâncias e às juventudes, uma vez que entre as garantias constitucionais dispensadas aos menores se encontram justamente "os direitos ao respeito e à liberdade" (Ibidem). Obstar o ingresso de pessoas dessa fase etária a eventos artísticos tidos como inapropriados por parcelas da sociedade também colide com a "constituição cidadã" no quesito da classificação indicativa. Esta já se encontra fixada pela carta como obrigação do Estado quanto às "diversões públicas", deliberação incorporada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, que por sua vez "planifica o cumprimento de tal dever por parte do Poder Público" (Ibidem). Portanto, além de desconsiderar as garantias já estabelecidas por lei, o PLS draconiano resultante da CPI dos Maus-tratos visava retirar dos pais a prerrogativa de avaliar e decidir sobre os conteúdos artísticos e culturais com que seus filhos tomariam contato, transferindo-a para o Estado, numa medida visivelmente autoritária.

Contrapeso ao conspiracionismo de extrema direita, o exame da matéria a cargo da Comissão de Educação, Cultura e Esporte baseia sua argumentação no princípio constitucional de equilíbrio entre os preceitos "da classificação indicativa e os da liberdade de criação e expressão artística", incluindo-se a sua fruição *irrestrita* (Ibidem). Nessa direção, compete *informar* os responsáveis sobre o teor das atrações e conteúdos possivelmente acessados pelas novas gerações, e não os restringir *a priori*. O alerta indicativo é parte de um "sistema de autorregulação", em que o autor ou o intermediário da exibição dos objetos de fruição têm a responsabilidade de estabelecer e divulgar a classificação cabível, conforme critérios do Ministério da Justiça. No entanto, algumas obras da "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" (2017) requeriam aviso de indicação etária, inclusive de acordo com alvitres de quem não compactuava com os ataques à mostra, sendo que o lapso da curadoria e do centro cultural serviram de pretexto para a sanha detratora. Apesar disso, usar a situação para fazer passar pelo Congresso Nacional uma lei censora já era ir longe demais – não bastasse a *autocensura* exercida pelo Santander Cultural. O parecer corretor dessa arbitrariedade é assertivo em repelir a submissão da arte ao "desnecessário controle estatal" (Ibidem).

Logo, a proposição legislativa que defendia de modo vago, e paranoico, a obstrução da convivência de crianças e adolescentes com obras vistas por seus detratores como impróprias, e criminosas, será rechaçada como afronta aos princípios democráticos. Além de destacar que "os controles necessários já existem", a comissão é enfática em sua reprovação das tentativas de se estipular "limitações ideológicas, religiosas ou que imponham condicionamentos estéticos à exteriorização dos sentimentos de seus criadores", ainda que por "condicionamentos estéticos" devamos entender, aqui, as *regulações morais* (Ibidem). Tônica do documento, a defesa dos dispositivos legais existentes – constantes da carta fundamental – vem acompanhada, ainda, de menções aos esclarecimentos prestados por Gaudêncio Fidelis, curador da mostra, na ocasião de seu depoimento à CPI dos Maus-tratos. Respaldada pela apuração, por parte de diferentes instâncias do Poder Público, de que não houve crime de pedofilia, zoofilia ou vilipêndio a crenças, a análise parlamentar traz aspas do curador, para quem a campanha difamatória dirigida à exposição organizada por ele "rouba de uma obra o seu significado, atribui-lhe outra leitura" (FIDELIS *apud* SENADO FEDERAL, [2018]). O "novo significado", também conforme seus termos, acusava alguns exemplares expostos de praticar crimes sexuais e religiosos, "*mas estas obras não são sobre isso*" (Ibidem, grifo nosso).

Essa dissensão elementar, transformada em guerra de posições pelos detratores da "Queermuseu", é largamente comentada por Fidelis (2018f) no conjunto de textos publicados pelo curador no catálogo da remontagem da exibição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, no ano seguinte ao do seu fechamento em Porto Alegre. Neles, o profissional detalha seu desconcerto com reações à mostra que revelavam "posições *até então não imaginadas* como forma de manifestação e julgamento em relação a uma exposição de arte" (Ibidem, p. 47, grifo nosso). Esse nos parece o *fulcro* da questão, por refletir a natureza performativa, emergente e imprevisível de atos de recepção que respondem à arte de modo inimaginável, quando não indesejável. O que fazer com eles? Ignorá-los? O "caso Queermuseu" demonstrou que essa opção, para o bem e para o mal, *já não é possível*, dadas as consequências e o precedente gerados pela situação temerária de abominação civil às artes – encampada por parcelas da classe política de olho nos ganhos eleitoreiros propiciados pelo estado generalizado de pânico moral. Aquilo que, via de regra, é relegado às franjas da existência pública da arte pelos relatos oriundos das disciplinas (crítica e história da arte) que a concebem em sua autonomia e conforme a face propositiva – desprezando as formas de recepção desviantes de seus programas – ressurge monstruosamente e adquire centralidade espantosa, inicialmente em Porto Alegre, tomando de assalto outras cidades brasileiras na sequência imediata aos ataques encetados pelos ativistas ultraconservadores gaúchos. "Processo difamatório que engoliu e submergiu a exposição em um terremoto de infâmia", eis a síntese de Fidelis para uma resposta inopinada à sua exposição, capaz de suplantá-la com base em alegações completamente alheias à singularidade artística (Ibidem).

Na batelada de textos assinados tão-somente pelo curador no catálogo da reapresentação carioca da "Queermuseu", quando o caráter multifacetado da censura então recente recomendava a incorporação de outras vozes e perspectivas no debate, vemos que o que se busca é preservar o "próprio" da arte, bem como suas "intenções", como que reavendo a palavra a quem teria autoridade para fazê-lo, *em vez de* abrir o campo da arte aos desafios (pedagógicos, políticos, epistêmicos, morais e, por que não?, artísticos) pautados com estridência por segmentos da audiência infensos ao progressismo cultural e à excepcionalidade estética. Topar a provocação corresponde a fazer, do azedume odiento, uma "limonada". A isso temos nos dedicado, ancorados na percepção de que o "caso Queermuseu" espera um relato suficientemente colado à sua alucinação, disposto a *desdobrá-lo*, transpondo os limites da desaprovação e denúncia. Alguém pode objetar, todavia, que ao curador perseguido cabia, sim,

defender a mostra, a arte e a si mesmo, diante de acusações infundadas, de abordagens truculentas e de ameaças ilícitas – com o que não deixamos de estar de acordo. Mas ao se concentrar na deslegitimação da campanha difamatória, em resistência a ela e em prol da pretensa imunidade da arte ao moralismo tacanho, a tréplica de Fidelis abre mão de sustentar e desenvolver aspectos da dinâmica cultural contemporânea que, aprovemos ou não, influem nos rumos da arte.

Isso fica patente na série de argumentos usados por Fidelis (2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018e, 2018f) para invalidar a razão de ser da mobilização detratora, a começar com o que ele identifica como (i) a incoerência desta diante da narrativa original e da estrutura conceitual da exposição. Também (ii) o equívoco e a falsidade das informações circuladas, estranhas à natureza da mostra, são apontados como espúrios, acrescidos (iii) do engajamento majoritariamente desassociado da frequentação presencial à "Queermuseu". O curador adiciona a isso (iv) a eleição de um número reduzido de obras, ou mesmo de detalhes das mesmas, para generalizar o conteúdo da exibição como um todo, além (v) da confusão correspondente entre representação e realidade, entre crítica e apologia. Igualmente refutada é (vi) a edição, ressignificação e deturpação de aspectos das obras, ao que se soma (vii) a atividade de algoritmos, o uso de robôs e o impulsionamento artificial de postagens nas mídias sociais. Ademais, (viii) a premeditação fundamentalista em função do que chama de "guerra santa" e "guerra espiritual" é ligada, por Fidelis, (ix) à mobilização ultraconservadora da noção controversa de "ideologia de gênero", ao que ele agrega (x) a venalidade do Santander Cultural, em sua suscetibilidade a pressões da clientela e na rendição a interesses econômicos. Por fim, aponta que a campanha de difamação se deveu (xi) à busca de base eleitoral por agentes políticos reacionários e neoliberais, os quais estariam se beneficiando (xii) da agressividade com que os indignados se manifestaram.

Não obstante o compromisso da argumentação com a salvaguarda das bases da exibição censurada, do mesmo modo que de sua idoneidade da perspectiva legal, ela negligencia ao menos quatro aspectos-chave para a *compreensão* do problema. Eles dizem respeito (1) às pressões que desarticulam a especificidade artística, (2) à performatividade inerente à posição do público em sentido discursivo, (3) à circularidade e à reflexividade próprias do discurso público e, ainda, (4) à contrapublicidade tipicamente hostil e indecorosa. Ao considerarmos, em diálogo com as ideias de Michael Warner (2005), a controvérsia de Porto Alegre pelo viés performativo e da circularidade dos públicos, o balanço do curador parece desinformado do

modus operandi da arena pública discursiva, marcada por recepções e respostas conflitivas, ou mesmo antagônicas. Nessa esfera de enunciação distribuída entre desconhecidos, as demandas por fidelidade ao discurso "original" e à "natureza" da exposição não se sustentam. Tampouco se sustenta a afirmação de que grande parte dos detratores sequer visitou a exposição, uma vez que "*um* público" é formado não por sua presença em determinado espaço, mas por sua atenção ao discurso veiculado, seja onde for (Ibidem, p. 63, grifo do autor). Também não faz sentido exigir que, para falar sobre a exposição, o público esteja apropriado de todo seu conteúdo, inclusive porque a eleição de obras para representar uma exibição é prática corrente tanto de suas estratégias de divulgação quanto da crítica especializada.

A confusão entre metáfora e literalidade, por sua vez, não pode ser delatada como ilegítima, se levarmos em conta que, na "condição pós-autônoma da arte", os critérios do mundo comum concorrem para desagregar a autodeterminação artística – aí incluídas sua ficcionalidade e criticidade (CANCLINI, 2016, p. 23). Deturpação e remontagem do discurso público são expedientes de sua reflexividade, responsável pela dinâmica citacional entretecida da qual depende o discurso para se fazer público. Além disso, apontar a precedência do uso de artifícios técnicos para anabolizar os efeitos dos ataques soa como subestimação da onda detratora, como se ela fosse *fake*. Sobre o caráter fundamentalista e reacionário dos ataques, este reflete as "guerras culturais" vigentes, com a beligerância flagrante do "caso Queermuseu" (HUNTER, 1991; ORTELLADO, 2018). Isso para não dizer dos interesses autopromocionais da instituição realizadora da exposição, de cuja engrenagem Fidelis topou participar, visto que o *marketing* cultural tem por motor a captura e instrumentalização de imaginários artísticos – mais uma expressão da pós-autonomia a que a arte está sujeita. Dessa vez, isso não se deu apenas a título de "valor agregado" à marca do banco ou de "sala de visita" para seus clientes e parceiros, mas também como curral eleitoral do Movimento Brasil Livre (MBL) e de parlamentares alinhados à extrema direita, em sua manobra de *captura da captura*.

Nesse quesito, destacamos o desgosto de Felipe Diehl, blogueiro adepto do *agitprop*, com o fato de os créditos pelo encerramento antecipado da "Queermuseu" terem acabado na conta do MBL – mesmo que este não tenha sido o detonador da cruzada. Esse movimento político de abrangência nacional, contudo, capitalizou em cima das intervenções filmadas do ex-militar e de Rafinha BK, comparsa de Diehl, em suas incursões truculentas no centro cultural, além de tê-las catalisado na internet. Seja como for, em lugar de nos deixarmos levar pelas gagues biliosas do par de militantes, bem como pelo sensacionalismo de seus

simpatizantes do MBL, entendemos que eles devam ser percebidos pela óptica da "contrapublicidade" de que fala Warner (2005, p. 119). Ao observar as condutas e enunciados manifestos pelos detratores de primeira e segunda hora, acompanhados por parlamentares prontos a servirem de porta-vozes no Congresso, nota-se que a violência de suas reações à exposição encontra antecedentes elucidativos nos estudos culturais, em sua visada sobre a lógica de funcionamento da esfera pública discursiva, que abrange irrupções invertidas do público, enquanto *contrapúblico*, e também nas abordagens sociológicas sobre as *guerras culturais*. Por meio desses enfoques necessariamente extra-artísticos, verifica-se que as *cenas receptivas* em questão podem ser percebidas pelo viés poético-expressivo da visceralidade e hostilidade calculadas, voltadas a horrorizar e a provocar repulsa no adversário tornado inimigo.

Atrelada ao teor das imputações, a *forma* assumida pelos posicionamentos públicos mantidos pelo advogado de Passo Fundo Cesar Augusto Cavazzola Jr., autor do primeiro texto de repúdio à exposição, pelos blogueiros Felipe Diehl e Rafinha BK, pelos emebelistas Arthur do Val, Paula Cassol, Renan Santos e Kim Kataguiri, pelo deputado federal Pastor Marco Feliciano (PSC-SP) e pelo senador Magno Malta (PL-ES), para ficarmos com os personagens mais destacados da ofensiva cultural-político-midiática de então, denota proposital crueza despudorada, quebra de decoro e a correlata abdicação da credibilidade e confiança requeridas pelo *mainstream* definidor dos parâmetros comunicativos da esfera pública – na qual a interação discursiva entre estranhos exige polidez, distanciamento crítico e argumentação fundada na razão. É por isso que nos perguntamos se os abominadores da "Queermuseu" poderiam ser reconhecidos como seus *contrapúblicos*. Trata-se de indagar em que medida essa categoria analítica se presta a refletir os atos de recepção discursivos performatizados nos ataques ou, analogamente, de que modo os responsáveis pelas investidas ostentavam a contrapublicidade nos termos definidos por Warner (Ibidem) com base nas discursividades *queer*. O "caso Queermuseu" não poderia ser mais irônico para especulações desse tipo.

Entretanto, a revisão dos pré-requisitos, por assim dizer, solicitados como condição de aplicação (normativa) do conceito para nomear as peripécias de atores disruptivos das convenções comunicacionais nos leva à conclusão de que não seria o caso de *dá-lo de barato* aos "reaças" intolerantes a obras artísticas que tensionam padrões de gênero e sexo, mais preocupados que estavam com a imposição de suas visões de mundo a quem não pensa e vive como eles do que propensos a *se transformarem entre desconhecidos*, como no caso dos contrapúblicos (igualmente de gênero e sexo, mas em chave oposta) descritos por Warner

(Ibidem).[3] A despeito da pertinência apenas parcial na mobilização das noções de "contrapúblico" e "contrapublicidade", estas se revelam decisivas para a identificação e extroversão das agências colocadas em curso pelos difamadores do "Museu Queer", uma vez que traduzem *em certa medida* os gestos próprios a figuras performativamente dissidentes na arena de circulação e reflexividade de discursividades, no caso, artísticas. Por outro lado, essas noções, associadas à de "público discursivo", nos servem de ponto de passagem estratégico para a tarefa de caracterizar e decupar, mediante a constituição de uma tipologia *sob demanda*, os gestos receptivos de repúdio dos detratores nas atividades que lhe são intrínsecas – em colisão franca com as predisposições fruitivas deles esperadas.

Nossa abordagem parte, então, da hipótese de que as categorias consagradas de recepção em artes visuais – postuladas a partir dos programas artísticos – perdem vigência diante de atos receptivos vertidos em abominação, ainda mais se a busca for por espelhá-los e compreendê-los em seus "predicados". Subjaz a tal conjectura o que Claire Bishop (2012, p. 73) define por "contradições entre intenção e recepção", em circunstâncias nas quais inclusive as modalidades de envolvimento do público imaginadas pelos agentes artísticos são rasuradas, ou nulificadas. No caso da curadoria da "Queermuseu", conforme o depoimento de Fidelis à CPI dos Maus-tratos, o *intuito* era de "abrir um diálogo e um debate sobre uma série de questões que consideramos fundamentais para a sociedade brasileira: questões de gênero, diferença..." (FIDELIS *apud* SENADO FEDERAL, [2018]). Para os detratores da exposição, *essas também são questões nevrálgicas*, mas em acepção tradicionalista e inegociável, pautada por valores ultraconservadores ameaçados em sua imobilidade, a ponto de eles reagirem com agressividade e estridência aos desafios em jogo, como reza a cartilha do combate cultural contrarrevolucionário.

Assim, quando Fidelis (2018d, p. 21) denuncia, em seus textos de desagravo, a "alteração da intenção artística" cometida pelos que se insurgiram contra a mostra, ele claramente não está considerando o problema da "leitura" (no caso, de imagens) pela perspectiva de Roland Barthes (2014, p. 41), por exemplo, para quem o leitor não decifra o que lê – como se coubesse a ele descobrir o sentido concebido pelo autor, extinto desde Mallarmé –, mas o "sobrecodifica". Se o leitor sobrepõe (performativamente) ao texto que tem diante de

[3] Cf. HONORATO, C.; SILVA, D. M. Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais. *In*: *Poiésis*. Rio de Janeiro, 2021, v. 22, n. 38, p. 309-343.

si tantas outras ideias, imagens e significações, não chega a surpreender que perfis paranoicos – inclinados a enxergar perversão e degeneração em tudo o que não confirme seus dogmas, ainda mais em áreas tão sensíveis como as da sexualidade, da identidade de gênero e da fé religiosa – tenham identificado crime onde havia criação. Já que não há nada na base, ou por trás, dos textos (visuais, para nossos fins) que pudesse exigir fidelidade às intenções de seus autores, a decifração perde espaço para os caminhos interpretativos e cumulativos trilhados pelo leitor *sobre* os textos, o que lhe faculta ensejos de edição, sobreposição, recriação e *também* de deturpação. Este último figura como expediente possível, e até esperado, dos gestos de leitura. Dizer que ele é parte constitutiva da dinâmica dos endereçamentos e recepções não se confunde com normalizar os ataques. Talvez o mais consequente fosse diferenciarmos as deturpações que superpuseram rótulos de "pedofilia", "zoofilia" e "blasfêmia" a imagens da "Queermuseu" *dos* ataques delas resultantes, com seu ímpeto justiceiro, logo abusivo, ainda que a constatação de crime não passasse de um delírio.

A opção pela abordagem destinada a detalhar nuances da campanha vertiginosa de repúdio e encerramento de uma exibição artística, com o colapso que causara nas categorias receptivas estabilizadas, nos leva a forjar, em chave heurística, instrumentos que favoreçam a decomposição e o exame das atividades exercidas pelos detratores da "Queermuseu" à revelia das expectativas dos promotores da mostra – para o que é decisivo o recurso à compreensão de Nathalie Heinich (2011) sobre as ordens inconciliáveis de valor movimentadas por quem rejeita a arte. Dessa diligência advém a tipologia quadripartida, representativa dos papéis não esperados de *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*, hauridos tanto das linhas interdependentes de atuação do trio gaúcho de primeira hora, dos impulsionadores oportunistas do MBL e dos parlamentares de olho em suas bases eleitorais, como também, conferindo-lhes contorno, dos atos de recepção "fora do lugar" manifestos por audiências outras, de contextos expositivos que extrapolam essa ocasião. Nossa tipologia é *informada* pela verve detratora, em sua combinação de afronta, fabulação, obcecação e veleidade, embora trabalhe com gradientes que vão das atitudes mais inócuas às mais danosas. O manancial que nos permite esse exercício responde pelo nome de *Arquivo Mediação Documentária*, organizado por nós e de onde extraímos passagens desafiadoras da autonomia artística e das posições delegadas aos públicos desde as instâncias propositivas da arte.

Instigado pelo "caso Queermuseu", esse tipo de experimento mediativo voltado a retirar a arte de seu lugar próprio, abrindo-a para discussões que *parecem* não lhe dizer respeito,

reposiciona e encaminha uma inquietação que nos ronda pelo menos desde aquele segundo semestre de 2017. Se no contexto de pós-autonomia diversos artistas, curadores e instituições de arte lidam programaticamente com questões sensíveis das batalhas culturais contemporâneas – tais como liberação do corpo, homossexualidade, transição de gênero, antinormatividade, direito ao aborto, paridade entre mulheres e homens, destituição de figuras de autoridade, desconstrução de dogmas religiosos –, por que eles se abismam com as reações afrontadoras de suas especulações e políticas sobre temas candentes, por (contra)públicos suscetíveis em seu ultraconservadorismo, abrindo mão de sustentar e trabalhar, *também programaticamente*, as controvérsias que suas obras, curadorias e programações despertam? Já não era hora de os agentes artístico-culturais deixarem de se fazer de rogados, quando suas proposições tocam em feridas que precisam ser tocadas e, por conseguinte, provocam subjetividades infensas a mudanças necessárias? A mediação cultural, por trabalhar (pelas vias compreensiva e tradutória) no entroncamento das diferentes instâncias ativas na vigência pública da arte, se vê liberada para formular interrogações como essas, desdobrando polêmicas geradas por posicionamentos tidos, de parte a parte, como inaceitáveis.

Fiamo-nos numa formulação de Bruno Latour (2012, p. 336) em que ele afirma que "pensar não é resolver problemas difíceis, mas sim deslocá-los". Isso traduz nosso empenho, no sentido de procurar reposicionar o entendimento sobre os papéis atribuídos a quem ocupa circunstancialmente o posto receptivo no domínio das artes visuais e, na face contrária da moeda, tentar produzir legibilidade para as funções autoarrogadas por audiências que *frustram* os desígnios artísticos. Também nessa direção, nos parece oportuno derivar os recursos, ou lentes, de que carecemos para relatar esses antagonismos *dos próprios desencaixes* manifestos na relação performativa de públicos confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários com exemplares das artes visuais, a fim de procedermos a descrição e análise das discursividades manifestas em suas condutas e enunciados diante da arte. O recolhimento e desdobramento dos índices de desencontros entre proposição e recepção, viabilizado pelo citado *Arquivo Mediação Documentária*, nos faculta testar torções internas às formas de atuação dos (contra)públicos, quando os padrões *inespecíficos* fornecidos por seus atos de recepção excêntricos nos servem para destrinchar e traduzir as lógicas internas às suas (des)razões. Curiosamente, na gênese da aprendizagem com as esquisitices receptivas se encontra nossa ligação pregressa, quando atuávamos como mediadores "no chão das exposições", com estudantes que as visitam com

suas escolas – justamente aqueles que os abominadores diziam querer proteger. Sabemos que a meninada está longe de ser simplesmente manipulada em suas escolhas.

Articulado ao ensaio empreendido com o material mesmo das polêmicas, um relato ponderado do "caso Queermuseu" demonstra não ser possível compreender satisfatoriamente o levante de 2017 contra as artes senão pelo crivo do ator-rede, com a concatenação de agentes (humanos e não humanos) que ele é capaz de trazer à vista, revelando como uns levam outros a agir, e produzir diferenças entre si. O que "explica" aquele momento assombroso da história recente das artes, no Brasil, é *a própria* rede de atores em atividade, conforme elenco bastante heterogêneo, na medida em que evidencia as forças e manobras em ação. A formiga míope – ser imaginário em que nos tornamos artificiosamente a partir de senhas de Machado de Assis (1900), Jorge Luis Borges (1996, 1999) e Latour (2012) – permite-nos enfocar, um a um, os atores que alcançamos discernir em meio à obscuridade dos ataques, em uma "etnografia textual" inspirada por João Cezar de Castro Rocha (2021, p. 25). Se a nossa dieta, ao longo da jornada pelas galerias do "caso", é suprida pelas controvérsias emergidas nos cruzamentos dos condutos da querela, nos damos conta, ao adotá-la, de que à "limonada" que nos hidrata como pesquisadores-mediadores corresponde a ruminação dos detratores *como folhas* na boca de nossa formiga, ou de nós enquanto formigas, metaforizando duplamente a disposição de "comer os reaças com farinha", numa antropofagia às avessas, em que digerimos e processamos não as qualidades almejadas do outro, mas seus ressentimentos mais nocivos, *que precisamos assimilar de onde vêm e para onde vão*.

Não menosprezar o poder de fogo dos ressentidos, levando-os a sério e indo além da suposta "resistência" a eles, é o mínimo que se pode fazer se pretendemos redesenhar (e não restaurar meramente) as balizas do debate público, nele incluído a discussão da arte – com margem e disponibilidade para lidar com os antagonismos, conferindo-lhes novas feições agonísticas. Assim, aprendemos em nosso acompanhamento do "caso Queermuseu" que a campanha de difamação da mostra fora ambígua em sua combinação de convicção e oportunismo, se valendo do apelo irrecusável do pânico moral turbinado para angariar apoio político e base eleitoral, em detrimento da arte e das bandeiras culturais progressistas. Também o artifício da *trollagem*, com os ativistas de extrema direita tripudiando sobre os valores mais caros ao progressismo, como forma de achincalhar o inimigo, fica como lição. Verifica-se, ademais, que a execração da arte conta com lastro social e, além disso, tira vantagem da arquitetura das mídias sociais digitais e dos algoritmos, movidos por intervenções inflamadas,

e mesmo incendiárias. Para quem achava que a onda era passageira, e que se limitava às *timelines* das mídias sociais, o 8 de janeiro de 2023 no Brasil, envolvendo a destruição, por civis, de obras de arte instaladas nas sedes dos Poderes da República, infelizmente, sinaliza o contrário.

Francisco Bosco (2023) se pergunta, a respeito da vandalização de obras de Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Burle Marx, entre outros nomes canônicos, sobre o que teria motivado tamanha fúria diante de peças distantes (no tempo e quanto aos temas) das obras abominadas da "Queermuseu" e de *La Bête*, performance execrada de Wagner Schwartz, apresentada no MAM-SP – que tanto ameaçavam as sensibilidades ultraconservadoras. A tapeçaria *abstrata* de Burle Marx, para se ter ideia do grau de barbaridade, foi urinada e rasgada por invasores do Senado Federal, o que para Bosco evidencia o "ressentimento dos agressores em relação a essas obras", *apesar* de elas não lidarem diretamente com nudez, sexo, gênero e religião (Ibidem). Mas, então, o que nelas desperta ira? O elo de entendimento indicado pelo autor também tem nas guerras culturais o enquadramento revelador de tal forma de confronto. Retrospectivamente, a *face cultural* do movimento que levaria Jair Messias Bolsonaro à presidência do país, nas eleições de 2018, passa a se mostrar publicamente, sem vergonha de alardear suas visões retrógradas, já em 2011, quando o programa federal de combate à homofobia nas escolas fora astutamente apelidado de "kit gay" por aquele que se tornaria o líder político da extrema direita brasileira. A partir daí, a "autopercebida maioria silenciosa conservadora", nos termos de Bosco (Ibidem), vai se sentindo cada vez mais à vontade para vociferar seus ultrajes às causas de segmentos sociais minorizados, além de tomar a educação e a arte como trincheiras de suas cruzadas moralizantes.

Contudo, a apreensão da extensão do ódio bolsonarista a obras consagradas do modernismo brasileiro exigiria análise excedente aos limites deste artigo. Basta deixar registrado, em suas últimas linhas, o esboço da questão, indicativa de que o problema do repúdio às artes no Brasil é ainda mais profundo do que se deixou captar em 2017. Bosco comenta, quanto a isso, que no círculo dos ideólogos do reacionarismo nacional foi Ernesto Araújo, ex-chanceler e discípulo de Olavo de Carvalho, quem explicitou mais objetivamente o "programa cultural dos cidadãos de bem, patriotas e doidivanas de barracas", na alusão de Bosco aos militantes golpistas acampados diante de quartéis das forças armadas após a derrota eleitoral de Bolsonaro, em outubro de 2022 – de onde saíram os destacamentos imbuídos da depredação dos prédios dos três Poderes (Ibidem). Na base desse programa cultural estaria a proposta de

"recuperação da alma do Ocidente a partir do sentimento nacional", tido como tributário das navegações portuguesas e do expansionismo cristão, ambos pretensos salvadores destas terras, com sua "origem profunda e sagrada, ligada aos mais profundos arcanos da alma ocidental tal qual manifestados na nação portuguesa" (ARAÚJO *apud* BOSCO, 2023).

Nostálgico de um passado idealizado em moldes coloniais e religiosos, o nacionalismo apregoado por Araújo deriva de ideias fantasiosas e épicas de nação, em tom mítico. Como na cabeça dele a *nação* é soberana ao Estado, com a *cultura cristã* e seus princípios excedendo as formas jurídicas da democracia liberal, "é inaceitável que a modernidade tenha reduzido a nação ao Estado", conforme síntese de Bosco (2023). Fomentando a guerra cultural em sua dimensão mais basilar, o anti-iluminista e antiglobalista defensor da pátria, dos valores da família e do gênero binário "procura restabelecer a primazia cultural e comunitária sobre o estatuto meramente político e jurídico da ideia de Estado", com os *direitos* que este último garante às diversidades, ao menos em tese (Ibidem). A oposição que o sebastianista faz ao projeto hegemônico de país, que se modernizara parcialmente durante o século XX, aparece em *slogans* como: "Deus está de volta, e a nação está de volta: uma nação com Deus" (ARAÚJO *apud* BOSCO, 2023). Indo direto ao ponto, Bosco (2023) diagnostica que essa nação concebida em termos divinos "vai contra os sentidos culturais mais singulares que o Brasil foi capaz de produzir", materializados pelo modernismo artístico nacional – com sua originalidade antropofágica, mestiçagem, sincretismo e cosmopolitismo.

No fundo, é com *isso* que os patriotas "de bem" não se identificam nem um pouco, pois, para eles, o "verdadeiro Brasil" residiria não no entrecruzamento (tenso e rico, embora assimétrico) de identidades e alteridades, mas "na alma cristã que cimenta uma suposta comunidade ocidental [coesa]"; logo, nas obras que "honram Deus", segundo expressão de Dante Mantovani, presidente passageiro da Funarte (Fundação Nacional de Artes) no governo Bolsonaro (Ibidem). A mijada na peça de Burle Marx e as pedradas nos edifícios de Oscar Niemeyer, dois representantes de proa do modernismo brasileiro, demonstram não somente que a atitude transgressora foi capturada pela extrema direita, mas também que nossa modernidade foi "incapaz de cumprir suas promessas", ensejando a "produção de ressentimento e adesão a contraprojetos políticos, sociais e culturais" (Ibidem). Mediar (n)esse abismo é a missão improvável, porém inadiável, que nos convoca. É possível pensá-la nos termos de uma política cultural? Para isso, cumpre nos dedicarmos ao redesenho dos parâmetros da discussão pública

da arte e cultura, *incluindo as problemáticas da recepção (detratora, mas não só) e da pós-autonomia artística*.

Se na transição do moderno para o contemporâneo, no Brasil, a arte era postulada por Mário Pedrosa como "exercício experimental da liberdade", o insólito agora parece solicitá-la – em seu sentido ampliado, pós-autônomo e discursivo – como *exercício experimental do debate* sobre tudo aquilo que produz clivagens, polarizações e animosidades, com as rejeições e abominações à arte devendo ser encaradas *como parte de sua existência pública*, e não apenas como residual abjeto e desprezível de suas formas heterônomas de recepção. Em alguma medida, é o que ensaiamos fazer aqui e noutras intervenções, ao arquitetar modos de deslocar o problema, surpreendendo-o por um ângulo que se pretende alternativo e indicador de caminhos possíveis. Esse talvez seja um dos papéis indispensáveis aos propositores artístico-culturais do presente, em suas diferentes posições no tabuleiro da arte, já que "um país com metade da população feita de bárbaros, de estrangeiros em sua casa, é um país em guerra" (BOSCO, 2023).

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. Crônica. *In*: *Gazeta de Notícias*, 11 nov. 1900.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISHOP, C. *Artificial Hells*: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London; New York: Verso, 2012.

BORGES, J. L. O idioma analítico de John Wilkins. *In*: BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luis Borges* (1952). Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 92-95.

BORGES, J. L.; GUERRERO, M. *O livro dos seres imaginários* (1974). Tradução: Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996.

BOSCO, F. Face cultural do bolsonarismo explica destruição de obras de arte. *In*: *Folha de S.Paulo*, 13 jan. 2023. Ilustríssima.

CANCLINI, N. G. A *Sociedade sem Relato*: Antropologia e Estética da Iminência. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

FIDELIS, G. A emergência da performatividade política do *queer* e por que ela é indispensável para a epistemologia. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu*: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018a, p. 28-32.

FIDELIS, G. A "Queermuseu" e a necessidade de pensarmos uma teologia de militância política de resistência. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu*... Rio de Janeiro: AMEAV, 2018b, p. 39-43.

FIDELIS, G. A "Queermuseu" e a transformação da luta política no Brasil. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu*... Rio de Janeiro: AMEAV, 2018c, p. 33-38.

FIDELIS, G. Censura e democracia: a "Queermuseu" mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu*... Rio de Janeiro: AMEAV, 2018d, p. 17-27.

FIDELIS, G. O museu do desvio. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Queermuseu*... Rio de Janeiro: AMEAV, 2018e, p. 11-16.

FIDELIS, G. O surgimento de um processo de migração cognitiva e as suas consequências para a percepção da realidade. *In*: FIDELIS, G. (Org.). *Q*... Rio de Janeiro: AMEAV, 2018f, p. 44-47.

HEINICH, N. A arte contemporânea exposta às rejeições. *In*: *Observatório Itaú Cultural*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo, n. 12, mai./ago. 2011, p. 77-92.

HONORATO, C.; SILVA, D. M. Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais. *In*: *Poiésis*. Rio de Janeiro, 2021, v. 22, n. 38, p. 309-343.

HUNTER, J. D. *Culture Wars*: The Struggle to Define America. New York: Basic Books, 1991.

LATOUR, B. *Reagregando o social*. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba; Bauru, SP: Edusc, 2012.

ORTELLADO, P. Conservadores temem entregar a família aos quatro cavaleiros do apocalipse. *In*: *Folha de S.Paulo*, 2 jan. 2018. Colunas.

ROCHA, J. C. C. *Guerra cultural e retórica do ódio*: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

SENADO FEDERAL. Parecer da Comissão de Educação, Cultura e Esporte sobre o Projeto de Lei do Senado nº 506. Senado Federal, Brasília, DF, [2018].

SILVA, D. M. Artistas, curadores e instituições perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais: a hora do contrapúblico e das guerras culturais. *In*: *Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, v. 11, n. 23, 2021, p. 263-288.

SILVA, D. M. Entre as "ditaduras" do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo (2014). *In*: *Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 367-395.

WARNER, M. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2005.

FUNARTE RETOMADA: PROTAGONISMO FEMININO E AÇÕES AFIRMATIVAS

Gisele Marchiori Nussbaumer[1]

RESUMO: O texto traz reflexões iniciais do projeto de pesquisa de pós-doutoramento "Funarte Retomada e Política Nacional das Artes: Protagonismo feminino e ações afirmativas", que vem sendo desenvolvido junto ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura (PPGCL) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O objetivo é discutir as políticas para as artes no Brasil, considerando a conjuntura política atual e a importância da Fundação Nacional de Artes (Funarte) enquanto órgão responsável por essas políticas no âmbito federal, tendo como recorte principal da análise o protagonismo feminino e a atenção dada às ações afirmativas na composição da equipe, nos discursos e nas políticas dessa instituição.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, políticas para as artes, protagonismo feminino, ações afirmativas, Funarte.

A Fundação Nacional das Artes (Funarte), criada em 1975 e responsável pelas políticas para as artes no âmbito federal, teve a sua trajetória marcada por disputas diversas. Se em certos momentos acolheu artistas e intelectuais que desenvolveram importante militância na área, a partir da criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, a instituição teve sua estrutura quase desmantelada e não mais voltou a ter o prestígio de antes (Botelho, 2000). Desde então, nem mesmo durante a gestão de Gilberto Gil no MinC (2003-2008), período considerado um marco para as políticas culturais no país, o enfraquecimento institucional e político da Funarte nunca foi superado.

Hoje, depois da eleição de Lula para o seu terceiro mandato como presidente (2023-atual) e da refundação do MinC, após ter sido extinto no governo Jair Bolsonaro (2019-2022), faz-se necessário avançar no debate sobre as políticas culturais e, sobretudo, sobre as políticas públicas para as artes no Brasil. O projeto de pesquisa "Funarte Retomada e Política Nacional das Artes: Protagonismo feminino e ações afirmativas" propõe justamente discutir essas políticas, considerando a conjuntura atual e a importância da Funarte, mas tendo como recorte principal da análise o protagonismo feminino e a atenção dada às ações afirmativas por essa instituição.

[1] Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Docente da Faculdade de Comunicação e do PPG Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural (CNPq) e membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA. gica.mn@gmail.com

São objetivos do projeto: a) analisar o papel da Funarte no atual momento político do país, assim como as diretrizes fundamentais que balizam a sua atuação; b) destacar o protagonismo feminino presente no discurso da Funarte e na composição da sua equipe, assim como nos primeiros editais de fomento lançados pela atual gestão, buscando respaldá-los ou não em sua efetividade; c) refletir em que medida e de que forma as ações afirmativas adotadas pela Funarte se efetivam e têm impactos junto aos segmentos por elas abrangidos - notadamente mulheres, pessoas negras, indígenas, pessoas com deficiência, pessoas trans e travestis; e d) avaliar a atuação da Funarte do ponto de vista de representantes dos segmentos abrangidos pelas ações afirmativas promovidas pela instituição.

Para o desenvolvimento da pesquisa parte-se da premissa de que as ações da Funarte no primeiro ano da gestão atual apontam na direção de uma aproximação com princípios que marcaram o período de Gil como ministro, pela compreensão do papel do Estado, valorização da diversidade cultural brasileira e compromisso com segmentos historicamente excluídos ou minorizados, ao tempo em que se alinham fortemente com reivindicações de movimentos identitários e insurgências contemporâneas.

Políticas culturais e políticas para as artes no Brasil recente

Com Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC) no primeiro governo do presidente Lula (2003-2010), deu-se início a um conjunto de políticas públicas inovadoras no campo cultural, difundiu-se uma compreensão ampla da cultura, foram instituídos os paradigmas da diversidade e da democracia cultural e criados importantes programas. No que se refere especificamente às políticas para as artes, no entanto, não se constataram os mesmos avanços. Mesmo tendo passado por uma reestruturação, adotado o uso crescente de editais e a descentralização dos recursos como diretrizes, bem como contribuído para a instalação das Câmaras Setoriais, que deram origem aos Colegiados Setoriais vinculados ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), não se pode afirmar que houve uma valorização ou um fortalecimento da Funarte nesse período.

Na gestão seguinte, com Juca Ferreira assumindo a pasta da cultura (2008-2010), o quadro da Funarte também não se alterou significativamente, apesar de, em seu discurso de posse, o então ministro ter reconhecido e registrado o pouco avanço obtido nas políticas para as artes, bem como a necessidade de fortalecer a instituição.

> O ministério precisa redefinir seus desafios, suas metas e uma delas é fortalecer a Funarte e em diálogo com os artistas, construir as políticas

> públicas de dança, de teatro, de artes visuais, de fotografia e de todas as linguagens que estão sob a responsabilidade da Funarte (...). Acho que faltou um pouco de perspicácia nossa, a gente deveria ter investido um pouquinho mais na Funarte, e nas políticas para as artes (FERREIRA, 2008).

Com Dilma Rousseff na presidência da república (2011-2014 e 2015-2016), apesar do legado estabelecido e do reconhecimento público do trabalho que vinha sendo realizado no MinC, o investimento em cultura diminuiu e não houve a continuidade de algumas políticas bem-sucedidas. O contexto político e econômico desfavorável acabou refletindo nas gestões de Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014) como ministras e afetando a atuação da Funarte e demais entidades vinculadas ao MinC.

Em 2015, no segundo mandato de Dilma, com Ferreira (2015-2016) novamente como ministro, a Funarte acabou lançando a proposta de uma Política Nacional das Artes (PNA). O processo de construção da PNA teve início em março de 2015, envolvendo gestores(as) públicos, articuladores(as) de áreas, consultores(as), colegiados setoriais, sociedade civil e tendo como base os Planos Setoriais dos Colegiados Setoriais do CNPC, com o objetivo de dotar o país de uma política nacional para as artes.

Em maio de 2016, no entanto, esse processo foi interrompido com o golpe que resultou no *impeachment* da presidenta eleita e na ascensão do vice Michel Temer à presidência (2016-2018), justamente no momento da entrega das propostas. Nesse contexto, da PNA restou apenas um relatório, intitulado "Processo de construção de políticas públicas atualizadas, duradouras e estruturantes para as artes brasileiras: Presente para o futuro", que torna públicas as reflexões e os documentos produzidos no período de março de 2015 a maio de 2016.

Apesar dos questionamentos e críticas que podem ser feitas ao processo e aos esforços empreendidos pela Funarte na elaboração da PNA, o relatório apresentado, além de reunir propostas para cada linguagem artística (Eixos Setoriais), traz sugestões de encaminhamentos para questões comuns a todas elas (Eixos Transversais) que há muito tempo estão na pauta, organizadas em quatro temas estruturantes: fomento às artes, difusão das artes, marcos legais e gestão da Funarte.

Os resultados são preliminares e não chegaram a passar por uma discussão mais ampla, no âmbito do próprio governo e junto a sociedade civil, o que certamente agregaria novas questões ao debate. O próprio texto de apresentação do relatório sinaliza a disputa cultural que se evidenciava e se agravaria nos anos seguintes ao registrar que o Comitê Executivo da PNA, como sua "última ação, transfere para a sociedade civil a responsabilidade de assimilar essas

reflexões, apropriar-se desse processo e fazer dessas informações e ideias um instrumento de luta pelo não enfraquecimento do apoio do Estado às artes no Brasil" (PNA, 2016, p.5).

Com as eleições e a posse de Jair Bolsonaro na presidência do Brasil (2019-2022), tem-se um verdadeiro desmonte institucional do setor, a extinção do Minc e a criação de uma Secretaria Especial de Cultura vinculada, inicialmente, ao Ministério da Cidadania e, em seguida, ao Ministério do Turismo. Durante esse governo chegamos a ter a frente desse órgão um secretario que fez apologia ao nazismo e na Funarte um presidente que afirmou que o "rock leva ao aborto e ao satanismo".

Raisa Cetra, Denise Dora e Guilherme Varella (2022) citam alguns episódios que consideram emblemáticos da atuação desse governo no campo da cultura e que envolvem censura, violação da liberdade artística, ofensiva autoritária contra o setor e desmonte institucional.

> i) o pedido do presidente da Palmares, Sergio Camargo, para que se boicote o filme "Medida Provisória", de Lázaro Ramos, que trata do período de escravidão negra no Brasil; ii) a ameaça de Bolsonaro de extinguir a Ancine, caso não possa filtrar previamente os conteúdos dos filmes apoiados pela agência; iii) a ameaça da Secretaria de Comunicação, ligada a Bolsonaro, com base em Lei de Segurança Nacional, ao jornalista Ricardo Noblat e ao chargista Ricardo Aroeira, por publicarem charge crítica ao presidente; iv) o secretário especial de Cultura Mario Frias afirmando em live que a Lei Rouanet não serve para "bancar marmanjos"; v) a crítica de Bolsonaro à música carnavalesca de Caetano Veloso e Daniela Mercury, afirmando também que incentivos fiscais não mais estarão disponíveis aos artistas; vi) a fala de Sergio Camargo, em reunião com servidores da Fundação Palmares, chamando o Movimento Negro de "escória maldita". (CETRA; DORA; VARELLA, 2022, p.288)

Ao terror desse governo anticultural, que demonizava as políticas culturais, criminalizava artistas e promovia ataques a liberdade de expressão e censura as artes, sobrepôs-se, ainda, a pandemia da Covid-19, que atingiu duramente os(as) trabalhadores(as) da cultura, como mostram as pesquisas do Observatório de Economia criativa da UFBA[2].

Foi nesse cenário de terra arrasada, e talvez por conta dele, que teve início um inédito processo de mobilização por parte da sociedade civil e do poder legislativo em busca de recursos públicos em caráter emergencial para a subsistência dos(as) trabalhadores(as) da cultura, resultando na chamada Lei Aldir Blanc (2020). Em seguida outras iniciativas são articuladas, como a Lei Paulo Gustavo (2022), ainda de caráter emergencial, e a Lei Aldir Blanc 2 (2022), que objetiva instituir uma nova política de fomento ao setor cultural.

[2] https://obec.ufba.br/

Albino Rubim registra que as leis Aldir Blanc 1 e 2 e a Lei Paulo Gustavo podem ser consideradas vitórias improváveis do campo cultural durante o governo Bolsonaro, pois se deram em um contexto antidemocrático, "conjugando de modo perverso pandemia e pandemônio, em uma guerra cultural para aniquilar as culturas democráticas e emancipatórias, impor monoculturas autoritárias, impedir a pluralidade viva de opiniões, inibir as liberdades e destruir os adversários" (RUBIM, 2023). Para o autor, tais vitórias levaram a uma situação paradoxal, pois uma gestão anticultural acabou produzindo o maior orçamento já visto na área da cultura.

Nessa conjuntura *sui generis* se deu a (difícil) eleição de Lula para o seu terceiro mandato como presidente do Brasil, com amplo apoio do meio cultural, pois sua vitória representava uma possibilidade de reverter o quadro em que se encontrava o setor. A cultura logo ganha destaque neste governo, com a imediata refundação do MinC e a nomeação de uma mulher artista, negra e nordestina como ministra, a cantora baiana Margareth Menezes. Na Funarte, a nomeação de Maria Mariguella, atriz e vereadora licenciada de Salvador pelo PT, uma mulher artista, parda e também baiana, como presidenta da instituição responsável pelas políticas públicas para as artes no país.

Na cerimônia de posse da Funarte, no dia 02 de março de 2023, foram apresentados os nomes da nova Diretoria Colegiada da instituição, composta por quatro mulheres, duas negras e uma indígena, e três homens. Em discurso proferido no evento de lançamento do FUNARTE RETOMADA: Programas de Fomento para a Política Nacional das Artes, no dia 10 de julho, Marighella afirmou que se sentia "honrada em ser parte deste novo ciclo da Funarte! Um ciclo iniciado em março desse ano com a posse da primeira presidenta nordestina da instituição junto de uma diretoria colegiada composta por mulheres negras, indígena e pessoas LGBTQIAPN+!", e ressaltou:

> Um novo horizonte de país, efetivamente para todas, todes e todos, não pode prescindir da diversidade brasileira em sua plena expressão. Nessa direção, o compromisso com reparações históricas também deve ser matéria das políticas públicas para as artes de diferentes modos. Por isso, pela primeira vez, além de reforçar as exigências já previstas em lei para a acessibilidade de pessoas com deficiência, os programas da FUNARTE incorporam ações afirmativas de naturezas distintas, como cotas e critérios diferenciados de pontuação. Medidas que pretendem corrigir distorções e garantir a igualdade

> de oportunidades e empregabilidade **para mulheres, pessoas negras, indígenas, pessoas com deficiência, pessoas trans e travestis** (grifo nosso)[3]

Considerando esse breve contexto histórico recente das políticas culturais e das políticas para as artes no Brasil e, principalmente, as mudanças na conjuntura política atual, é que vislumbramos um protagonismo feminino no campo da cultura, que vem acompanhado de uma maior atenção as ações afirmativas, em alinhamento com diversas reivindicações e insurgências contemporâneas.

Fundamentação teórica: ampliando os horizontes

São muitos(as) os(as) autores(as) que vem se debruçando nos estudos sobre as políticas culturais no Brasil a partir do governo Lula até o final do governo Bolsonaro, como Albino Rubim (2021, 2023), Alexandre Barbalho (2018, 2021), Guilherme Varella (2020), Lia Calabre (2020), Marcio Tavares (2021) entre tantos(as) outros(as). No entanto, poucos(as) se dedicam especificamente as políticas para as artes, como fez Isaura Botelho (2000), e menos ainda refletem sobre essas políticas considerando segmentos normalmente por elas excluídos ou minorizados.

Quando da pesquisa bibliográfica inicial para a elaboração do projeto que ora apresento, logo se evidenciou o predomínio de análises e reflexões sobre o fomento a cultura, as políticas setoriais, além dos estudos de caso de programas e iniciativas de políticas e gestão culturais, assim como um certo distanciamento do campo das políticas e da gestão cultural em relação as pautas identitárias e/ou as insurgências contemporâneas. São ainda poucos os trabalhos se debruçam sobre as políticas culturais, e menos ainda sobre as políticas para as artes, considerando-as como instrumentos de intervenção social e de combate às desigualdades sociais e analisando-as em uma perspectiva contra hegemônica, quadro que, felizmente, vem mudando nos últimos anos.

Nessa direção, Victor Vich (2015) faz uma provocação interessante ao sugerir que é preciso, antes de tudo, "desculturalizar a cultura", posicioná-la para além dos debates estritamente culturais. Para ele, é função das políticas culturais a promoção de transformações sociais e, para isso aconteça, longe de entender a cultura "como uma instância encarregada

[3] Disponível em: https://www.gov.br/Funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/discurso-completo-da-presidenta-da-Funarte-maria-mariguella-na-coletiva-de-imprensa-do-lancamento-do-Funarte-retomada-programas-de-fomento-para-a-politica-nacional-das-artes

somente pela simbolização daquilo que existe, deve-se conceber a cultura como um dispositivo que contribui para produzir realidade" (2015, p.13). Ou seja, não basta fomentar uma produção simbólica e democratizá-la, conforme os paradigmas da democratização ou da democracia cultural. Para o autor, um dos objetivos mais importantes das políticas culturais deveria ser o de desconstruir significados e propor novas identificações, posicionando a cultura como um agente de transformação e revelando dimensões culturais de fenômenos não compreendidos como culturais. O racismo, o sexismo, o capacitismo, a transfobia, entre outras problemáticas contemporâneas, estão diretamente relacionados à cultura. É a partir da cultura que esses pensamentos e práticas se enraízam, mas é também pela cultura que podem ser questionados. O que está em jogo é a capacidade e o potencial da cultura e das artes de questionar pensamentos e práticas conservadoras e dar respostas contra hegemônicas a questões históricas que vêm ganhando mais visibilidade.

Luciana Lima (2014) também faz uma provocação pertinente ao defender que as políticas culturais deveriam ser um espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. Sobre os vínculos entre o projeto intelectual desses estudos e o campo das políticas culturais, ela afirma que

> Se por um lado há aqueles que argumentam serem as políticas culturais um espaço privilegiado de atuação política como preconizada pelos estudos culturais, por outro há aqueles que argumentam que há incompatibilidade entre ambos os universos, na medida em que a gestão pública trabalharia com a planificação e administração da cultura e os estudos culturais a vinculariam, do contrário, às possibilidades de ruptura no que tange às relações de poder. (LIMA, 2014, p.117)

A autora acredita que o pensamento predominante no campo das políticas culturais não daria margem à potencialidade crítica trazida pelos estudos culturais, isso porque estes têm como premissa a transformação social, enquanto as políticas e a gestão pública buscariam a manutenção do *status quo* e da governabilidade. Um dos principais argumentos para essa afirmativa é que a potencialidade de intervenção dos estudos culturais no âmbito das políticas culturais diria respeito à compreensão do próprio Estado como arena em disputa (LIMA, 2014, p.119).

Lima parte do pressuposto que a disputa política se dá, muitas vezes, internamente às estruturas estatais. Fazendo referência a Marilena Chauí, ela defende que

> Sendo a cidadania cultural compreendida a partir da garantia do direito à produção, ao consumo e à fruição cultural, bem como do direito à participação, ela pressupõe necessariamente uma base igualitária, de modo

> que as políticas culturais sejam desenhadas e implementadas, especialmente, com foco naqueles que têm sido marginalizados nesse campo. (LIMA, 2014, p.127)

Um exemplo nessa perspectiva é trazido por Dulcilei da Conceição Lima (2015), em artigo que aborda a invisibilidade do protagonismo feminino na produção cultural brasileira, a manutenção de estereótipos e de preconceitos na representação das mulheres nas linguagens artísticas. A autora analisa os editais Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais e Carmem Santos Cinema de Mulheres, lançados em 2013 pelo Minc e pela Secretaria de Políticas para Mulheres (SPM), como resultado de ações conjuntas inéditas, mas que não tiveram continuidade. Para ela,

> Embora essas ações sejam incipientes - considerando o contexto geral da produção e representação femininas na cultura - são fundamentais como início de um processo de equalização entre homens e mulheres nas ocupações dos setores culturais. A presença do poder público - por meio de políticas públicas - nos diferentes ambientes da cultura é indispensável para fazer emergir as contradições e as complexidades perpetuadas nas produções nacionais, bem como no desenvolvimento de estratégias de combate às desigualdades diagnosticadas (LIMA, 2015, p.10).

Assim como Luciana Lima (2014) e Dulcilei da Conceição Lima (2015), outras(os) pesquisadoras(res) vem, sobretudo nesta última década, se dedicando a suprir a lacuna por pesquisas mais alinhadas a diferentes realidades e segmentos no campo dos estudos das políticas culturais. O que é fundamental, inclusive porque as pautas identitárias e as insurgências contemporâneas têm exigido, cada vez mais, dos(as) responsáveis pela formulação de políticas públicas, uma atuação mais engajada, menos tecnicistas e burocrata, que reconheça o caráter transversal da cultura e sua contribuição no sentido de questionar e transformar a realidade.

Em outras palavras, é reivindicado um maior "ativismo institucional", uma vontade política de mudança no *status quo* que predomina na estrutura da sociedade e do Estado. O conceito de ativismo institucional, para Rebecca Abers (2021), o evoca a ideia de contestação, mesmo que não sejam empregadas táticas contestatórias (protestos, ocupações, etc.), mas sim uma luta no interior das instituições envolvendo o uso de rotinas (protocolos, decretos, reuniões, seminários técnicos, etc.) para fins contestatórios. A autora acredita que burocracias normalmente não são transformadas por ativismo, mas "pelo exame de processos que mostram que, mesmo em uma ecologia hostil como a burocracia estatal, as sementes de luta conseguem sobreviver" (ABERS, 2021, p.18-19).

À produção acadêmica mais crítica e transversal sobre o campo, somam-se reflexões de atores sociais que passaram a ocupar um lugar de fala potente na cena cultural brasileira, reivindicando seu espaço e apontando outros modos de se fazer políticas e gestão cultural. São artistas, produtores(as), gestores(as), muitas vezes representantes de segmentos normalmente excluídos, minorizados ou periféricos, que entenderam que era necessário se apropriar e se colocar no espaço de disputa e questionar a estrutura e as políticas culturais vigentes, assumindo um maior protagonismo em sua atuação.

Na pesquisa proposta, a reflexão sobre as políticas para as artes no Brasil e sobre o papel e a atuação da Funarte leva em consideração, fundamentalmente, estes estudos, reconhecendo a importância da contribuição teórica de outras áreas para o campo das políticas culturais, de modo a dar conta da importância e dos impactos das ações afirmativas e do protagonismo feminino promovidos (ou não) pela Funarte na atual gestão.

Concluindo: alguns apontamentos e perspectivas

A pesquisa "Funarte Retomada e Política Nacional das Artes: Protagonismo feminino e ações afirmativas", será desenvolvida a partir de revisão bibliográfica, análise documental e realização de entrevistas com o intuito de ampliar as perspectivas a serem consideradas nos seus resultados finais.

A revisão bibliográfica, como destacado, visa abarcar diferentes temáticas abrangidas na pesquisa, incluindo, para além do debate sobre políticas culturais, gestão cultural e políticas para as artes, discussões contemporâneas sobre protagonismo feminino, ações afirmativas, reparação social, letramento racial, capacitismo, transfobia, ativismo institucional, entre outras, particularmente em sua relação com o campo cultural e em uma perspectiva interseccional.

A análise documental levará em conta fontes variadas, como discursos, chamamentos e editais públicos lançados, relatórios de gestão, matérias publicadas no site institucional do governo, redes sociais, entre outras, considerando o período a partir da posse da gestão atual da Funarte. Interessa, em particular, identificar e analisar princípios e diretrizes que balizam a atuação da instituição, bem como a efetiva presença de um protagonismo feminino na sua gestão e a incidência e impactos de ações afirmativas em suas iniciativas.

A realização de entrevistas está prevista em duas etapas: a primeira com gestoras(es) da Funarte, sobre questões relacionadas ao papel e a atuação desse órgão e associadas aos objetivos da pesquisa; a segunda com artistas e grupos contemplados por ações afirmativas promovidas

pela instituição, seja através de editais e/ou outras iniciativas. A priori, serão entrevistados(as) artistas e/ou grupos baianos contemplados por essas ações, buscando-se analisar os impactos das mesmas em um estado fora da região Sudeste e que é referência no campo da cultura, em termos de formação e estudos na área, assim como de produção artístico-cultural.

A partir da revisão bibliográfica, análise documental e entrevistas realizadas, bem como da observação direta da atuação da instituição, a ser realizada através de visitas técnicas periódicas e do acompanhamento e participação em atividades e encontros promovidos, é que será possível alcançar os objetivos elencados na pesquisa.

Uma análise preliminar da composição da equipe da Funarte, dos discursos de sua presidenta e dos resultados de editais lançados na gestão atual, aponta na direção de um compromisso da mesma com segmentos historicamente excluídos ou minorizados e de um alinhamento com reivindicações de movimentos identitários e outras insurgências contemporâneas.

No que se refere a presidência da Funarte, de 20 presidentes que a instituição teve desde a sua criação, apenas uma outra mulher esteve à frente do órgão, e por apenas um ano, antes de Maria Mariguella (2023-atual). Esse dado traduz a lógica da estrutura política vigente e o lugar subalterno que as mulheres ocupam, inclusive no campo das artes. E no caso de Mariguella, não se trata apenas de uma "primeira presidenta nordestina da instituição", mas de uma artista com experiência na gestão pública e trajetória política na área. O mesmo vale para a sua equipe, diversa e majoritariamente feminina, "composta por mulheres negras, indígena e pessoas LGBTQIAPN+!" (MARIGUELLA, 2023).

Os resultados dos primeiros editais lançados[4], nomeados Funarte Retomada 2023 (Artes Visuais, Circo, Dança, Música e Teatro), também sinalizam para mudanças importantes na instituição e nas políticas para as artes, assim como a necessidade de avanços em relação a algumas questões. Chama a atenção, de imediato, o fato de a Funarte ter assumido implementar ações afirmativas em todos os seus editais e os resultados terem sido publicados acompanhados de dados sobre cada um, incluindo o perfil dos(as) proponentes inscritos(as) e selecionados(as),

[4] https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-artes-visuais, https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-danca, https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-circo, https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-musica, https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-teatro.

demonstrando uma preocupação com a análise, transparência e prestação de contas do trabalho realizado.

Quanto à identificação de gênero dos(as) proponentes selecionados(as) nesses editais, os resultados apontam que, embora se tenha uma maioria de mulheres cis selecionadas em Artes Visuais (46,8%) e Dança (47,4%), nos editais de Circo, Música e Teatro a maioria dos(as) proponentes selecionados(as) se autodeclarou homem cis (53,8%, 52% e 49%, respectivamente). O edital de Artes Visuais teve dois proponentes trans selecionados, um masculino (2,1%) e um feminino (2,1%), de 12 e 25 inscritos(as), respectivamente; o de Dança teve uma proponente trans feminina selecionada (2,6%), de 15 inscritas; o de Teatro também uma proponente trans feminina selecionada (2%), de 14 inscritas. Já os editais de Circo e Música não tiveram nenhum(a) proponente trans selecionado(a), embora este último tenha tido 27 proponentes trans femininas inscritas.

Quanto à identificação de raça, cor ou etnia dos(as) proponentes selecionados(as), no edital de Artes Visuais 40,4% se identificaram como pessoas negras, em Dança foram 49%, em Circo 52% e em Música 38%, sendo este último o edital com o menor percentual de proponentes negros(as) selecionados(s). Já o edital de Teatro apresenta o maior percentual de proponentes negros(as) selecionados(s), mais da metade, 57%.

A ação afirmativa de reserva de recursos vale para todos os editais lançados pela Funarte em 2023 e é direcionada a indivíduos (ou coletivos) que tenham se autodeclarado pessoas negras (20%), indígenas (10%) e com deficiência (10%). Quanto aos impactos iniciais dessa ação, os resultados disponibilizados apontam que pessoas negras representam entre 18,4 e 23,4% dos(as) proponentes selecionados(s); as pessoas indígenas selecionadas correspondem a percentuais que variam de 6,3 a 10,5%; e as pessoas com deficiência representam de 7,9 a 17% dos(as) selecionados(s) nesse conjunto de editais.

A análise preliminar realizada até o presente, neste início de desenvolvimento do projeto de pesquisa, considera que a composição da equipe da Funarte, seus discursos e iniciativas apontam sim para um protagonismo feminino e um ineditismo no que se refere a adoção de ação afirmativa nos seus mecanismos de fomento; por outro lado, foi sentida a ausência da inclusão de pessoas LGBTQIAPN+! na reserva de recursos prevista nos editais Funarte Retomada 2023 e faz-se necessário uma escuta e análise dos impactos dessa ação do ponto de vista dos segmentos por ela abrangidos, o que se dará em uma outra etapa da pesquisa.

Referências bibliográficas

ABERS, Rebecca. *Ativismo institucional: criatividade e luta na burocracia* brasileira [online]. Brasília: Editora UnB, 2021, 356p. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9786558461593. Acesso em: 04 jan. 2024.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural em tempo de crise**:** o Ministério da Cultura no governo Temer. *Revista de Políticas Públicas*. V. 22, nº 1 (2018). Disponível em: http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9230. Acesso em: 27 dez. 2023.

BARBALHO, Alexandre; SEMENSATO, Clarissa. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, jan./jun. 2021. p. 85-108. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565/24270. Acesso em: 27 dez. 2023.

BEIRAK, Jazmín. *Cultura Ingobernable*: De la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan. Barcelona: Ariel, 2022.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e a política cultural.* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BRANT, João; VARELLA, Guilherme. Do Estado de cultura ao Estado anticultural. In: CASTRO; POCHMANN (org) Brasil: *Estado social contra a barbárie*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020. p.525-540. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2020/07/Brasil-Estado-Social-contra-a-Barb%C3%A1rie-Capa.pdf. Acesso em: 04 jan. 2024.

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Revista Extraprensa*, *13*(2), 7-21. 2020. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903. Acesso em: 13 jan. 2024.

CETRA, Raisa; DORA, Denise; VARELLA, Guilherme. Uma agenda de censura e autoritarismo na cultura: os casos analisados pelo Mobile. In: JUNIOR, José Celso Cardoso et al (orgs). *Assédio institucional no Brasil: avanço do autoritarismo e descontrução do Estado* [online]. Brasília, DF: Associação dos Funcionários do Ipea: EDUEPB, 2022. Dísponível em: https://afipeasindical.org.br/content/uploads/2022/05/Assedio-Institucional-no-Brasil-Afipea-Edupb.pdf . Acesso em: 23 jan. 2024.

COLLINS, Patricia Hill *Interseccionalidade* / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020. Disponível em: http://www.ser.puc-rio.br/2_COLLINS.pdf. Acesso em: 13 jan. 2024.

CANEDO et al. Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19? *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, jan./jun. 2021. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42581/24273. Acesso em: 04 jan. 2024.

DELLAGNELO et al. A servidão cultural: uma análise crítica do discurso do Ministério da

Cultura de 2003 a 2017. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 12, p. 60-383, jan./jun. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/27105. Acesso em: 04 jan. 2024.

FERREIRA, Juca. *Discurso de posse do Ministro da Cultura.* Brasília, 28 de agosto de 2008. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/29/discurso-do-ministro-da-cultura-juca-ferreira-na-solenidade-de-transmissao-de-cargo/. Acesso em: 28 dez. 2023.

GIL, Gilberto. *Discurso de posse do Ministro.* Brasília, 2 de janeiro de 2003. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml. Acesso em: 28 dez. 2023.

GIL, Gilberto. O papel fundamental da Funarte no Ministério da Cultura. 2004. Disponível em: http://www.Funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/ministro.pdf. Acesso em: 28 dez. 2023.

JOST, Miguel. A gestão cultural no Brasil (2003-2010): um paradigma para a relação entre Estado e setor cultural no século XXI. (p.79-93). In: *Cultura política no Brasil atual* / Albino Rubim, Márcio Tavares (orgs). – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-e-politica-no-brasil/. Acesso em: 05 jan. 2024.

LIMA, Dulcilei da Conceição. A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento. In: *Anais ENECULT*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2015, Salvador. Anais […]. Salvador: CULT / UFBA, 2015. (GT Culturas, Gêneros e Sexualidades). Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados/. Acesso em: 14 jan. 2024.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais (p.117-131). In: *Culturas políticas y políticas culturales*. Alejandro Grimson (comp.). 1ª ed. Buenos Aires: Fundación de Altos EstudiosSociales, 2014. 208p. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140617035730/culturas.pdf. Acesso em: 14 jan. 2024.

MARIGUELLA, Maria. *Discurso da Presidenta da Funarte, Maria Marighella, na coletiva de imprensa do lançamento FUNARTE RETOMADA*. Publicado em 12/07/2023. Disponível em: https://www.gov.br/Funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/discurso-completo-da-presidenta-da-Funarte-maria-mariguella-na-coletiva-de-imprensa-do-lancamento-do-Funarte-retomada-programas-de-fomento-para-a-politica-nacional-das-artes. Acesso em: 28 dez. 2023.

NUSSBAUMER, Gisele. Cultura e políticas para as artes. In: RUBIM, Albino e ROCHA, Renata (orgs.). *Políticas Culturais.* Salvador: EDUFBA, 2012. p. 89-111. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7664/1/Politicas_artigo5.pdf. Acesso em: 27 dez. 2023.

NUSSBAUMER, Gisele. As políticas para as artes e a Fundação Nacional de Artes: 2003-2016. *Políticas Culturais em Revista,* 10 (2), Salvador: EDUFBA, 2018. p.11–34. Disponível em: https://doi.org/10.9771/pcr.v10i2.24327. Acesso em: 27 dez. 2023.

Políticas culturais para as artes / Anita Simis, Gisele Nussbaumer, Kennedy Piau Ferreira, (orgs). – Salvador: EDUFBA, 2018. 242p. (Cultura e pensamento; 3). Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26055/1/PoliticaParaAsArtes_CulturaPensamento-Vol3_EDUFBA-2018.pdf. Acesso em: 27 dez. 2023.

Política Nacional das Artes. Processo de construção de políticas públicas atualizadas, duradouras e estruturantes para as artes brasileiras: Presente para o Futuro. Relatório de Atividades. Março de 2015 a maio de 2016. MinC, Brasília, 2016.

RUBIM, Albino. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro (p.37-56). In: *Cultura política no Brasil atu*al / Albino Rubim, Márcio Tavares (organizadores). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-e-politica-no-brasil/. Acesso em: 27 dez. 2023.

RUBIM, Albino. Cultura: vitórias e riscos. *Teoria e Debate.* Edição 236 - Setembro/2023. Disponível em: https://teoriaedebate.org.br/2023/09/05/cultura-vitorias-e-riscos/. Acesso em: 04 jan. 2024.

TAVARES, Márcio. Guerra cultural - das origens a Bolsonaro (p.57-77). In: *Cultura política no Brasil atual* / Rubim, Tavares (organizadores). – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-e-politica-no-brasil/. Acesso em: 27 dez. 2023.

VICH, Víctor. Desculturalizar a cultura - Desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, p.11-21, mar. 2015. Disponível em: http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398. Acesso em: 13 jan. 2024.

MEMÓRIA DAS ARTES: FUNARTE E A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DAS ARTES VISUAIS, CIRCO, DANÇA, MÚSICA E TEATRO

Joelma Neris Ismael[1]

RESUMO

Apresenta os esforços da Fundação Nacional de Artes, através do seu Centro de Documentação, na formulação de uma política pública para preservação do patrimônio bibliográfico, documental e museológico dos segmentos fomentados pela fundação – artes visuais, circo, dança, música e teatro –, articulada ao eixo Memória e Pesquisa, no âmbito da Política Nacional de Artes, em desenvolvimento pelo órgão. Elenca os programas e projetos de preservação da memória do Teatro empreendidas pelo Serviço Nacional de Teatro, Instituto Nacional de Artes Cênicas e Fundação Nacional de Artes Cênicas. Avalia a trajetória da Funarte atual (1994 em diante) na preservação de acervos. Revisa as reivindicações dos Colegiados das Artes para a preservação de seus acervos e valorização da memória registradas nos Planos setoriais das linguagens artísticas. Sintetiza os resultados do Mapeamento de Acervos de Arte recentemente realizado pela Funarte.

PALAVRAS-CHAVE: Funarte; Patrimônio das artes; Políticas de preservação do patrimônio; Planos Setoriais das artes.

1 INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem o objetivo de desvelar os esforços da Fundação Nacional de Artes, através do seu Centro de Documentação, na formulação de uma política pública de preservação do patrimônio das artes.

A necessidade de uma política pública abrangente para as artes, incluindo a preservação de acervos bibliográficos, documentais e museológicos e de valorização da memória das linguagens artísticas fomentadas pela Funarte foi pautada pela sociedade civil, primeiramente, pelas antigas Câmaras Setoriais e, ainda, através dos extintos colegiados das artes. Estas reinvindicações constam nos Planos Setoriais organizados entre 2005-2010. Os Planos tinham

[1] Mestre em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Coordenadora do Centro de Documentação da Funarte. Servidora da Funarte desde 2006. joelma.ismael@funarte.gov.br.

o objetivo assegurar que todos os setores da cultura pudessem definir suas necessidades e deste modo serem assistidos por políticas públicas que respeitassem a especificidade de cada segmento, conforme previsto na Lei 12.343, de 02 de dezembro de 2010 – o Plano Nacional de Cultura – segundo o qual, a formulação de políticas públicas deveria ser embasada em processos de consulta e participação popular.

Deste modo todos os colegiados das artes elaboraram solicitações sobre preservação de acervos, pesquisa e memória, no qual reivindicavam ações efetivas fosse na aquisição de acervos de artes visuais ou na ampliação de equipamentos culturais como bibliotecas, museus, criação de bibliotecas virtuais etc.

O acompanhamento destes planos era atribuído às entidades vinculadas ao Ministério da Cultura, conforme sua área de competência. Por essa razão, a Funarte esteve sempre comprometida com o fomento, formação, difusão e, consequentemente, no suporte à preservação de acervos e memória das artes.

2 HISTÓRICO

Criada pela Lei nº 6.312, 16 de dezembro de 1975, como órgão da Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional a prática, o desenvolvimento e a difusão de atividades artísticas, especificamente as artes plásticas, a música, o folclore e a fotografia. A Funarte surge na esteira do PAC (Programa de Ação Cultural), criado em agosto de 1973. Nas palavras de Botelho (2001) a Funarte seria o "braço executivo da Política Nacional de Cultura (1975)", conforme previsto no documento:

> Ao Ministério da Educação e Cultura compete coordenar a ação do Estado, através de dois órgãos especializados: o Conselho Federal de Cultura, normativo e incentivador, e o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), com as unidades que lhe são subordinadas ou vinculadas, como órgãos executivos. (BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, 1975. p.26).

Desde sua fundação a Funarte notabilizou-se pelo fomento às artes e pelas ações de democratização destas através da fruição de produtos artísticos, apoio direto a artistas e ainda por meio da promoção de eventos culturais.

Nos primeiros tempos a formação do acervo da Funarte girava em torno da coleta e organização das informações e documentos produzidos por seus institutos – Instituto Nacional de Música, Instituto Nacional de Artes Plásticas, Instituto Nacional do Folclore e, posteriormente, o Instituto Nacional de Fotografia e Instituto Nacional de Artes Gráficas[2]. Assim, a Funarte produzia memória institucional a partir de documentos e registros procedentes de sua atividade. Parecia, portanto, longínqua a ideia de constituir-se como instituição patrimonial ou mesmo a preservação de outros acervos[3].

Após a extinção das instituições de cultura pelo governo Fernando Collor de Mello, ocorrida em 1990, a Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen (1987-1990), a Fundação de Cinema Brasileiro (1987-1990) e Funarte (1975-1990) são reunidos, dando origem ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC[4] (1990-1994). Como órgão sucessor, o IBAC herda não apenas as atividades, como também os acervos das extintas fundações.

Durante a gestão do poeta Ferreira Gullar o IBAC a marca Funarte é retomada numa instituição que agora assume o extenso legado das políticas de preservação da memória difundidas pelo Serviço Nacional de Teatro (1937-1981), Instituto Nacional de Artes Cênicas (1981-1987) e Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987-1990).

2.1 HISTÓRICO DA ATUAÇÃO DA FUNARTE E SUAS ANTECESSORAS NA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS

Dentre órgãos que antecederam a Funarte podemos destacar a iniciativa do SNT na fundação de seu Museu, em 1958 como primeira iniciativa concreta para a efetivação de um órgão voltado para preservação da memória do teatro. Segundo Lopes (2020) destaca que a criação de um museu do Teatro na estrutura do governo federal demonstra “a incorporação, em alguma medida, da agenda do teatro para a elaboração de políticas públicas voltadas para o patrimônio das artes cênicas”.

A exemplo das reivindicações atuais feitas pela classe artística, a classe teatral de então apresentava suas demandas organizadas a partir de suas entidades representativas como a

[2] Informações do folheto CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA, [1978?]. Documento de distribuição interna.
[3] Os primeiros acervos privados recebidos pela Funarte foram os acervos da artista plástica Djanira (1981) e do crítico de arte Roberto Pontual (1983).
[4] A Medida Provisória nº 151, de 15 de março de 1990 extinguiu vinte dois órgãos do poder executivo, dentre eles a Funarte, Fundacen, FCB e Embrafilme.

Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Sindicato dos Atores, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro. O clamor pela criação de um Museu do Teatro existia desde a década de 1940[5].

Movimentos para a preservação da memória – SNT/Inacen/Fundacen

1958-1976 – Museu do Teatro
1976 – Projeto Memória do Teatro
1978-1990 – Projeto Memória: Campanha de Doação

Além da continuidade da política de preservação do patrimônio teatral implementada pelo órgão, o Projeto Memória tinha a missão de estimular a pesquisa a partir do levantamento de dados e indicadores sobre a atualidade do teatro há época[6].

A Campanha de Doação deixa de existir junto com a extinção da Fundacen e a consequente criação do IBAC em 1990[7], órgão que reúne os acervos da Fundacen, Funarte e FCB. A área de Documentação é reaberta somente em 1991 sob a nomenclatura de Centro de Documentação.

Muito embora não existam registros de uma nova Campanha de Doação, toda uma categoria de profissionais ligados às artes (sobretudo ao teatro, circo, dança e ópera) já estavam habituados a doar seus acervos à Fundacen, de modo que o novo instituto continuou a receber doações, de maneira espontânea e não formalizada.

Esta prática se manteve após a redenominação, quando o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura passa a se chamar Fundação Nacional de Artes.

Entre os anos de 2004 e 2018 a Funarte recebeu ainda inúmeros acervos de maior e menor proporção. Perpetuando, deste modo, uma tradição de recepção de acervos de arte e cultura. Neste período foram adquiridos os acervos:

[5] Tese de doutoramento: LOPES, Caroline Cantanhede. **Guardar para todos a memória de muitos**: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil. Rio de Janeiro, 2020. p.69 (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Disponível em: < https://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/teses-de-doutorado-e-egressos-pasta/arquivos/CAROLINECANTANHEDELOPESPPGHUNIRIOT.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.
[6] SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. **Relatório de atividades** 1978.
[7] Criado sob o regime jurídico de fundação pela Lei 8.029, de 13 de abril de 1990.

Ano	*Acervo*	*Área*
2004	*Centro de Demolição e Construção do Espetáculo*	*Teatro*
2008	*Leonardo Villar*	*Teatro/Cinema*
2010	*Roberto Wagner Pereira*	*Dança*
2010	*Foto Carlos*	*Fotografias teatro, música*
2011	*Dante Viggiani*	*Dança*
2012	*Fernando Peixoto*	*Teatro*
2014	*José Renato Pécora*	*Teatro*
2015	*Juan Carlos Berardi*	*Cenografia/Indumentária*
2018	*Colmar Diniz*	*Cenografia/Indumentária*
2018	*Solange Züñiga*	*Fotografia*
2023	*Revista Folhetim*	*Teatro*

Fonte: A autora

Calabre (2009) afirma que as leis são um referencial importante para atestar a atuação governamental num campo específico. A autora enfatiza ainda que em 1999 a Lei Rouanet[8] foi alterada permitindo captação integral para investimentos realizados, dentre outras ações, em doações de acervos e preservação do patrimônio material e imaterial. Ainda que na prática isto não se reverta às instituições de memória, trata-se, sem dúvidas, de um importante mecanismo para a formação e preservação de acervos no país.

Apesar do avanço, o estabelecimento de uma política efetiva com Planejamento e metas e mesmo a criação de um Sistema Nacional de Cultura deu-se apenas em 2010 com a formulação do Plano Nacional de Cultura para o decênio 2010-2020 e das Metas atreladas ao plano.[9]

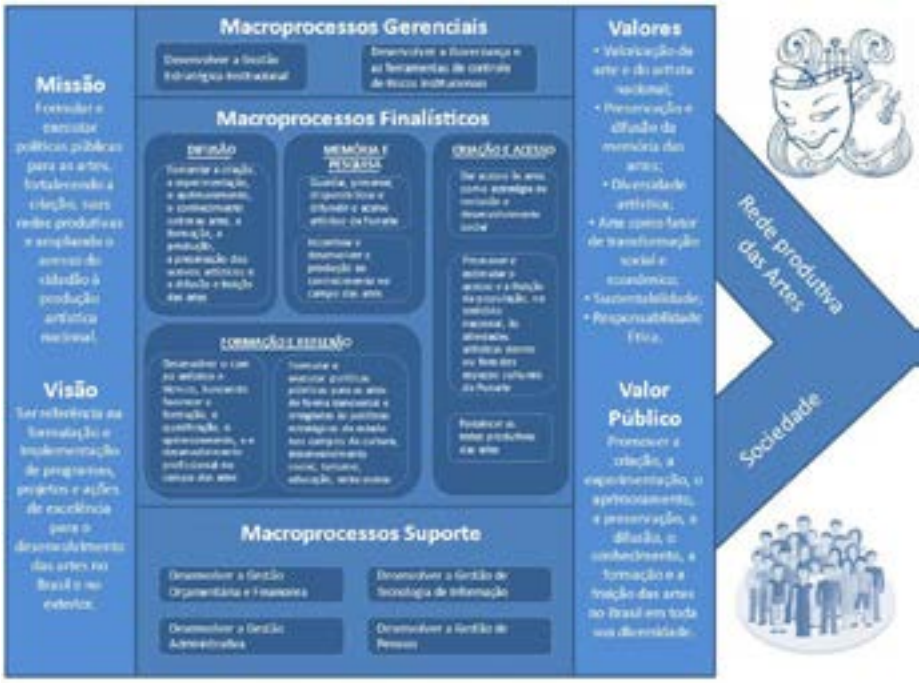
[8] Artigo 18, da Lei n o 9.874, de 23 de dezembro de 1999.
[9] Sobre o PNC ver: < http://pnc.cultura.gov.br/>.

3 O CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNARTE

A Coordenação do Centro de Documentação é a área responsável por preservar, organizar, difundir e dar acesso ao patrimônio documental da Funarte. De acordo com a o decreto nº 11.240 de 18 de outubro de 2022, que aprova o estatuto da FUNARTE, o CEDOC, possui as seguintes competências:

> VIII - preservar a memória e o acervo histórico, artístico e bibliográfico da FUNARTE;
> IX - gerir sistema de informação que permita o controle, o acesso, o uso e a disseminação de documentos e informações nas áreas de interesse da FUNARTE;
> X - atender às demandas e às necessidades de informação com vistas a facilitar e a incentivar o acesso à pesquisa de interessados nos acervos da FUNARTE e o uso de fontes na área;
> XI - atuar como gestora e depositária da documentação administrativa produzida e recebida dos setores da FUNARTE; e
> XII - possibilitar a disponibilização dos acervos documentais nas redes de comunicação.

A Preservação e difusão da memória das artes está entre os macroprocessos finalísticos no Planejamento Estratégico da Funarte:



Fonte: Relatório de Planejamento Estratégico. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/acesso-a-informacao-lai/institucional/governanca-institucional/gestao-estrategica/plano-estrategico-funarte/plano-estrategico/7-1-relatorio-de-revisao-do-plano-estrategico-da-funarte-2020-2023-aprovacao.pdf/view>.Acesso em: 15 fev. 2024

Dentre os valores expressos na ilustração está a Preservação e difusão da memória das artes, demonstrando o compromisso do órgão com a proteção do patrimônio cultural do setor. Este compromisso se revela, sobretudo, na preservação do acervo custodiado pela Funarte.

Entretanto, a constatação da existência de outros tantos conjuntos documentais, museológicos e bibliográficos atestam também as limitações de espaço físico, recursos humanos e materiais para a recepção e gestão de novos acervos no âmbito do Cedoc.

Entre os meses de janeiro a novembro de 2023 a área realizou a transferência de seu acervo para a nova sede no antigo Museu Casa da Moeda. O espaço foi cedido à Funarte por meio de um Acordo de Cooperação Técnica com a Casa da Moeda do Brasil, possibilitando a salvaguarda deste acervo, diferente das instalações anteriores na Rua São José[10]. Entretanto, o prédio atual não possui área suficiente para a ampliação de acervos, restringindo outras ações de doações de terceiros, por exemplo[11].

Assim, esta coordenação tem revisado suas práticas a fim de permanecer atuando junto à preservação de acervos de arte para além de sua própria estrutura.

4 DAS CÂMARAS SETORIAIS À POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES

Instituídos no Conselho Nacional de Política Cultural como as instâncias de participação social, na promoção dos debates e na implementação das políticas traçadas nestes espaços, os Colegiados das Artes – anteriormente chamados de Câmaras Setoriais – foram ferramentas fundamentais de articulação entre a classe artística e o Ministério da Cultura entre os anos de 2005 e 2010.

Neste período os Colegiados produziram os Planos Setoriais para cada uma das áreas, incluindo as artísticas. A Funarte acompanhou a formulação destes documentos.

Os Planos Setoriais foram produzidos como resultado dos encontros ocorridos nas setoriais das artes nos estados e municípios do país e consolidados nas Conferências Nacionais de Cultura (CNC), que é a instância de debate e proposição de diretrizes para a formulação de políticas para a cultura. Às vésperas da realização da 4ª Conferência, cujo tema principal "Democracia e direito à cultura" nos lembra da importância da retomada desse espaço para o exercício da cidadania, convém lembrar os eventos anteriores:

1ª Conferência (2006) – Tema: Estado e sociedade construindo as políticas públicas de cultura

2ª Conferência (2010) – Tema: Cultura, diversidade, cidadania e desenvolvimento

[10] A antiga sede do Cedoc/Funarte chegou a ser interditada no ano de 2021. De acordo com a Portaria nº 363, de 9 de agosto de 2021 o prédio apresentava danos estruturais oferecendo riscos às pessoas e ao acervo.

[1111] Estas informações encontram-se pormenorizadas em processos cadastrados no Sistema Eletrônico de Informações (SEI!) nº 01531.000617/2021-22; 01531.000312/2021-11; 01531.002101/2022-01, 01531

3ª (2013) – Tema: Uma política de estado para a cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura

No contexto dos Colegiados havia os Grupos Transversais de Trabalho (GTTs) para o desenvolvimento dos temas de comuns dos diferentes colegiados. Os GTTs produziram relatórios nos quais eram apresentadas demandas para os temas: Direito Autoral, Formação e Pesquisa, Economia da Cultura, Memória e Preservação e Trabalho e Tributação.

Os GTTs de Memória e Preservação apresentaram reivindicações específicas relacionadas à preservação da memória das artes. Na busca do atendimento destas demandas o Centro de Documentação tem desenvolvido projetos para a formulação de uma política voltada para esta finalidade.

Além das solicitações existentes nos Planos Setoriais, as ofertas rotineiras de acervo para doação ao Cedoc/Funarte e o Relatório produzido para nortear a Política Nacional das Artes foram norteadores para a elaboração do que pretendemos ser uma Política Nacional de Preservação de Acervos de Arte.

5 APONTAMENTOS PARA UMA POLÍTICA NACIONAL DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DAS ARTES

A Política de preservação proposta pelo Cedoc deve integrar a Política Nacional das Artes, uma vez que emerge dos pleitos da classe artística.

Além dos Planos Setoriais dos segmentos Artes visuais, circo, dança, música e teatro, transversalmente, serão considerados o Plano Setorial de Arquivos e os Planos Setoriais de Culturas indígenas, Culturas afro-brasileira e Livro e leitura.

Durante o processo de construção de sua Política do Patrimônio Cultural Material, o Iphan estabeleceu princípios norteadores para sua formulação, alguns dos quais consideramos fundamentais para a elaboração de uma política para preservação do patrimônio das artes:

> – Princípio da Colaboração A preservação do Patrimônio Cultural Material exige a colaboração e cooperação entre as diferentes esferas do Poder Público e sociedade.
>
> – Princípio da Responsabilidade Compartilhada É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios proteger o Patrimônio Cultural Material.

> – Princípio da Participação Ativa Deve ser assegurada à sociedade a participação ativa na elaboração de estratégias para a preservação do Patrimônio Cultural Material. (IPHAN. **Política do patrimônio cultural material**, 2018)

Segundo Wu et al. (2014), uma das principais atividades durante a formulação de políticas públicas é a reunião de informações sobre os diversos aspectos dos problemas existentes e emergentes para embasamento dos principais formuladores de políticas. Para o autor, a maioria das ações em políticas públicas são de iniciativa dos órgãos governamentais, justamente pelo acúmulo de experiência que possuem em seus segmentos, atuando junto à sociedade. Se por um lado nossa vivência com o patrimônio cultural da Funarte, titulares de acervos e pesquisadores das artes nos mostram haver todo um universo de coleções invisibilizadas, fora das instituições de guarda e preservação, por outro compreendemos que esta experiência acumulada não é em si um dado consistente para fundamentação de uma política neste setor.

Do mesmo modo, os documentos produzidos pelos extintos colegiados das artes precisam ser corroborados por uma pesquisa que permita ampliar a escuta de todas as linguagens representadas pela Funarte. Existe ainda a necessidade de atualização destas informações, coletadas pelos planos setoriais e relatórios dos consultores da PNA. Estes documentos foram publicados entre 2010 e 2015. Por essa razão, o Cedoc desenvolveu o Mapeamento de Acervos de Arte, cadastro direcionado aos titulares de acervos pertencentes às linguagens artísticas, veiculado entre outubro/2023 e janeiro/2024.

5.1 MAPEAMENTO DE ACERVOS DE ARTE

O Manual de Políticas Públicas elaborado pelo governo de Rondônia (2022), destaca as cinco etapas para a produção e formalização de uma política pública:

1. Formação da agenda
2. Formulação da política
3. Tomada de decisão
4. Implementação
5. Avaliação

A qualidade da informação, aliada a sistemas de informação e a gestão do conhecimento são fundamentais para a gestão pública, segundo Lima e D'Ascenzi (2018). Neste sentido, as informações requeridas para a formação de uma agenda foram compiladas dos documentos já mencionados - Planos Setoriais e Relatórios PNA. Estes documentos, entretanto não trazem dados precisos sobre a localização, volume, necessidades e possibilidades do patrimônio cultural do Teatro, Circo, Dança, Música e Artes Visuais existente em todas as regiões do país.

A fim de coletar e sistematizar informações sobre acervos, coleções, colecionadores etc, o Centro de Documentação propôs a criação do Serviço de Mapeamento de Acervos de Arte.

O Serviço criado pelo Centro de Documentação da Funarte com o objetivo de identificar os acervos documentais, bibliográficos e artísticos pertencentes aos artistas, grupos, companhias e entidades nas áreas das Artes Visuais, Teatro, Música, Dança, Circo e Artes Integradas. A identificação destes conjuntos é o primeiro passo para conhecermos onde, quantos e quais são as necessidades de tratamento e preservação dos acervos e coleções desassistidos por instituições ou em situação de risco.

Estas são informações fundamentais para a formulação futura de uma política para salvaguarda dos acervos e valorização da memória das artes no Brasil. Ressalte-se que este importante cadastro de acervos não produzirá qualquer impacto financeiro para a instituição.
Durante os meses de maio a setembro a equipe do Cedoc/Funarte em conjunto com a equipe da Secretaria de Governo Digital, do Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos (SGD/MGI), com colaboração e suporte da empresa Lecom, desenvolveu a página do serviço de Mapeamento de Acervos de Arte, concebida pelo Cedoc/Funarte. A página não chegou a entrar em produção, estando acessível para visualização no endereço: https://prosas.com.br/editais/14204-mapeamento-de-acervos-de-arte/

5.1.1 RESULTADOS DO MAPEAMENTO

A oferta rotineira de acervos de artistas e grupos ao Cedoc/Funarte pode significar a existência de coleções em risco de dispersão, que necessitam de apoio e infraestrutura para sua conservação. A fim de testar essa teoria e, ainda, abrir um canal de comunicação direto com os titulares de acervo nas diversas regiões do país, criamos a Convocatória Mapeamento de Acervos de Arte no Brasil.

O cadastro esteve ativo através da Plataforma Prosas (https://prosas.com.br/editais/14204-mapeamento-de-acervos-de-arte/). A meta proposta previa um cadastro de 300 acervos. O resultado desta primeira etapa do mapeamento, apresentou os seguintes números:

Fonte: Plataforma Prosas

Os resultados da pesquisa e análise estatística serão apresentados pelo Cedoc, em seminário previsto para o primeiro semestre/2024.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fonseca (1997) destaca que a conservação de bens é frequentemente onerosa e que, talvez mesmo por isso, muitas vezes passe ao largo dos interesses público e privados. Esta crítica nos ajuda a compreender a dimensão e impotância da preservação dos acervos de arte

O Mapeamento dos Acervos é um importante marco para a inauguração da política de preservação. Com isso pretende-se também afirmar o protagonismo da Funarte como órgão central de preservação da memória de suas áreas de interesse. É imperioso retomarmos o espaço já consolidado pelas instituições que nos antecederam - Serviço Nacional de Teatro, Instituto

Nacional de Artes Cênicas e Fundação Nacional de Artes Cênicas - que ao longo dos anos implementaram políticas para a preservação da memória da então chamada Artes Cênicas.

Ainda que não tenhamos a pretensão de capitanear uma nova campanha de recolhimento de acervos a Funarte permanece sendo o *locus* da preservação da memória das artes dentre as instituições públicas federais. Sua posição singular na formulação de políticas para as artes lhe confere certa autonomia para o debate junto ao Ministério da Cultura, sociedade civil e outros atores.

Pretende-se que ações iniciadas em prol da identificação dos acervos de arte tenham continuidade em 2024, com desdobramentos que permitam ampliar a participação dos titulares de acervos, gestores das instituições de memória e sociedade civil na elaboração e implementação desta política. A junção destes elos faz-se necessária em função do que Chuva (2012) define como dialética construção de identidades, uma vez que todos são atravessados pelas relações estabelecidas com os bens culturais.

Esta é, ainda, uma oportunidade de refletir sobre a missão do órgão como agente indutor de diretrizes e estratégias de preservação da memória das artes para além dos muros do Centro de Documentação da Funarte, de forma que a instituição passe a exercer a função de articuladora no cenário da preservação destes acervos, construindo alianças e pontes, privilegiando a manutenção dos acervos próxima de seus contextos de produção.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, 1975. 42 p.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao Século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009. 144 p. (FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura).

CAMARA E COLEGIADO SETORIAL DAS ARTES VISUAIS. **Relatório de atividades, 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: CNPC, [2010]. 79 p.

CAMARA E COLEGIADO SETORIAL DO CIRCO. **Relatório de atividades, 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: CNPC, [2010]. 76 p.

CAMARA E COLEGIADO SETORIAL DA DANÇA. **Relatório de atividades, 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: CNPC, [2010]. 268 p.

CAMARA E COLEGIADO SETORIAL DA MÚSICA. **Relatório de atividades, 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: CNPC, [2010]. 108 p.

CAMARA E COLEGIADO SETORIAL DO TEATRO. **Relatório de atividades, 2005-2010**: a participação social no debate das políticas públicas do setor. Brasília: CNPC, [2010]. 95 p.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v.12, n. 34, 2012, p. 147-165.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 316 p.

IPHAN. **Política do patrimônio cultural material**. Brasília, 2018. 59 p.

LIMA, Luciana Leite; D'ASCENZI, Luciano. **Políticas públicas, gestão urbana e desenvolvimento local**. Porto Alegre: Metamorfose, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/174972>. Acesso em: 20 abr./2023.

LOPES, Caroline Cantanhede. **Guardar para todos a memória de muitos**: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil. Rio de Janeiro, 2020. 326 f. (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Disponível em: < https://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/teses-de-doutorado-e-egressospasta/arquivos/CAROLINECANTANHEDELOPES PPGHUNIRIOT.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.

RONDÔNIA. Secretaria de Estado de Planejamento, Orçamento e Gestão. **Manual de políticas públicas**, 2022. Disponível em:<https://www.sepog.ro.gov.br/Conteudos/19/manual-de-pol%C3%ADticas%C3%BAblicas>. Acesso em: 20 abr./2023.

WU, Xun et al. **Guia de políticas públicas**: gerenciando processos. Brasília: ENAP, 2014.

MESA VI

Patrimônio Material I

PROGRAMA REVIVE BRASIL E O CASO DA FORTALEZA DE SANTA CATARINA, EM CABEDELO/PB

Fernanda Nascimento Costa Braz[1]

RESUMO: O presente artigo foi desenvolvido com o objetivo de estabelecer uma relação entre a Fortaleza de Santa Catarina e as políticas públicas de cultura no Brasil. Apresenta-se a Fortaleza de Santa Catarina, que é um próprio nacional, com tombamento federal desde 1938, localizada na foz do Rio Paraíba, em Cabedelo/ PB, incluída no projeto piloto do Programa Revive Brasil para concessão público privada com fins turísticos. A abordagem trata da importação de um modelo estrangeiro de concessão público privada para a realidade brasileira; da inclusão de um bem, que apresenta estado regular de conservação e é mantida em atividade pela comunidade e pelo setor turístico local; e, por fim, da forma não democrática e participativa com que foi desenvolvido o processo.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Plano Nacional de Cultura, Programa Revive Brasil, Iphan, Fortaleza de Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

O presente artigo foi desenvolvido a partir da disciplina "Políticas Públicas e Patrimônio Cultural", do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do CLC/ Iphan. A atividade teve como objetivo estabelecer relação entre o objeto de pesquisa do curso com as discussões desenvolvidas em sala de aula, com dois autores da bibliografia do curso[2], um vídeo[3] indicado pelas docentes, e, ainda, com as políticas públicas de cultura no Brasil.

Além da bibliografia indicada, foi realizada pesquisa complementar por meio de consultas a outras referências de bibliografia, a sítios eletrônicos oficiais, a processos

[1]Servidora da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na Paraíba e mestranda no Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Centro Lucio Costa/ Iphan, fernanda.braz@iphan.gov.br

[2] "Cultura e Democracia", texto decorrente de conferência ministrada pela escritora, professora e filósofa brasileira Marilena Chauí, na cidade de Salvador/ BA, em 2007; e "Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula.", de autoria da historiadora e pesquisadora Lia Calabre, publicada na Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, em 2014.

[3] "II Falem da Zona Oeste - 1o Aula com Lia Calabre". (Video aula). Polo de Economia Criativa da Zona Oeste, 2020.

administrativos no Sistema Eletrônico de Informação do Iphan. No demais, algumas colocações são baseadas na própria experiência profissional na instituição.

Inicialmente, será apresentada a Fortaleza de Santa Catarina, que é o bem cultural motivador da proposta de tema pesquisa para desenvolvimento das atividades no Mestrado Profissional, destacando que, na condição de aluna servidora do próprio Iphan, houve quatro anos de experiência profissional na Divisão Técnica da Superintendência do Iphan na Paraíba, previamente ao início do curso de pós-graduação.

Na sequência será abordado o Programa Revive Brasil - que tem como um dos ativos qualificados para o seu projeto piloto a Fortaleza de Santa Catarina -, e sua relação com o contexto das políticas públicas voltadas para a cultura no Brasil, para ao fim serem apontados alguns elementos que estão em discordância em relação às discussões recentes no campo da cultura.

A FORTALEZA DE SANTA CATARINA

A Fortaleza de Santa Catarina é um bem da União, cedido ao Iphan, tombado em nível federal desde 1938, inscrita nos Livros de Tombo Histórico e de Belas Artes. Sua construção teve origem ainda no século XVI, localizada na Foz do Rio Paraíba, no município de Cabedelo, na Paraíba, servindo assim ao sistema defensivo português e, posteriormente, sofrido ocupação holandesa e retomada por Portugal. A fortificação passou por períodos de abandono, arruinamento, e, consequentemente, por diversas reconstruções ao longo dos séculos, até o alcance da sua feição atual. Sua importância deve-se ao fato de ser a única remanescente entre as fortificações que formavam a defesa da capitania da Paraíba, além do seu potencial arqueológico formado por diferentes momentos da sua história.

Atualmente, seu uso e gestão é feito pela Fundação Fortaleza de Santa Catarina - FFSC, porém com necessidade de conclusão do processo de regularização do uso e de uma possível gestão compartilhada com a Prefeitura Municipal de Cabedelo, que, por sua vez, possui, entre outros projetos em andamento, o de requalificação e urbanização do entorno imediato da Fortaleza, que prevê a execução de via pública, pavimentação de passeios, obras de drenagem pluvial, paisagismo e instalação de iluminação pública, além da instalação de equipamentos de cultura, esporte e lazer para a população.

A Fortaleza de Santa Catarina está inserida em um contexto urbano complexo, onde foi, ao longo do século XX, sendo estabelecido o Porto de Cabedelo, local de grandes instalações

industriais, que atendem o estado da Paraíba e estados vizinhos. Trata-se, portanto, de uma área urbana com intensa demanda de modernização e ampliação das estruturas, bem como, de expansão econômica do seu entorno, que está exposta às consequências desse uso e ocupação.

Mesmo diante de um cenário desafiador para a preservação do bem tombado, a Fortaleza de Santa Catarina é mantida em regular estado de conservação pela FFSC e tornou-se um local de considerável apropriação pública, comunitária, artística, cultural e turística. Além disso, o bem integra a lista do conjunto de dezenove fortalezas brasileiras em processo de candidatura a patrimônio da humanidade; e faz parte do projeto piloto do Programa Revive Brasil, cujo objetivo é a concessão público privada para fins turísticos e comerciais.

O PROGRAMA REVIVE

O Projeto Piloto do Programa Revive Brasil[4] é resultado de um acordo de cooperação internacional assinado em 2020 entre o Ministério do Turismo do Brasil e o Ministério da Economia de Portugal para fins de promoção do patrimônio cultural e do turismo.

A política original portuguesa[5], lançada em 2016, prevê a utilização do investimento privado para o desenvolvimento de projetos turísticos, através da concessão da sua exploração por concurso público. O modelo adota a recuperação de bens arquitetônicos históricos e culturais de propriedade pública, que estejam em desuso e precário estado de conservação, para a utilização pelo turismo e comércio como atividade econômica lucrativa, geradora de emprego e renda, com vistas à preservação e valorização do patrimônio. Além da ação com o Brasil, o Governo Português já desenvolve programas semelhantes na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), em países como Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Inicialmente, foi criado, através da Portaria MTur Nº 1 de 21 de janeiro de 2021, um Comitê Interministerial[6], contando com representantes do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial da Cultura, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), da Secretaria de Patrimônio da União (SPU) e da Secretaria Especial do Programa de Parcerias de Investimentos (PPI). A equipe seria responsável pela definição da atribuição de cada órgão no

[4]http://pnc.cultura.gov.br/2020/03/27/programa-revive-cooperacao-internacional-promove-patrimonio-cultural-e-turismo/- acessado em 09 de janeiro de 2024.
[5] http://revive.turismodeportugal.pt/pt-pt - acessado em 12 de janeiro de 2024.
[6]https://www.gov.br/pt-br/noticias/viagens-e-turismo/2021/01/programa-revive-ganha-comite-interministerial-para-avancar-nas-acoes - acessado em 12 de janeiro de 2024.

projeto, o estabelecimento de estratégias de cooperação, modelagem de parcerias, além da criação do plano de trabalho.

A aplicação prática do Programa no Brasil teve início em 2021 com a qualificação de alguns ativos para o Projeto Piloto, tendo sido os seguintes objetos de contratação de estudos pelo BNDES: Palacete Carvalho Motta, em Fortaleza (CE); a Antiga Estação Ferroviária de Diamantina, em Diamantina (MG); a Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo (PB); o Forte Orange, na Ilha de Itamaracá (PE); e a Fazenda Pau D'Alho, em São José do Barreiro (SP).

Na sequência, o Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) selecionou consultores técnicos para a realização de estudos e serviços especializados nos bens qualificados[7].

Os produtos resultantes apresentados em 2023 foram: levantamento de requisitos para preservação do bem cultural; estudos de vocação, avaliação comercial e de demanda; análise socioambiental; diagnóstico de engenharia, arquitetura, transporte, de situação fundiária e proposta de modelagem jurídica; projeto conceitual de arquitetura e engenharia; e plano de negócios.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, como uma autarquia Federal, atualmente vinculada ao Minc, cuja missão é a preservação do patrimônio nacional, esteve, desde o princípio,- em certa medida restrito à sua àrea central, através do Departamento de Patrimônio Material (Depam); e, por algumas vezes, com auxílio das Superintendências Estaduais- envolvido nos processos relacionados ao Programa Revive Brasil, por meio de reuniões, acompanhamento de vistorias, compartilhamento de produtos técnicos da instituição e avaliação técnica dos produtos elaborados. No entanto, é preciso destacar que a área técnica da Superintendência Estadual não participou das discussões para as definições projetuais apresentadas como conclusão dos estudos contratados.

Segundo documentação disponível para consulta pública nos processos administrativos[8] relativos ao Programa Revive no Sistema Eletrônico de Informação do Iphan, foi identificada como vocação para o caso específico da Fortaleza de Santa Catarina a instalação de equipamento para exposição, prestação de serviços, comércio e eventos, além de uma área de

[7] http://pnc.cultura.gov.br/2021/04/07/revive-brasil-seleciona-consultores-para-elaboracao-de-estudos-tecnicos/ -- acessado em 09 de janeiro de 2024.
[8] Processo administrativo 01450.003772/2023-62. Disponível em https://sei.iphan.gov.br

passeio sobre os muros e um parque em seu entorno, sendo este o projeto, já mencionado anteriormente, de iniciativa da Prefeitura Municipal de Cabedelo. Para tanto, foi apontada a necessidade de adequação da estrutura original da Fortaleza para os usos indicados e reurbanização do entorno e áreas externas.

A respeito do plano de negócios apresentado, o mesmo aponta como diretrizes para edital: a concessão de uso como modalidade a ser adotada por um prazo de 30 (trinta) anos; a cobrança de uma valor médio de entrada de R$30,00 (trinta reais); e a indicação dos seguintes negócios associados: alimentação, eventos, compras, serviços, publicidade e ações publicitárias; e o valor de R$ 3,92 milhões em recursos externos para custeio de investimento, equivalentes a 53% do cálculo estimado para o restauro do ativo histórico-cultural, exceto equipamentos e negócios associados.

Após a definição do modelo de cessão, está prevista a construção de um plano de concessão, minutas e editais; consultas e audiências públicas juntamente com a realização de apresentações para potenciais investidores; e a realização do processo de concorrência para a concessão dos ativos à iniciativa privada.

No entanto, até o momento de submissão deste artigo, o que há de informação mais atualizada disponível a respeito do andamento do Programa Revive Brasil é a submissão pelo Ministério da Cultura de uma minuta de Decreto[9] que propõe a instituição do Programa Revive Brasil e sua Comissão Gestora para avaliação e manifestação técnica pelo Iphan, cujo posicionamento teria sido dado em reunião no Gabinete da Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, que, por sua vez, encaminharia manifestação conclusiva sobre o tema.

POLÍTICAS CULTURAIS

Segundo Lia Calabre na sua vídeo-aula a respeito das Políticas Culturais no Brasil, para o "II FALEM da Zona Oeste", as políticas públicas são um conjunto de programas, ações e decisões de governo com caráter normativo e regulador, para garantia dos direitos da cidadania. E, dentro da ampla abrangência das políticas públicas está a política cultural, cujo conceito foi sendo internacionalmente construído a partir da década de 1970, baseado no compartilhamento do poder decisório entre Estado e sociedade civil, a fim de melhorar a qualidade de vida da população, através de atividades culturais, artísticas, sociais, recreativa, proporcionando acesso

[9] Processo administrativo 01450.003772/2023-62. Disponível em https://sei.iphan.gov.br

aos bens culturais. Segundo Calabre (2014), no Brasil a prática de uma política cultural democrática e participativa somente veio a ocorrer a partir do Governo Lula (2003-2010). Até aquele momento a cultura vinha sendo conduzida por meio das leis de incentivo, como forma de solucionar o problema da falta de recursos para a área, mas que faziam com que os recursos ficassem concentrados na região sudeste do país e, mais especificamente, em ações nos centros urbanos. Tal concentração vinha a sobrepor as desigualdades culturais à desigualdade social enraizada no país.

O século XXI trouxe um alargamento do sentido da cultura como um direito do cidadão, partindo-se de decisões coletivas com ampla participação social. Nesse momento, sob a perspectiva da política cultural democrática e participativa, implantada a partir da primeira gestão do Presidente Lula, e em diálogo com as recomendações de documentos internacionais, foi elaborado o Plano Nacional de Cultura, após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas com a sociedade civil.

De acordo com informações oficiais disponíveis no sítio eletrônico do Ministério da Cultura[10], o Plano Nacional de Cultura (PNC) é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais. Mesmo estando previsto desde 1988 no artigo 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado apenas na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), pela Lei n° 12.343, de 2 de dezembro de 2010, com vigência de 10 anos. Em 2021 e 2022, o PNC passou por prorrogações e permanece vigente até dezembro de 2024.

Seu objetivo original é de orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que conduzam a defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão dos bens culturais; formação de pessoal qualificado para gestão de cultura; democratização de acesso aos bens culturais; e valorização étnica e regional.

O Plano baseia-se na tridimensionalidade da cultura, ou seja, na dimensão simbólica, expressa nas práticas sociais, modos de vida; na dimensão cidadã, que aponta o acesso à cultura como um direito de todos; e na dimensão econômica, que representa o vetor de desenvolvimento, gerador de trabalho e renda e, consequente impacto econômico.

Pode-se considerar que o Programa Revive Brasil alinha-se com o alcance da meta 10 do Plano Nacional de Cultura. Tal meta baseia-se na cooperação firmada entre os Ministérios

[10] http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/. - acessado em 12 de janeiro de 2024.

da Cultura e do Turismo para aumento em 15% da participação de aspectos culturais na média nacional de competitividade dos destinos turísticos do Brasil, tendo sido publicada por meio da Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2011.

Atualmente, o Ministério da Cultura realiza a coordenação executiva do Plano Nacional de Cultura (PNC). No entanto, o Programa Revive Brasil surgiu em outro período político - Governo de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022)-, onde o Ministério da Cultura sofreu novamente um desmanche e passou a ter a sua estrutura reduzida a uma Secretaria Especial vinculada ao Ministério do Turismo, que, por sua vez, passou a conduzir o propósito do governo federal de integrar o patrimônio cultural ao turismo como estratégia para a sua preservação e impulsionar o desenvolvimento sustentável.

Tal mudança fez parte da reorganização administrativa mais ampla que previa a redução geral da máquina pública, entre outras medidas restritivas, tornando perceptível a sua influência na política neoliberal adotada no Brasil da década de 1990, baseada na busca da construção de um Estado mínimo e repasse para a iniciativa privada do que seria obrigação do poder público.

O que poderia parecer muito consolidado a partir do processo construtivo participativo para o PNC se mostrou, de certa forma, em risco da garantia de sua efetividade em termos originais, como coloca Calabre (2014), em decorrência da perda do "tempo político", isto é, da demora na concretização das propostas, políticas e ações, visto o período político turbulento vivido entre 2011 e 2018 - Governo Dilma Rousseff e, após o impeachment, o Governo de Michel Temer.

Segundo Chauí (2008), a política neoliberal transforma a cultura em produtos e serviços a serem vendidos no mercado, constituindo assim privilégio de classes e instrumento de manutenção da ordem vigente de uma elite dominante e de uma massa dominada. E, nessa lógica, a visão democrática da cultura como um direito do cidadão é, consequentemente, oposta à política neoliberal, cujo resultado é a diminuição do que é público e o aumento do que é privado.

A partir dessa concepção de cultura como mercadoria para o consumo e da produção na área da cultura voltada para o lucro e a produtividade surge a chamada "Indústria Cultural". Ainda segundo Chauí (2008), a "Indústria Cultural" separa os bens culturais pelo seu suposto valor de mercado, formando assim, uma elite cultural que pode pagar para acessar, usufruir e consumir. Portanto, não fica garantido o mesmo direito de todos à totalidade da produção

cultural. Além disso, a "Indústria Cultural" reduz a cultura ao lazer e entretenimento, que são necessários à vida humana, porém não alcançam todas as dimensões que a cultura deve ter.

Para além das informações oficiais e da reflexão sobre o contexto do Programa Revive Brasil à luz das autoras selecionadas na bibliografia indicada, a pesquisa para a elaboração do presente artigo identificou dois trabalhos acadêmicos que abordam o programa.

Mosquera (2023), em sua análise sobre a aplicação do modelo do Programa Revive no Centro Histórico de Salvador, previamente ao Programa Revive Brasil, entende que enquanto o Estado carece de recursos para aplicação na recuperação do seu próprio patrimônio, a solução encontrada foi a procura por potenciais investidores privados, ou seja, a despesa pública é reduzida enquanto o aproveitamento do patrimônio pelo poder privado cresce. E nesse contexto, a população local, sem capital para investimento ou mesmo poder político é excluída dos processos de decisão sobre o patrimônio ao qual tem o direito de acessar, usufruir, colaborar, etc. E, assim, ao passar do tempo, os usos convencionais são substituídos por novos empreendimentos para o consumo turístico, sem a garantia da permanência das populações locais e, nem mesmo, da renda de capital gerada pelas novas atividades.

Corrêa (2021), em sua tese de doutorado em História pelo PPGHIS-UFJF, a respeito da gestão turística do patrimônio cultural mundial no Brasil, identifica no processo de desenvolvimento do Programa Revive Brasil o arruinamento do campo da cultura a partir da estratégia do Governo Bolsonaro de submissão ao Ministério do Turismo, que reduz o patrimônio cultural ao seu potencial econômico, à atratividade e à competitividade turística. E, ainda aponta para: o risco do domínio estrangeiro na concessão de patrimônios públicos com valor histórico e cultural para o setor privado para fins de sua conservação, visto a adoção de modelo português; a desconsideração da relevância e da participação da comunidade local nas etapas do processo e não somente como beneficiária da geração de emprego e renda; o prognóstico a respeito do Programa Revive Brasil a partir da aplicação prévia do modelo ao Centro Histórico de Salvador - Revive Bahia.

CONCLUSÃO

Diante de todo o exposto, de maneira geral a respeito do Programa Revive Brasil, e, em particular, sobre sua aplicação no caso específico da Fortaleza de Santa Catarina, entende-se que essa iniciativa mostra-se como um retrocesso em relação ao que se havia avançado das discussões e construções relativas às políticas culturais no Brasil.

Primeiramente o progama se utiliza da reprodução sem critérios de um modelo europeu, desconsiderando as particularidades sócio-culturais que o contexto de cada local produz. A adoção de um padrão estrangeiro como algo considerado de "melhor qualidade" desvaloriza a potencialidade e riqueza da cultura local. Além disso, o programa adota a concessão para a exploração privada como forma de garantir a conservação de um bem cultural, quando isso deveria ser garantido pelo poder público.

A aliança estabelecida entre o turismo e patrimônio cultural, faz com que o turismo seja tratado como o indutor do desenvolvimento econômico, enquanto a preservação do patrimônio cultural é apenas uma consequência da estratégia adotada, desmerecendo mais uma vez o campo da cultura.

O programa não foi desenvolvido mediante um processo democrático, com a devida participação social, garantindo à comunidade o direito de decisão sobre o uso a ser dado ao bem cultural. Pelo contrário, a comunidade foi excluída das discussões e decisões. E, ainda propõe-se um uso restrito àqueles que poderão pagar para usufruir o bem, excluindo boa parte da comunidade local. Mais uma vez uma ação do próprio Estado falha diante da obrigação constitucional de dar acesso à cultura.

E por fim, a qualificação, em particular, de um bem como a Fortaleza de Santa Catarina, que, atualmente, encontra-se em estado regular de conservação e cujo espaço é utilizado amplamente para práticas sociais, culturais e artísticas, não se alinha nem mesmo com o objetivo original da política portuguesa.

Mesmo diante de tal situação e das contestações e manifestações de resistência por parte da comunidade local, usuária e interessada no bem cultural, a atual gestão Lula (2023-2026) manteve o andamento do Programa Revive Brasil na pauta das ações do primeiro ano do recriado Ministério da Cultura. No entanto, a política cultural brasileira encontra-se em 2024 num momento de abertura para novas reflexões por meio da retomada da Conferência Nacional de Cultura e da elaboração de um novo Plano Nacional de Cultura.

Sendo assim, considerando a não consolidação da concessão público privada, entende-se que ainda seria possível uma reformulação de objetivos, diretrizes e propostas a partir do diálogo técnico junto ao Iphan e com cada comunidade envolvida, fortalecendo a democracia e a participação social. E, no demais, espera-se que outros trabalhos de reflexão sobre o Programa Revive Brasil possam ser elaborados, inclusive a partir da análise específica de outros ativos

qualificados para o projeto piloto, e que não fiquem apenas no âmbito acadêmico, mas possam ter rebatimentos em ações práticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Luís. Revive: Um programa que valoriza o patrimônio (91-99) in BRITO, Marcelo (ORG.) Revista do Patrimônio nº 39/2019 - Gestão turística em sítios patrimoniais: boas práticas internacionais – Iphan, 2019.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (58), 137-156, 2014.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. CyE, Año I, nº 1, Junio 2008, pp-53-76. Disponível em:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4657030/mod_resource/content/1/Chaui%20Cultura%20e%20Democracia.pdf

CORRÊA, R.M. Catracas e contradições: o discurso da gestão turística do patrimônio cultural mundial no Brasil (2015-2021). Tese. PPGHIS-UFJF, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/16017. Acessado em: 27 de janeiro de 2024.

CORRÊA, R. M.. Poderes e perigos do discurso do turismo como indutor de desenvolvimento aliado à preservação do patrimônio cultural (2015-2021). In: Leandro B. Brusadin; Leonardo Barci Castriota. (Org.). Memória e patrimônio cultural [livro eletrônico]: gestão, preservação e interpretação. 1ed.: Pacoti, CE: Geplam Assessoria : PACPS - UFMG, 2022, v. , p. 195-2018. Disponível em: http://sites.arq.ufmg.br/pos/ambienteconstruido/wp-content/uploads/2023/11/E-book-2023-Memoria-e-Patrimonio-Cultural.pdf. Acessado em: 29 de janeiro de 2024.

MOSQUERA, Carlos Andrés Díaz. Gestão territorial e a boutiquização do Patrimônio no Programa Revive, no Centro Histórico de Salvador. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v. 12, n. 22, p. 240-265, jan-jun 2023. Semestral. Disponível em: https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/naui/article/view/6647. Acessado em: 9 de janeiro de 2024.

ELIAS, Margarida; SILVA, Raquel Henriques. Programa Revive: Salvaguardar e reutilizar patrimónios. Revista de História da Arte, n. 13. 2018. Disponível em:http:// research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/16377656/rha_13_301_303.pdf. Acessado em: 12 de janeiro de 2024.

II FALEM da Zona Oeste (Video aula). Polo de Economia Criativa da Zona Oeste. Produção: Vinícius Longo. 1o Aula – Lia Calabre. Rio de Janeiro: 2020. (2h08m), color.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Bens culturais Tombados: Paraíba. Superintendência Regional na Paraíba - João Pessoa: IPHAN-PB, 2013.

A ATUALIZAÇÃO DO INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS (INRC) E SEU USO POTENCIAL PARA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

Karina Campbell Nolasco Dalate[1]

Mônica de Medeiros Mongelli[2]

Pedro Gustavo Morgado Clerot[3]

RESUMO: O artigo defende a relevância da utilização do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) para a identificação e preservação de bens móveis e integrados, partindo do pressuposto de que a produção e tratamento das informações sobre o patrimônio cultural, assim como a gestão posterior dos acervos, deve ser dialógica, evitando hierarquização de valores atribuídos entre detentores e especialistas no campo da conservação e restauração.

PALAVRAS-CHAVE: Bens móveis e integrados. Inventários. INRC. Participação social. Conservação e Restauro.

INTRODUÇÃO

Esse artigo versa sobre identificação do patrimônio cultural e inventários, com ênfase nos bens culturais móveis e integrados. O foco principal da análise é a nova plataforma digital do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), recém-disponibilizada pelo Iphan no endereço da web inrc.iphan.gov.br, mais a perspectiva de sua adaptação, de modo a contemplar os bens móveis e integrados, por meio da criação de campos específicos para objetos nos formulários que compõem a plataforma. O que se apresenta em um contexto mais amplo institucional é a reformulação do conhecido INRC, inventário que desde 1999 vem sendo difundido e amplamente utilizado, principalmente no âmbito da Política Nacional do Patrimônio Imaterial (Decreto nº 3.551/2000), embora não se restrinja a ela.

[1]Conservadora-restauradora. Aluna do Mestrado Profissional em Preservação de Bens Culturais do Iphan. E-mail: karina.campbell@iphan.gov.br.

[2]Arquiteta e Urbanista. Mestra em Arquitetura e Urbanismo. Técnica no Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan. E-mail: monica.mongelli@iphan.gov.br.

[3]Historiador, Antropólogo e Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural. Coordenador de Identificação no no Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan. E-mail: pedro.clerot@iphan.gov.br.

A pesquisa enfatizou o novo INRC por ele ser, desde sua origem, uma ferramenta apropriada para a condução de processos mais participativos, já que busca produzir conhecimento a partir dos valores e significados atribuídos pelos grupos sociais detentores/produtores às suas próprias manifestações culturais.

Percebeu-se que seria positivo ampliar esta abordagem inclusiva para o campo da conservação e restauração do patrimônio material. E que havia necessidade de ampliar a participação social e a significação cultural dos bens móveis e integrados, aos quais as comunidades estejam intrinsecamente vinculadas, o que não deixa de ser desafiador para as políticas patrimoniais.

Assim, especialmente no âmbito do Iphan Sede, tem-se trabalhado numa proposta de aprimoramento dos campos do novo INRC para a categoria de bens móveis e integrados, recém incorporados ao inventário. Essa adaptação visa a ampliar o uso da ferramenta para as ações de identificação e reconhecimento que fazem parte da Política do Patrimônio Cultural Material (Portaria Iphan nº 375/2018), levantando aspectos essenciais do conhecimento sobre os bens culturais que auxiliam a formulação das diretrizes de conservação (processos necessários para se alcançar a almejada gestão participativa dos bens tombados).

O estudo externado nesse artigo pautou-se por uma metodologia comparativa entre os principais instrumentos de identificação do Iphan que contemplam os bens móveis ou integrados, a saber: o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI); o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG); o Inventário Participativo. Analisaram-se também outros inventários, externos à autarquia, para verificar informações e aspectos comuns da identificação e caracterização desses bens culturais, de modo a subsidiar sua gestão posterior. Nesse ponto, ressalte-se: os inventários e as ações para identificação dos bens móveis e integrados auxiliam os processos posteriores de guarda, manutenção, conservação e cuidado com os objetos que integram os acervos culturais.

Portanto, o presente artigo pretende relatar a experiência de utilização experimental do INRC para objetos. Além disso, a partir da contextualização de outras ferramentas de identificação para bens móveis, pretendeu-se ilustrar o potencial inovador da proposta, sobretudo na construção de recomendações para as rotinas de cuidado com os objetos, a serem construídas em diálogo com os detentores do patrimônio cultural e os especialistas da conservação e do restauro, igualmente a serviço da sociedade e da salvaguarda do patrimônio cultural.

Produzir conhecimento acerca dos bens móveis e integrados a partir do INRC pode ser

oportunidade de partirem dos olhares das comunidades as informações relevantes sobre materiais, técnicas construtivas, elementos e detalhes das peças, dentre outras que norteiam as ações de manutenção, cuidado e conservação dos objetos inventariados. Isso aproxima a gestão das políticas públicas de preservação, incluindo a atuação dos técnicos especialistas em conservação e restauro, dos anseios e demandas reais das comunidades para as quais os bens móveis e integrados são referências culturais.

Inventários são ferramentas de identificação por meio das quais se produzem e sistematizam as informações, para permitir a catalogação, caracterização e contextualização de um bem. Buscam, dessa forma, uma padronização e um repertório comum que podem ser adaptados ou alterados segundo a finalidade esperada de cada projeto ou bem cultural específico, mantendo, contudo, os mesmos campos que permitam a comparação e a compreensão de grandes conjuntos de informações diversas (Motta; Rezende, 2016).

No Iphan, as variadas ferramentas de identificação tiveram múltiplas finalidades e narrativas que priorizaram, em sua maioria, aspectos técnicos-científicos da descrição de um bem, focados na produção de dados úteis à gestão dos acervos culturais. Os inventários para bens materiais concentraram um maior número de iniciativas que se desenvolveram de acordo com mudanças na concepção de patrimônio cultural ao longo de quase noventa anos de existência do órgão *(Ibidem)*.

Os primeiros inventários surgiram na instituição após a demanda de tombamento de muitos bens ainda nas décadas de 1930 e 1940. Esse período foi marcado pelo massivo reconhecimento de bens arquitetônicos, muito em função de sua monumentalidade e excepcionalidade, com o foco recaindo sobre sua materialidade, de modo a justificar seu reconhecimento e subsidiar ações de preservação, como a conservação e a restauração (*Ibidem*). Nesses inventários, portanto, "não se buscava desvendar valores ou conhecer a diversidade cultural do país, mas identificar exemplares que correspondessem aos valores já consagrados" (*Ibidem*).

Décadas depois, em 1980, o Iphan desenvolveu o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) com o apoio da Fundação Vitae (*Ibidem*). A ferramenta consolidou-se em uma ficha padronizada, com vocabulário controlado, que levantava informações de identificação material dos objetos, como técnica produtiva, materiais utilizados, iconografia, iconologia etc. Terminologias de finalidade técnica e preenchidas detalhadamente de forma descritiva, sendo dessa forma caracterizado como um inventário científico (*Ibidem*);

registravam, entre outras informações, as intervenções passadas, subsidiando, a partir disso, as intervenções subsequentes de conservação e restauração.

O INBMI foi implementado em definitivo no ano de 1986, depois da decisão de 1985 do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em sua 116ª Reunião, de "(...) estender os efeitos do tombamento aos bens móveis e integrados das edificações religiosas tombadas (...)" (Iphan, 2000a, p.5), criando então a demanda de preservação de milhares de objetos tombados, até então não identificados.

Devido à urgência determinada pela decisão, não foi o objetivo central da ferramenta registrar os significados e os usos associados aos bens, assim como não houve orientação, até aquele momento, da participação social, resultando aos técnicos protagonizar a totalidade das etapas de preservação do patrimônio.

O INBMI foi utilizado por cerca de 30 anos, até ser oficialmente finalizado em meados dos anos 2000, com o encerramento das atividades da Fundação Vitae no Brasil. Mesmo diante desse encerramento e do desenvolvimento do Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG), que agregou informações de outros inventários que o precederam (inclusive o INBMI), a ferramenta continuou sendo utilizada em algumas unidades descentralizadas do Iphan.

Assim, a maioria dos acervos móveis e integrados tombados pelo Iphan foram documentados por meio do INBMI (Motta e Rezende, 2016), que se tornou um referencial para as práticas institucionais de preservação dessa categoria de bens, tendo sido amplamente utilizado em todo o território nacional.

Paralelamente àquele movimento de criação do INBMI, em princípios da década de 1980, reivindicações sociais impulsionavam mudanças no campo das políticas culturais, ensejando modificações na concepção de patrimônio cultural e pressionando suas políticas públicas. A partir desse período, ampliaram-se os questionamentos às políticas empregadas pelo órgão até então, focadas no reconhecimento de bens representativos de uma parcela muito específica da produção cultural brasileira, a partir de valores atribuídos aprioristicamente e validados, majoritariamente, por um corpo técnico especializado.

Essa revisão de concepção do que significava um patrimônio cultural foi incorporada ao Iphan, oficialmente, através da fusão da Instituição com o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1979, que questionava a atribuição de valores no reconhecimento de um patrimônio cultural e defendia maior representatividade de aspectos da cultura brasileira, até então ignorados pela política de patrimônio cultural, como as manifestações vivas da cultura popular, dos povos indígenas e outros, sempre considerados a partir dos sentidos atribuídos por

seus produtores (*Ibidem*).

Além da fusão das Instituições, o contexto de redemocratização do cenário político brasileiro culminou na instituição de uma Assembleia Constituinte para elaboração de uma nova Carta Magna, com representação cidadã e social. Os debates realizados na ocasião resultaram na noção ampliada de patrimônio cultural presente no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que reconhece como patrimônio bens de natureza material e imaterial. A norma traz expressamente, ainda, a noção de referência às identidades diversas do contexto cultural brasileiro, e em seu parágrafo primeiro, traz a sociedade como colaboradora na preservação do patrimônio cultural, através dos "[...] inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação."

É a partir dessas demandas sociais, políticas e legais que o Iphan, gradualmente, promove uma ampliação da noção de patrimônio e, por conseguinte, de identificação desse patrimônio em suas políticas e instrumentos. É das experiências pregressas de inventários que o Iphan empreita a iniciativa de unificação das ferramentas existentes até então. Somou-se a esse esforço uma mobilização para que os novos instrumentos da política pública dessem conta também do universo do patrimônio imaterial. Foi nesse contexto que tanto o Decreto nº 3.551/2000 (o qual institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI) quanto o INRC foram originados, no ano 2000. Idealizado como instrumento de identificação que parte da noção de referência cultural (Clerot, 2019), o INRC é um instrumento que não distingue bens materiais ou imateriais, tendo, inclusive, sido utilizado em vários sítios tombados em seus primeiros anos. O INRC busca produzir conhecimento sobre bens, comunidades e territórios a partir do ponto de vista das pessoas que vivenciam, em seu cotidiano, esses universos culturais. Assim, essa ferramenta de identificação visa a documentar e sistematizar informações que transcendem os aspectos materiais dos bens culturais, priorizando a explicitação dos significados, valores, usos e contextos socioculturais em que esses bens, territórios e comunidades se encontram (Iphan, 2022). E, diante da imposição da participação como forma de aferir os valores e significados das próprias comunidades detentoras desses bens culturais, o INRC também se tornou, com o tempo, uma importante ferramenta de mobilização social em prol da salvaguarda do patrimônio.

A concepção inicial tratava de uma perspectiva ampla -material e imaterial- de patrimônio cultural. As categorias de bens culturais definidas na versão original do INRC abrangiam as Celebrações, os Ofícios e Modos de Fazer, as Formas de Expressão, os Lugares e as Edificações. Nota-se a ausência da categoria de bens móveis e integrados.

Apesar da proposta de aplicabilidade para bens materiais e imateriais, o INRC "[...] acabou se consagrando como o instrumento por excelência de inventariação do patrimônio imaterial." (Iphan, 2022, p.33), uma vez que suas categorias de bens culturais praticamente coincidiam com as do Decreto nº 3551/2000, que, para o Registro como Patrimônio Cultural do Brasil, demanda uma documentação "pormenorizada" do bem (Art. 3º, § 2º), além de impor ao Iphan a obrigação de manter um "banco de dados" com o material produzido durante instrução dos processos de Registro (Art.6º, inciso I). Essa função tem sido cumprida, em grande medida, pelo INRC até os dias atuais (*Ibdem*, p. 33).

No manual de aplicação publicado no ano 2000, indica-se que as equipes de aplicação sejam interdisciplinares, incluindo áreas como arquitetura e museologia, e incluam integrantes da comunidade, criando uma proximidade entre os técnicos e os detentores. As informações coletadas por entrevistas deveriam mapear "o que a comunidade destaca de forma reiterada como bem de significação diferenciada enquanto marca de sua identidade" (Iphan, 2000b, p. 37). Tal indicação também ajudou a tornar o INRC um dos principais instrumentos de mobilização de comunidades para uma política nova, ainda desconhecida da maior parte do público para o qual se volta.

Além do INRC, o Iphan utiliza-se, prioritariamente, de outro instrumento de identificação: o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG). O SICG, modelado entre 2009 e 2014, ainda vigente como forma de documentação e banco de dados, busca reunir aspectos gerais e também detalhados de um bem cultural. Foi estruturado a partir de três módulos: Conhecimento; Análise e Gestão; Cadastro.

No módulo de Cadastro, no que se refere aos bens móveis, os campos de informação são semelhantes àqueles já aplicados no antecessor INBMI, com um vocabulário controlado que permite detalhar aspectos do bem. Ainda que seja o principal meio de identificação vigente para os bens móveis e integrados, a utilização prática do SICG tem se reduzido praticamente ao Módulo de Cadastro, o que prejudica a compreensão do contexto mais amplo dos bens e de sua significação cultural, conteúdos que seriam trabalhados especialmente no Módulo de Conhecimento. Assim, apesar de estar disponível uma exaustiva quantidade de informação de Cadastro sobre os bens, aspectos como os valores culturais, os usos e significados não são aprofundados, diferindo do objetivo central do INRC.

Sendo o INRC um instrumento de identificação que parte das referências culturais, sua utilização para bens materiais e seus contextos auxilia a desvelar os aspectos imateriais pela perspectiva de quem os vivencia cotidianamente. No âmbito dos bens móveis e integrados, a

documentação das dinâmicas de uso e significação não é detalhada nos inventários tradicionalmente utilizados para este fim, que, conforme observado, enfatizam aspectos materiais.

Tal constatação abre a possibilidade para que o INRC e o SICG sejam utilizados de forma complementar, auxiliando na gestão ampliada e holística dos bens móveis e integrados tombados pelo Iphan. Essa visão expandida é essencial para a construção de normas de conservação-restauração que assumam de fato que os aspectos imateriais interferem na matéria e vice-versa. Também a integração da comunidade às políticas públicas de gestão e preservação de patrimônio cultural passa a ser viabilizada, como previsto na Constituição e na Política do Patrimônio Cultural Material (PPCM), publicada pelo Iphan em 2018.

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA IDENTIFICAÇÃO E RECONHECIMENTO DE BENS CULTURAIS MATERIAIS E AS DIRETRIZES DE CONSERVAÇÃO

Em 2018, o Iphan lançou a Portaria nº 375/2018, que instituiu a Política do Patrimônio Cultural Material – PPCM, a ser adotada nos procedimentos de tombamento e em outras ações do âmbito federal. Na PPCM, a participação social ganhou destaque em todas as práticas e instrumentos de preservação realizados pelo Iphan. Aqui, enfatizaremos as etapas de Identificação (Art. 13°) e de Reconhecimento (Art. 24º), duas fases importantes para os processos de tombamento. Dentre outros objetivos, têm como finalidade reconhecer valores e significados atribuídos ao bem (Art. 19º a 25º), além de identificar o que é relevante para as comunidades, e subsidiar ações de mobilização de grupos sociais (Art. 13º, inciso VIII) para ações posteriores de gestão.

É um dos resultados das etapas de Identificação e Reconhecimento a definição posterior das Diretrizes de Conservação, outra etapa consolidada na PPCM, que auxilia na preservação dos aspectos materiais, considerando os valores intangíveis atribuídos pela comunidade.

Essa etapa define, como o próprio nome diz, Diretrizes de Conservação dos bens reconhecidos. Em outras palavras, traz recomendações para preservação dos seus aspectos materiais por meio da sistematização de rotinas, parâmetros, estratégias e procedimentos que garantem a seguridade do bem (PPCM, Art. 53º). São, portanto, práticas não diretamente interventivas e com caráter preventivo, visando ao mínimo impacto sobre o bem e à diminuição da frequência de intervenções diretas sobre ele. Levando em consideração que os valores incidentes no patrimônio cultural são dinâmicos, as Diretrizes devem estar em

consonância com as rotinas de uso e com a atribuição de valor do bem.

Quando esses bens são inseridos na representação pública através do tombamento, os sentidos atribuídos são o principal motivador de seu reconhecimento e de sua preservação. O discurso consonante entre as Diretrizes e o usufruto do bem pode ser alcançado através da participação social ativa, quando da elaboração do documento. A comunidade, agente de preservação mais próximo do bem, é capaz de conhecer as dinâmicas, os usos, os significados e valores manifestados na dimensão material a partir de sua fruição diária.

No universo dos objetos em si, eles podem adquirir funções cotidianas e utilitárias, bem como outros sentidos, como o "mágico-religioso" e social, que evocam identidades, memórias e representatividades (Gonçalves, 2005), em relação direta com seus detentores.

No diagnóstico da gestão de bens móveis e integrados realizado em 2020 pelo Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização – DEPAM/ Iphan, registra-se a necessidade de estabelecer relação entre a Instituição e a comunidade para melhor conservação dos bens. O documento versa especificamente sobre os saberes tradicionais de construção e manutenção de um bem:

> "Geralmente, as comunidades nas quais os bens culturais estão inseridos guardam um conhecimento tradicional de como tratá-los. Trata-se de um "saber fazer" que tanto pode estar associado à sua produção, quanto à sua manutenção e muitas vezes está ligado a aspectos subjetivos relacionados à materialidade. A relação entre as pessoas e esse tipo de bem tem uma dinâmica própria a qual, na maioria das vezes, envolve toque, manuseio, deslocamentos, serviços de manutenção/conservação" (Iphan, 2020, p. 12 e 13).

Além dos saberes tradicionais, outros usos integram essa relação entre o bem e a comunidade, interferindo diretamente na sua conservação: por exemplo, os bens religiosos, que, mesmo tombados, mantêm uma dinâmica de uso em rituais, cerimônias e celebrações. O toque em um objeto como sinal de devoção, ou o deslocamento de uma escultura durante uma procissão, são processos que produzem marcas de uso, expõem o objeto a diversas condições ambientais, entre outros fatores que podem interferir na conservação desses bens. Não devem, necessariamente, ser encarados como danos, tal qual os caracteriza o Decreto Lei nº 25/1937. Ao contrário, são dinâmicas que merecem ser preservadas na mesma medida da materialidade do bem, justificando socialmente a própria conservação desses objetos patrimonializados.

A intangibilidade pode ser traduzida para rotinas de manutenção associadas a saberes tradicionais, conforme foi observado, e ainda em aspectos estéticos e formais (cores, símbolos, marcas e inscrições etc.) que sejam essenciais para o reconhecimento dos valores culturais e dos sentidos da peça; em vestígios que aos olhos da conservação são considerados sujidades, mas

que para a comunidade fazem referência a significados outros, eventualmente compondo sua integridade simbólica.

Nos aspectos conservativos, no entanto, é difícil estabelecer os limites da intervenção, permitida ou não, somente com o conhecimento técnico. O técnico e a Instituição são expostos a dinâmicas quase sempre estranhas ao seu cotidiano. A teoria determina que a pátina das esculturas de bronze configura uma proteção natural ao material, ou que as marcas de uso dizem respeito à historicidade do bem; apagá-las seria cometer um falso histórico[4] (Brandi, 2004). As teorias da conservação-restauração pouco versam sobre exemplos semelhantes aos ilustrados acima.

Deve-se considerar, ainda, que a própria ação do órgão é limitada, uma vez que não é possível sua presença diária na vivência do bem; por isso, a comunidade acaba por dividir responsabilidades de manutenção e vigilância (como, aliás, está previsto na Constituição Federal).

Uma vez reconhecida a limitação do conhecimento técnico-científico e institucional, o diálogo com a comunidade nas etapas de Identificação e Reconhecimento abre perspectivas e produz conhecimentos vitais para manutenção dos valores e significados do bem. O desenho conjunto de uma Diretriz de Conservação estabelece rotinas e processos que não impactam de forma negativa o usufruto e o acesso ao bem, ao mesmo tempo que preservam sua materialidade. A fim de atender às normas institucionais estabelecidas e, principalmente, às demandas sociais, o INRC pode ser um instrumento de promoção da participação social nos processos de Identificação e Reconhecimento de bens móveis e integrados.

A ATUALIZAÇÃO DO INRC COMO FERRAMENTA PARA IDENTIFICAÇÃO DE BENS MÓVEIS DE FORMA PARTICIPATIVA

O INRC está sendo submetido, atualmente, a uma atualização. O formato original do inventário era composto por fichas específicas para as categorias de bens culturais, e um sistema digital, apesar de almejado, jamais foi realizado (Iphan, 2022). A nova proposta transfere o INRC para uma solução online, aberta e popular no universo dos acervos digitais de cultura: o Tainacan.

[4]A pátina é decorrente do contato entre o metal e o ar. Causa mudança de coloração na superfície do material, que ganha um tom esverdeado, e não causa danos à peça. Para Brandi, essa é uma marca de tempo que diz respeito a sua historicidade, portanto não deve ser apagada.

Na oportunidade de atualização, constatou-se a necessidade da criação de campos específicos voltados para objetos, bens integrados e acervos, tipologias até então não contempladas pelo inventário. Por outro lado, a necessidade de participação social nos processos de Identificação e Reconhecimento para a posterior elaboração de Diretrizes de Conservação, é aspecto contemplado pela Política do Patrimônio Cultural Material (PPCM) e pelo INRC, reforçado na nova versão.

METODOLOGIA APLICADA

A primeira etapa para testar a utilização do INRC para um acervo de bens móveis foi o levantamento das informações necessárias aos processos de Identificação e Reconhecimento e às Diretrizes de Conservação. Essa iniciativa espera verificar se o novo projeto atende tanto aos processos estabelecidos na PPCM na ocasião de um tombamento, quanto aos processos necessários para o Registro de um bem, criando assim uma integração entre as duas grandes áreas de atuação do Iphan, material e imaterial.

O passo seguinte consistiu em realizar uma comparação entre as principais ferramentas de identificação de bens móveis utilizadas pelo Iphan e fora dele. A saber:

a. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI);
b. Inventário Participativo[5]
c. Fichas específicas para cadastro de bens móveis e integrados do Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG);
d. Kit de Recolha de Patrimônio Imaterial (Portugal)[6];
e. Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM);[7]
f. Object ID (ICCOM)[8];

[5]Ferramenta de educação patrimonial que pode ser conhecida nas publicações do Iphan de 2016. O inventário participativo consiste em fichas de papel, com a proposta de ser acessível, em linguagem coloquial, para preenchimento pelos próprios detentores.
[6]Instrumento de educação patrimonial, semelhante ao inventário participativo. Desenvolvido pelo Instituto dos Museus e da Conservação, em 2011, pelo Ministério da Cultural de Portugal
[7]Sistema de inventário utilizado pelo Instituto Brasileiros de Museus (Ibram). Também utiliza o Tainacan e é voltado para aspectos técnicos de uma peça.
[8]Identificação elaborada pelo International Council of Museums (ICOM), com informações mínimas de identificação. Tem o objetivo de combater o tráfico ilícito de bens por meio da identificação e compartilhamento de dados entre diversos países

g. Bens Culturais Procurados (BCP)[9];
h. Base de Dados Choro Patrimônio, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)[10]

Os inventários escolhidos são referências para a identificação de bens móveis ou acervos e possuem ampla adesão no campo. Além disso, têm objetivos diversos, oferecendo visão mais ampla de identificação.

A comparação realizada teve como objetivo verificar quais informações são mais frequentes na identificação de bens móveis e mais essenciais para constar no INRC.
Além desses dados, foram levantadas as informações já presentes no INRC que seriam adequadas à identificação de bens móveis e integrados, de forma a avaliar a aplicabilidade ou não da ferramenta a essa categoria de bens. Tal levantamento foi consolidado a partir do exercício de cadastrar um único objeto nos campos já existentes do formulário (nominado "coleção" na plataforma digital) de bem cultural do INRC.

A etapa seguinte consistiu na proposição de acréscimos de termos e informações não contempladas no INRC. Para fins de sistematização, esses dados foram seccionados em dois blocos:

a. Informações de Identificação e Reconhecimento: referentes a dados que permitam a caracterização dos objetos. Constam aqui informações correspondentes a todas as metodologias de inventariação, além de campos já presentes no INRC. Nesse bloco também constam os valores incidentes sobre o bem, os usos e os contextos em que estão inseridos;
b. Informações de Diretrizes de Conservação: referentes às informações podem subsidiar a conservação do bem. São resumidas em diagnóstico de riscos, recomendações e rotinas de manutenção e estado em que se encontra o bem. Assim como o bloco de Identificação, é constituído por dados já presentes no INRC e em outras ferramentas de inventário.

Em consonância com a proposta do INRC, privilegiou-se linguagem menos técnica do que a utilizada pelo campo científico da conservação de bens móveis e integrados. Procuramos

[9]Base de dados do Iphan que registra o desaparecimento de bens móveis protegidos. Também utiliza dados mínimos de identificação.

[10]Resultado do processo de registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil. A Base de Dados é dividida em seções: Acervos, Ações de Ensino, Associações e Clubes, Rodas e Locais de Performance, Discografia e Pesquisas e Publicações. Para essa pesquisa, apenas a seção de Acervo foi analisada.

assumir um vocabulário acessível, tanto aos detentores quanto aos técnicos que não pertençam necessariamente ao campo dos bens móveis.

Com a reunião dos dados acrescidos e os dados presentes no INRC, uma última relação de correspondência foi realizada. Nessa etapa, priorizaram-se os principais instrumentos de identificação institucionais usados de maneira formal e não formal, no Iphan e no Ibram. Nesse sentido, foram selecionadas as ferramentas INBMI, SICG, BCP, Inventário Participativo, INBCM e Object ID. Essa comparação buscou correspondências entre o INRC e outros instrumentos de identificação, visando à possibilidade de integração de dados entre os diferentes instrumentos e instituições, pois é frequente o compartilhamento de tutela com outros órgãos governamentais, a exemplo do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Após o levantamento de informações necessárias aos processos de Identificação e Reconhecimento, foram formuladas questões norteadoras para responder às necessidades de integração dos processos de identificação e seus instrumentos. As questões foram convertidas ou resumidas em termos únicos para serem confrontadas posteriormente com outros dados, dos inventários selecionados para a comparação e do próprio INRC.

No que diz respeito ao comparativo entre os inventários selecionados, os dados ou campos de informações encontrados com unanimidade foram definidos como essenciais para constarem no INRC. Assim, as informações mínimas para identificação foram: o nome ou título atribuído ao bem; técnica ou modo de produção do bem; data de criação; autor/fabricante do objeto; materiais constitutivos; medidas do objeto; mídia fotográfica.

Apenas os dados de ‘nome ou título atribuído’ e ‘mídia fotográfica’ estavam contemplados no INRC[11], sendo necessária a inclusão dos demais termos. No entanto, informações complementares e outras essenciais à identificação e reconhecimento já eram parte do inventário. Mesmo que esses dados fossem mais adequados a expressões imateriais, eles também contemplam, mediante algumas adaptações, os objetos. Essas informações dizem respeito principalmente ao contexto sociocultural em que esses bens estão inseridos. Destacam-se, nesse sentido, os campos que detalham os usos e significados do bem: Significados e Valores

[11]Os campos que compõem a nova plataforma podem ser visualizados em: https://inrc.iphan.gov.br/sobre-a-plataforma-online/.

Atribuídos, Usos e Aplicações, Narrativas Sobre o Bem, Fontes Orais Sobre o Bem Cultural, entre outros.

Consideraram-se também informações que permitissem diagnosticar possíveis riscos e vulnerabilidades do contexto em que o bem está inserido, tanto na ambiência física (estrutural e territorial), quanto na ambiência social (quando a dinâmica social pode ser comprometida por algum processo que afete de maneira negativa o acesso, manutenção e usufruto do bem).

Ao final, a comparação detectou quais campos são comuns aos diversos instrumentos de identificação. Segundo a análise realizada, constatou-se que os instrumentos com mais correlação são o SICG, o Inventário Participativo e o INBMI. Nos demais instrumentos, somente as informações mínimas coletadas pela primeira comparação são compatíveis. Isso demonstrou que o INRC, nos moldes propostos, tem compatibilidade e complementaridade com o principal sistema informatizado utilizado pelo Iphan para bens materiais (o SICG).

Constatou-se também que há compatibilidade dos tipos de informações inseridas (formatos de arquivos aceitos, formatos de dados, entre outros), salvo a diferença de terminologia e algumas particularidades técnicas entre os sistemas.

A atividade aqui relatada refere-se ao estágio inicial dos estudos para utilização do INRC na identificação de objetos. Partindo do princípio de que um sistema é aprimorado conforme seu uso, os projetos pilotos com diferentes tipologias de bens móveis e acervos que já estão previstos para realização, contribuirão para uma sucessão de melhorias à nova plataforma digital. Espera-se que nas próximas fases se observe:

a. A adequação dos dados para diferentes contextos e bens culturais materiais móveis ou integrados;
b. A acessibilidade do sistema, tanto aos técnicos quanto aos detentores;
c. A adesão e aplicabilidade do INRC em processos de tombamento com ênfase na Identificação e Reconhecimento e a elaboração de Diretrizes de Conservação;

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo procurou mostrar o processo de atualização do INRC, incluindo melhorias para que a ferramenta atenda à identificação de bens móveis e integrados, a partir da categoria “objetos” no formulário de bens culturais. Sendo o INRC uma ferramenta participativa que promove articulação com a sociedade, é possível registrar os aspectos intangíveis e tangíveis a partir da ótica de detentores. A documentação desses aspectos de forma concomitante permite

formulação de ações de manutenção, cuidado e conservação dos objetos inventariados de modo qualificado e em parceria com as comunidades detentoras desses bens e acervos.

Esse processo é inovador, uma vez que as ferramentas de identificação desenvolvidas privilegiam, até então, informações técnico-científicas, essencialmente voltadas para gestão administrativa do bem. Além disso, também resulta na aproximação de ações do campo do patrimônio material e do patrimônio imaterial, a fim de integrar as duas dimensões na gestão

do bem cultural, as quais por vezes se apresentam de modo cindido.

As experiências de observação e comparação permitiram a análise de aplicabilidade do INRC e sua qualificação para a identificação de dados sobre objetos. Desse modo, a proposta é voltada à integração entre os principais meios de identificação utilizados na autarquia e fora dela.

O aprimoramento desse sistema deve ser contínuo; a realização de projetos-piloto irá auxiliar nessa e nas próximas etapas do desenvolvimento da nova versão do INRC.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVO DO CHORO DE PELOTAS. [*S. l.*], [*s. d.*]. Disponível em: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/. Acesso em: 27 fev. 2024.

BRANDI, C. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê editorial, 2004

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição Federal nº Constituição Federal**, de 1988.Brasília,

BRASIL. Portaria nº 375, de 2018. **Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. Brasília**: Diário Oficial da União, 19 set. 2018.

BRASIL. Portaria nº 200. **Portaria nº 200 de 2016.** Institui sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. Brasília: Diário Oficial da União, 20 mai. 2016.

CLEROT, Pedro Gustavo Morgado. **Referência Cultural:** uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural. 243 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

GONÇALVES, J. R. S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos,** v. 11, n. 23, p. 15–36, jun. 2005.

IPHAN. Ministério do Turismo. **A identificação do patrimônio cultural pela lente das referências culturais**: conquistas e obstáculos de um percurso. Brasília: Iphan, 2022. 119 p.

_____. Ministério do Turismo. **Documento de Referência para Orientar Estratégias para Atuação nos Bens Móveis e Integrados**. Brasília: Iphan, 2020. 21 p.

MOTTA, Lia e REZENDE. Inventário. **Dicionário Iphan de patrimônio cultural**, v. 2, p. 1-39, 2016.

_____. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Manual de Preenchimento**. Versão 30/06/2000. Brasília, 2000a.

_____. **Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC: Manual de Aplicação**. Brasília, 2000b. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf (acesso em fevereiro de 2024).

_____. **Educação Patrimonial: Inventários Participativos. Manual de Aplicação**. Brasília: [*s. n.*], 2016. *E-book*.

MANUAL DO SISTEMA DE BENS CULTURAIS PROCURADOS. [*S. l.*], [*s. d.*]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/bcp/manualBCP/ManualBCP.htm. Acesso em: 27 fev. 2024.

MATRIZ PCI. [*S. l.*], [*s. d.*]. Disponível em: http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/AreaJovens/Kit#:~:text=O%20Kit%20de%20Recolha%20de,do%20patrim%C3%B3nio%20da%20respetiva%20comunidade. Acesso em: 27 fev. 2024.

OBJECT ID. [*S. l.*], [*s. d.*]. Disponível em: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/objectid/. Acesso em: 27 fev. 2024.

INTERFACES SOCIOESTATAIS: INSTRUMENTO ANALÍTICO PARA AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE PRESERVAÇÃO

Maria Edwirges Magalhães Cassani[1]

RESUMO: Este artigo tem como objetivo evidenciar o conceito de interfaces socioestatais como instrumento analítico para avaliação da participação social na implementação de políticas públicas, especialmente no que diz respeito às políticas de preservação do patrimônio cultural material. Em um primeiro momento, a bibliografia referente à organização de mecanismos participativos e a consequente complexificação das formas de interlocução entre Estado e sociedade civil é revisada. Nesse âmbito, o conceito de interfaces socioestatais é introduzido como instrumental que permite uma melhor compreensão dessas interações. Posteriormente, a atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é brevemente examinada, com o intuito de demonstrar como a compreensão dessas interfaces pode auxiliar na incorporação mais efetiva da participação social na prática institucional.

PALAVRAS-CHAVE: Participação social. Interfaces socioestatais. Patrimônio cultural.

INTRODUÇÃO

Este artigo é derivado de um trabalho que vem sendo desenvolvido no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o qual tem como objetivo compreender como a participação social pode auxiliar na preservação de bens tombados, a partir da análise das relações entre atores sociais e estatais em processos de preservação de bens materiais. Por este motivo, o caminho aqui traçado aborda, primeiramente, a complexificação das formas de interlocução entre Estado e sociedade civil, considerando a organização de mecanismos participativos na formulação das políticas públicas brasileiras.

Em seguida, o conceito de interfaces socioestatais é introduzido como um instrumento analítico que pode ser utilizado para a avaliação e compreensão das relações existentes entre atores sociais e estatais na implementação dessas políticas, podendo, desta forma, ser aplicado à preservação do patrimônio cultural. Posteriormente, é conduzida uma breve revisão sobre a

[1]Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: maria.cassani@iphan.gov.br.

atuação do IPHAN, com o intuito de demonstrar a necessidade de incorporação, na prática institucional, de instrumentos mais efetivos de participação social, especialmente tendo em vista a ampliação do conceito de cultura.

REDEMOCRATIZAÇÃO E A ORGANIZAÇÃO DE MECANISMOS PARTICIPATIVOS NO BRASIL

As demandas por participação no âmbito das políticas públicas ganharam muita força no Brasil na década de 1980, a partir dos movimentos sociais que lutavam pelo fim do regime militar, que perdurou de 1964 a 1985. Esses grupos que defendiam a redemocratização do país possuíam uma concepção abrangente do conceito de democracia, incorporando em sua dimensão aspectos como participação, debate e deliberação, e, portanto, não restringindo-a ao voto. O atendimento a essa causa proporcionou uma ampliação da esfera pública brasileira, complexificando as relações sociais e políticas, especialmente com a promulgação da Constituição Federal de 1988 (Ciconello, 2008), na qual a participação foi instituída como eixo estruturante na construção, implantação e avaliação de políticas públicas, contribuindo para a afirmação da heterogeneidade nas pautas democráticas (Moreira, 2019).

A esfera pública pode ser entendida como o espaço no qual diferentes grupos interagem e constroem relações políticas, as quais possuem a crítica e a argumentação como base, em busca de um consenso. Segundo Leonardo Avritzer (2008), sua existência permite um alargamento democrático, pois a apresentação de movimentos sociais como identidades em público possibilita o questionamento do escopo político e sua consequente ampliação, na medida em que novas questões adentram esse debate. Estabelece-se, portanto, como um local de deliberação coletiva e comunicativa, onde indivíduos interessados debatem ações governamentais, exprimem solicitações ao Estado e demandam transparência nas decisões tomadas (Avritzer, 2000 apud Habermas, 1989).

Ainda que o fim do regime militar tenha proporcionado um alargamento da democracia, com seu restabelecimento através de eleições livres, reorganização partidária e a publicação da Constituição Federal de 1988, o avanço do projeto neoliberal nos anos 1990 trouxe consigo uma ideia restrita da política pública em áreas sociais. Assim, o Estado passou a transferir parte de suas responsabilidades para a sociedade e, com isso, estabeleceu-se um campo de disputa, no qual as noções de sociedade civil, participação e cidadania vêm sofrendo com deslocamentos de sentidos (Dagnino, 2004). A subversão de conceitos tão fundamentais para o estabelecimento

da ordem democrática acaba por distorcer o significado da própria democracia, a qual, segundo Marilena Chauí, pode ser caracterizada da seguinte

maneira:

> "Como poder popular (demos = povo; krathós = poder), a democracia exige que a lei seja feita por aqueles que irão cumpri-la e que exprima seus direitos. Nas sociedades de classe, sabemos, o povo, na qualidade de governante, não é a totalidade das classes nem da população, mas a classe dominante que se apresenta através do voto, como representante de toda a sociedade para a feitura das leis, seu cumprimento e a garantia dos direitos. Assim, paradoxalmente, a representação política tende a legitimar formas de exclusão política sem que isso seja percebido pela população como ilegítimo, mas é percebido por ela como insatisfatório. Conseqüentemente, desenvolvem-se, à margem da representação, ações e movimentos sociais que buscam interferir diretamente na política sob a forma de pressão e reivindicação. Essa forma costuma receber o nome de participação popular, sem que o seja efetivamente, uma vez que a participação popular só será política e democrática se puder produzir as próprias leis, normas, regras e regulamentos que dirijam a vida sócio-política. Assim sendo, a cada passo, a democracia exige a ampliação da representação pela participação e a descoberta de outros procedimentos que garantam a participação como ato político efetivo que aumenta a cada criação de um novo direito" (Chauí, 2008, p. 69-70).

Portanto, pode-se dizer que o encolhimento estatal, a valorização do mercado e a terceirização das políticas públicas acabaram fazendo com que o país fosse comandado por uma elite política e econômica, fato que se apresenta como um desafio à participação. Dessa forma, mesmo os direitos assegurados pela legislação não são cumpridos da maneira devida, resultando em segregações e exclusões de grupos não hegemônicos. Essa desigualdade e a fragilidade do Estado constituem-se como empecilhos à efetivação da participação social, conforme prevista na Constituição de 1988 (Ciconello, 2008).

A promulgação deste arcabouço legal trouxe diretrizes para a construção de uma democracia participativa, possibilitando a criação de mecanismos de deliberação coletiva (Ciconello, 2008). Desde então, a interação entre o Estado e a sociedade vem se transformando, especialmente a partir da organização de Instituições Participativas – como conselhos, conferências e orçamentos participativos –, inseridas nas políticas públicas através de sistemas nacionais ou por meio de algum instrumento de financiamento. Sua implementação pressupõe a contribuição da sociedade civil na formulação política, com a inclusão de seus interesses nessa esfera, de modo que a participação não se restrinja a processos eleitorais (Lopez; Pires, 2010).

O entendimento do espaço público como local de uma democracia deliberativa argumentativa trouxe uma possibilidade de participação mais adequada às sociedades modernas, favorecendo o estabelecimento de discussões, decisões e consenso entre os atores envolvidos (Avritzer, 2008). Da mesma forma, os fóruns entre Estado e sociedade começaram

proporcionar uma ampla participação pública, contribuindo para a partilha de informações e exposição de interesses distintos, através de uma arena decisória cedida pelo Estado, formato que possibilita o surgimento de inovações institucionais (Avritzer, 2000).

Apesar de muito estudados e extremamente importantes no que concerne à participação social, os conselhos, conferências e orçamentos participativos não são as únicas formas de interlocução entre Estado e sociedade que permitem que a sociedade civil tenha influência sobre a ação governamental. Outros mecanismos utilizados na construção de políticas públicas, alguns até mesmo em formatos menos institucionalizados, também surgiram a partir deste período em esfera local, estadual e federal, como apontam Roberto Pires e Alexander Vaz (2014, p. 61):

> "O Estado, no desempenho de suas funções e atividades, estabelece diversas e variadas formas de interação com cidadãos, empresas e atores sociais organizados e não organizados. Em regimes democráticos, tais interações tendem a ser ainda mais ampliadas, incidindo frequentemente sobre os processos decisórios relativos ao desenho de políticas e ao seu controle. No caso brasileiro, desde a Constituição de 1988, uma variedade de formas de interação entre órgãos do Poder Executivo e atores sociais diversos têm sido institucionalizada e mobilizada na produção de políticas públicas – indo desde fóruns públicos de participação e debate, como os conselhos, conferências e audiências públicas, a formas mais individualizadas ou mediadas por tecnologias de informação, como as ouvidorias e as consultas públicas, incluindo ainda reuniões, grupos de trabalho, mesas de negociação, comissões e comitês específicos envolvendo representantes do governo e da sociedade" (Pires; Vaz, 2014, p. 61).

Essa expansão nas formas de participação social fez com que o papel da sociedade civil fosse valorizado, oportunizando a deliberação pública e demonstrando o caráter coletivo do processo participativo (Pires; Vaz, 2014). Nesse contexto de ampliação das formas de diálogo entre Estado e sociedade, no qual a participação não encontra-se restrita a arenas formais, o conceito de interfaces socioestatais apresenta-se como um instrumento analítico que permite a compreensão dessas formas de interlocução e sua crescente complexidade (Moreira, 2019).

INTERFACES SOCIOESTATAIS COMO INSTRUMENTO ANALÍTICO PARA A AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

O conceito de interface, segundo Norman Long (1999), diz respeito às relações desenvolvidas entre indivíduos ou grupos, nas quais há um cruzamento de mundos conflitantes, compostos por diferentes atores, com posições culturais ou ideológicas distintas. Ainda que nessas situações haja algum grau de interesse em comum, isso não faz que a dimensão do conflito escape às interações, uma vez que estas também são permeadas por objetivos contraditórios e desigualdades de poderes. A construção de conhecimento também pode ser

considerada como uma dimensão importante desses encontros, já que se estabelece como um produto dos contatos, disputas e negociações (Long, 1999).

Um tipo de interface específico corresponde ao conhecimento ou conteúdo produzido a partir das interações entre atores sociais e estatais, voltando-se portanto para os vínculos estabelecidos entre Estado e sociedade civil na produção de políticas públicas, e sendo, por este motivo, denominado como interface socioestatal. Essas arenas de interlocução também são marcadas por trocas, disputas e conflitos, sendo delineadas "[...] por temáticas específicas e pelas preferências, narrativas e interesses de cada agente" (Pires; Vaz, 2014, p. 65).

Ao construírem um panorama, no Brasil, das interfaces socioestatais utilizadas nos programas federais entre os anos de 2002 e 2010, Pires e Vaz (2014) percebem que o grau de institucionalização das mesmas é variável. A frequência de ocorrência também não é constante, pois algumas possuem caráter permanente ou acontecem em intervalos determinados de tempo, enquanto outras são realizadas esporadicamente ou descontinuadas quando têm seus objetivos atendidos. As interações entre atores estatais e cidadãos individuais recebem privilégio em determinadas relações, mas em contrapartida há também as que optam pelo fortalecimento de vínculos com agentes coletivos. Segundo estes autores, as interfaces são ainda percebidas pelos gestores de três maneiras:

> "Em primeiro lugar, o padrão "transparência e legitimidade" confirma os argumentos que definem a participação social como incentivadora de maior transparência e abertura nas ações desenvolvidas pelo governo, especialmente pela garantia da existência de regras decisórias e de inclusão mais claras. Logo em seguida, temos o grupo "correção de rumos e metodologias de ação", que congrega argumentos muito mais ligados à importância da participação como norteadora das ações a serem empreendidas pelo governo, especialmente no tocante aos processos de planejamento e desenho de estratégias de intervenção. Por último, temos o conjunto "fiscalização e controle", mais ligado aos argumentos de gestores que percebem a participação como instrumento efetivo de monitoramento, avaliação e controle das ações do governo. Nessas narrativas, a participação tem um caráter muito menos propositivo e muito mais reativo" (Pires; Vaz, 2014, p. 81-82).

O aumento no número de interfaces em programas e órgãos do governo federal foi, portanto, consequência da abertura política ocorrida na década de 1980, que proporcionou uma ampliação dos meios de interação entre sociedade civil e Estado. Vale ressaltar que a configuração destes espaços de interlocução é determinada não só pelas políticas públicas, mas também pelos projetos sociopolíticos dos atores envolvidos, os quais se relacionam intencionalmente, mas geralmente de forma assimétrica (Hevia; Vera, 2010).

Ao desenvolverem um estudo sobre as interfaces socioestatais no México, Felipe Hevia e Ernesto Vera (2010) definiram seis tipos ideais que auxiliam na compreensão da

complexidade e do nível de participação firmado nesses espaços. Trazem, desta forma, uma referência analítica que possibilita a avaliação das lógicas de poder implícitas nessas relações e do peso de alguns atores em determinados contextos. Três desses tipos remetem a uma lógica cognitiva, enquanto os outros três possuem uma dimensão política, conforme elucidado através da tradução de Corina Moreira (2019, p. 54):

> "Cada um desses tipos de interfaces se subdivide em três possibilidades de arranjos, assim definidos: nas interfaces cognitivas, temos a interface de contribuição, na qual a informação advém da participação social; a interface de transparência, que diz respeito à informação provida pelo Estado à população; e a interface comunicativa, em que a comunicação se dá de forma mútua entre Estado e sociedade. Já nas interfaces políticas temos a interface mandatária, referente à democracia direta e ao controle social; a interface de transferência, na qual o Estado tem domínio sobre a sociedade civil; e a interface de cogestão, na qual há partilha de gestão das políticas entre Estado e sociedade" (Moreira, 2019, p. 54 apud Hevia; Vera, 2010).

Este instrumental analítico pode ser útil para a condução de trabalhos que buscam investigar a implementação de políticas públicas, como foi o caso da pesquisa realizada por Moreira (2019). Em sua tese de doutorado, a autora se debruça sobre como a participação aparece nos discursos da burocracia federal responsável pela salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil. Para tal, avalia tanto a fala quanto a documentação gerada por estes burocratas, visando um aprofundamento no entendimento das "[...] relações estabelecidas entre os quadros técnico-burocráticos e os atores sociais" (Moreira, 2019, p. 18).

As interações entre estes agentes permitem a construção do conhecimento a partir de uma troca dialógica e reflexiva, na qual novas informações vão se estabelecendo e possibilitando a produção de outros conteúdos. A análise desses pontos de diálogo é importante por se tratarem de espaços de conflitos e negociações, os quais envolvem também afirmações de poder, pois os processos de patrimonialização promovidos pelo Estado refletem escolhas que partem de atribuições de valores (Moreira, 2019).

Nesse sentido, analisar a atuação dos burocratas é extremamente relevante para uma melhor compreensão das relações entre Estado e sociedade, uma vez que esses atores são mediadores dessas interações e responsáveis por implementar políticas públicas, podendo, "a partir de suas decisões, institucionalizar ou contestar as pautas que surgem deste diálogo" (Ferreira; Lotta, 2016, p. 2). Assim, pode-se dizer que, por encontrarem-se na "fronteira entre o Estado e a sociedade", suas ações recebem influência de ambos os lados (Ferreira; Lotta, 2016, p. 2).

Estes agentes não só direcionam ações e difundem informações do Estado para a sociedade, mas também trazem as necessidades e transmitem as ideias do corpo social para o aparelho estatal, operando nesses dois âmbitos e utilizando-se da discricionariedade e autonomia para atendê-los. Por isso, sua posição não é neutra, já que, como sujeitos sociais, também carregam consigo valores próprios que influenciam nas suas decisões, o que consequentemente interfere no resultado das políticas que colocam em prática (Ferreira; Lotta, 2016).

Essa perspectiva permite que as interfaces socioestatais existentes em processos de proteção de bens culturais materiais sejam analisadas sob um viés que considera a presença de novos atores nesse campo como capaz de promover uma transformação, na medida em que possibilita a incorporação de olhares diversos que somam-se às concepções de agentes públicos e especialistas (Moreira, 2019). Essa compreensão torna-se especialmente relevante dada a crescente necessidade de ampliação da participação social na preservação de bens tombados, aspecto abordado a seguir.

AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE CULTURA E A NECESSIDADE DE INCORPORAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

O entendimento sobre o que é cultura foi mudando ao longo do tempo. Segundo Marilena Chauí (2008), o termo, que em sua origem significava cultivo, a partir do século XVIII, passou a ser entendido como sinônimo de civilização. Desta forma, através de uma interpretação evolucionista e etnocêntrica deste conceito, era possível avaliar o grau de evolução de uma sociedade, com base em um modelo capitalista europeu, o qual manifestava-se por meio da presença do Estado, do mercado e da escrita. Já no século XIX, essa noção se transformou e começou a ser entendida como a diferenciação entre natureza e história, sendo assim evidenciada sua dimensão humana. Tal percepção contribuiu para que, no século seguinte, cada cultura fosse compreendida como possuidora de uma especificidade própria (Chauí, 2008), ou seja, não existiriam culturas mais ou menos evoluídas.

Entretanto, a modernidade trouxe consigo uma sociedade de classes, na qual a cultura foi dividida entre formal e popular (Chauí, 2008) – fragmentação essa constantemente ocultada e fortalecida através da cultura de massa. Lia Calabre[2], de maneira similar, afirma que na

[2]Aula com Lia Calabre, em transmissão ao vivo pelo Youtube do "II Falem da Zona Oeste", em 12 de junho de 2018, no canal VIVA ZONA OESTE.

realidade atual brasileira coexistem três modelos de cultura: o do século XIX, que criou a divisão entre alta cultura e folclore; o de meados do século XX, correspondente à indústria cultural; e o do final deste mesmo século, que se originou dos movimentos sociais e da luta por direitos.

Em meio ao esvaziamento do aparato estatal, pode-se também falar na presença de uma cultura dominante, que opera de modo a legitimar a exploração econômica, a dominação política e a exclusão social, não sendo garantido dessa maneira o direito à produção cultural, uma vez a divisão social de classes é constantemente reforçada (Chauí, 2008). Nesse contexto, a elaboração de políticas culturais com o objetivo de garantir a cidadania cultural é extremamente necessária para o desenvolvimento deste campo a partir de sua associação com a política (Rubim, 2007a), dado que:

> "Ao incorporar a lógica da construção e competição de hegemonias, a política necessariamente se articula com a cultura, posto que se trata da elaboração de direções intelectuais e morais, como diria Antonio Gramsci, e da disputa de visões de mundo, nas quais política e cultura sempre estão imbricadas" (Rubim, 2007a, p. 35).

Dessa forma, falar em política cultural significa reconhecer a diversidade, a complexidade, as dinâmicas e as interfaces intervenientes em sua conformação. Isto também implica em entender a cultura a partir de sua autonomização, possibilitada através da implantação do Estado-Nação moderno, o que permitiu que este domínio fosse compreendido em sua singularidade, ainda que atravesse de maneira transversal a sociedade (Rubim, 2007a).

É importante destacar o fato de que as políticas culturais não devem ser desenvolvidas somente pelo Estado, tendo de ser negociadas com a sociedade e submetidas ao seu controle a partir da realização de debates públicos, os quais são essenciais para a construção de políticas democráticas, ainda que as relações entre os atores envolvidos nessas esferas seja geralmente desigual, uma vez que estes "[...] encontram-se instalados de modo diferenciado no campo de forças que é a sociedade capitalista contemporânea" (Rubim, 2007a, p. 42). Portanto, considerando que as políticas públicas culturais devem partir de decisões coletivas, já que são as pessoas que produzem a cultura, o papel do Estado, como um produto da mesma, é garantir esse direito, conforme explica Marilena Chauí:

> "Se o Estado não é produtor de cultura nem instrumento para seu consumo, que relação pode ele ter com ela? Pode concebê-la como um direito do cidadão e, portanto, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais" (Chauí, 2008, p. 65).

Torna-se, assim, cada vez mais importante a organização da sociedade civil, para fazer com que o Estado garanta o direito à cultura, conforme sua obrigação, auxiliando em uma ampliação da cidadania, uma vez que isto pode vir a possibilitar uma reversão em processos de exclusão cultural. Desta forma, é necessário o estabelecimento de políticas culturais ativas, o que não ocorreu inicialmente no Brasil, já que os primeiros anos de ação sistemática nesta área foram marcados por "ausência, autoritarismo e instabilidade" (Rubim, 2007b, p. 111). A história das políticas culturais brasileiras esteve, em sua origem, associada a governos autoritários, pois intervenções efetivas no campo começaram a ser observadas na década de 1930, período no qual Getúlio Vargas governava o país (1930-1945)[3]. Esse momento, segundo Antonio Rubim, foi marcado por dois experimentos que:

> "[...] inauguram as políticas culturais no Brasil: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Capanema à frente deste ministério, de 1934 até 1945" (Rubim, 2007b, p. 103).

Ainda que a atuação de Mário de Andrade seja criticada por trazer uma concepção que sobrepõe a cultura de elite às demais e por seu olhar desatento à realidade de exclusão social brasileira, as ações por ele empenhadas trouxeram muitas contribuições para a área, como, por exemplo: a intervenção estatal em diversos setores da cultura; uma definição ampla do termo, que abarcava culturas populares; e um entendimento de patrimônio que abrangia imaterialidades e considerava-o como pertencente a toda a sociedade. Com Gustavo Capanema, de forma semelhante, inaugurou-se uma fase de valorização do nacionalismo que, apesar do contexto opressivo da ditadura, expandiu "formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura" (Rubim, 2007b, p. 104), possibilitando a criação de várias instituições culturais, dentre elas o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN (Rubim, 2007b).

No que concerne às políticas públicas de preservação[4] do patrimônio cultural brasileiro, pode-se dizer que, inicialmente, a atuação do IPHAN era direcionada para bens materiais através da política de tombamento, instrumento implementado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de

[3]Ao liderar a Revolução de 1930, Getúlio Vargas assumiu o governo do país neste mesmo ano, como chefe do Governo Provisório (1930-1934). Em 1934 foi eleito presidente, o que demarca a segunda fase de seu mandato, denominada como Governo Constitucional (1934-1937). Em 1938, teve início seu período ditatorial no poder, conhecido como Estado Novo (1937-1945).

[4]Segundo Beatriz Mugayar Kühl (2008), no Brasil, o termo preservação inclui diversos tipos de ações, como "inventários, registros, providências legais para a tutela, educação patrimonial e políticas públicas" (Kühl, 2008, p. 59), além de intervenções de manutenção, conservação ou restauração em bens culturais.

novembro de 1937. Criado neste mesmo ano, o então SPHAN integrou-se ao Ministério de Educação e Saúde através da Lei nº 378, de 13 janeiro de 1937. A fundação da Instituição representava para o Estado uma alternativa que permitia tutelar o patrimônio, ameaçado por interesses individuais, através de políticas públicas consideradas como necessárias para sua proteção, pois entendia-se que a sociedade sozinha não seria capaz de fazê-lo (Chuva, 2009).

Nesse período, buscava-se a inserção do Brasil em meio às "nações civilizadas" através da coesão social que deveria ser gerada a partir do fortalecimento da ideia de uma identidade nacional (Fonseca, 2005). O patrimônio foi então abordado como uma narrativa da história brasileira, sendo os objetos reconhecidos valorizados sobretudo a partir de uma perspectiva artístico-arquitetônica, onde especialistas identificavam os exemplares coloniais monumentais ou excepcionais como representantes dessa identidade, assim como a arquitetura modernista (Chuva, 2009).

Nos anos 1970, na Europa, aspectos culturais começaram a ganhar destaque em estudos históricos, possibilitando uma ampliação do conceito de cultura, que passou a ser visto sob uma perspectiva antropológica, trazendo uma diversidade de temas, tais como "gênero, minorias étnicas e religiosas, hábitos e costumes" (Chuva, 2017, p. 81), também para o campo do patrimônio. Na década seguinte, essas mudanças se fizeram presentes no Brasil, especialmente no curso da abertura política que se deu com o fim da Ditadura Militar (1964-1985), trazendo consigo críticas à prática institucionalizada e transformando a atuação do IPHAN (Chuva, 2017).

Esse momento foi marcado por uma renovação no quadro de técnicos da Instituição, que passou a incorporar profissionais de diversas áreas (Chuva, 2017), e pelas ações implementadas, como o tombamento de edifícios de outros estilos para além do colonial, pertencentes a religiões que não a católica e relacionados a diferentes grupos étnicos, como afro-brasileiros e imigrantes (Marins, 2016). Desta forma, a diversidade cultural brasileira foi sendo aos poucos integrada no âmbito do patrimônio, assim como elementos e práticas do cotidiano começaram a ser valorizados (Oliveira, 2008).

Consequências dessa inflexão puderam ser percebidas já na Constituição Federal de 1988, ao ser indicada em sua redação a categoria de bens imateriais e também a noção de referência cultural, incluindo os grupos sociais formadores da sociedade brasileira como partícipes ativos nos processos de seleção, podendo reconhecer seus próprios suportes identitários (Chuva, 2017). A Carta Magna, portanto, trata do direito à cultura e ao patrimônio, na medida em que, em seu Artigo 216, define que "Constituem patrimônio cultural brasileiro

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" (Brasil, 1988). Estabelece assim a obrigação do poder

público em promover e proteger os bens patrimoniais, em colaboração com a comunidade.

Os bens imateriais, já mencionados na Constituição, passaram a ser tutelados pelo IPHAN somente a partir da criação do instrumento de registro, através do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Desde então, bens materiais e imateriais são preservados e salvaguardados por uma mesma instituição, por meio de instrumentos distintos, o que pode ser um indicativo de uma cisão entre estas categorias. Apesar disso, Márcia Chuva (2020) defende que não houve uma divisão, pois esses grupos até então não estavam unidos no campo do patrimônio cultural. O patrimônio imaterial não fora pensado anteriormente na forma como é percebido hoje - como parte das práticas cotidianas de grupos sociais -, pois sua compreensão esteve, por muito tempo, associada ao folclore, que tinha como principal agência a Comissão Nacional de Folclore (CNF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), não sendo portanto uma atribuição do IPHAN (Chuva, 2020).

Ainda assim, a despeito das setorizações institucionais intervenientes na assimilação dessas categorias, cada vez mais o entendimento de que materialidades e imaterialidades são indissociáveis é reforçado, tornando necessárias novas práticas e atuações voltadas para o patrimônio. Isto principalmente no que concerne a bens materiais, pois foram por muito tempo valorizados por seus valores estéticos, sendo não só as práticas atreladas a eles desconsideradas, mas também parte das diversas referências culturais que formam a(s) identidade(s) brasileira(s).

Nesse sentido, é importante considerar que existem dois tipos de patrimônio: o primeiro deles é percebido através de apropriações sociais, ou seja, diz respeito a relações de pertencimento e significados atribuídos; enquanto o segundo é instituído pelo poder do Estado, sendo ativado mediante estudos que o diferenciam ao trazerem sua legitimação e reconhecimento (Zanirato, 2018). Dessa forma, pode-se afirmar que essa noção traz consigo certa ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que se estabelece como uma forma de afirmação dos grupos sociais, também é através dela que o Estado exerce seu controle na sociedade (Gonçalves, 2015). Além disso, a diferenciação entre esses dois tipos faz com que, muitas vezes, a identificação social em relação ao patrimônio seja pouco profunda, dificultando mobilizações em torno de sua defesa e conservação (Zanirato, 2018).

Portanto, ainda que a Constituição estabeleça, em seu Artigo 216, o que constitui o patrimônio cultural brasileiro, no que concerne à identificação social, pode-se dizer que nem todos os grupos estão de fato participando dos processos de seleção dos bens de modo a se sentirem representados. Considerando a diversidade social, os bens ativados como patrimônio dificilmente serão representativos, ao mesmo tempo, para todos. Assim, a simbologia em torno de uma identidade nacional única precisa ser de fato superada para que diferentes narrativas sejam ativadas e representadas. Afinal, o conceito de identidade se constitui não apenas a partir da igualdade, mas também através da diferença (Siva et al., 2014), fazendo com que não haja unanimidade em relação ao patrimônio, já que cada segmento se sente representado de uma maneira.

Para a efetividade da associação entre patrimônio e identidade, a prática institucional precisa ser revista. As mudanças no entendimento acerca do conceito de patrimônio impuseram novos desafios à área, os quais continuam a ser enfrentados. Dessa forma, a busca pela democratização patrimonial e criação de mecanismos efetivos de interlocução com a sociedade se faz necessária para que diferentes identidades possam se expressar no patrimônio ativado, participando dos processos de reconhecimento e auxiliando na identificação, documentação, promoção e difusão dos bens (Zanirato, 2018).

A noção de referência cultural, os inventários participativos e a educação patrimonial, segundo João Demarchi (2022), podem ser considerados como medidas que possibilitam uma transvaloração dos valores incorporados no discurso do campo até então. O conceito de referência cultural alarga a compreensão a respeito do patrimônio ao permitir a valorização da cultura popular. Já os inventários participativos, na medida em que instrumentalizam os grupos sociais para a construção de uma análise crítica de seu contexto cultural, possibilitam a democratização do patrimônio. Por fim, a educação patrimonial, ao ser entendida como um processo dialógico de construção coletiva do conhecimento, viabiliza uma aproximação entre técnicos e comunidade, sem que os saberes dos primeiros sejam impostos aos últimos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conteúdo abordado no presente trabalho aponta para a necessidade de repensar o patrimônio cultural material, a partir da adoção de mecanismos participativos que possibilitem a condução de políticas públicas mais inclusivas. A incorporação da participação social nesse campo permite o questionamento de quais outros valores são atribuídos aos bens culturais para além daqueles reconhecidos e, ainda, quais os possíveis caminhos para incluir sentidos distintos

em sua preservação.

Apreender a dimensão das referências culturais presentes em bens materiais permite que estes sejam entendidos como fatores de identidade e pertencimento para grupos sociais. Por isso, para além das características geralmente valoradas em processos de tombamento,

outras dinâmicas devem ser consideradas nas ações de preservação, a exemplo das sobreposições entre materialidades e imaterialidades, as quais permitem uma compreensão mais profunda das práticas atreladas aos bens e dos valores atribuídos aos mesmos.

Introduzir a participação social nesse campo possibilita a efetivação de uma política de patrimônio mais democrática, uma vez que o direito à preservação da memória passa a ser garantido a partir do equilíbrio entre aspectos técnicos e a relevância dos bens para a sociedade. Nesse sentido, processos de interlocução entre atores sociais e estatais, ações educativas e mecanismos de gestão compartilhada devem ser aprimorados para que os saberes populares sejam valorizados e o protagonismo dos grupos sociais na identificação do que compõe sua identidade, estimulado.

Uma vez que o patrimônio é considerado como parte do cotidiano e direito dos cidadãos, cabe ao Estado o papel de declarar e proteger os bens reconhecidos pela sociedade, o que inverte a lógica de preservação implementada na atuação inicial do IPHAN. Refletir sobre essas práticas envolve compreender as interfaces socioestatais existentes em processos de patrimonialização e gestão, para que estes possam ser reestruturados a partir de uma perspectiva que permita a ampliação da participação, tanto em ações já existentes quanto nas que serão iniciadas futuramente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. Teoria democrática, esfera pública e participação local. **Sociologias**, [*s. l.*], v. 1, n. 2, p. 18-41, 2008. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/6925. Acesso em: 18 nov. 2023.

AVRITZER, Leonardo. **Teoria democrática e deliberação pública**. Lua Nova, São Paulo, n. 50, p. 25-46, 2000.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 04 dez. 2023.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**, año 1, n. 1, Junio, p. 53-76, 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4657030/mod_resource/content/1/Chaui%20Cultura%20e%20Democracia.pdf. Acesso em: 01 nov. 2023.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. **Seminários DEP/FLUP**, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, pp. 16-35, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1. Acesso em: 15 dez. 2022.

SCHLEE, Andrey Rosenthal (org.). IPHAN 1937-2017. *In*: CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio: de 1982 a 2002. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 35, p. 79-103, 2017.

CICONELLO, Alexandre. **A participação social como processo de consolidação da democracia no Brasil**. From Poverty to Power. Oxfam International, 2008. Disponível em: http://formacaoredefale.pbworks.com/f/Participacao+Social+como+Processo+de+Consolida%C3%A7%C3%A3o+da+Democracia+no+Brasil.pdf. Acesso em: 16 nov. 2023.

MATO, Daniel (coord.). Políticas de ciudadania y sociedad civil en tiempos de globalización. DAGNINO, Evelina. **Sociedade civil, participação e cidadania**: de que estamos falando? Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, p. 95-110, 2004. Disponível em: https://privatizacaodarua.reporterbrasil.org.br/dadosabertos/bibliografia/Sociedade%20Civil%20Participa%C3%A7%C3%A3o%20e%20Cidadania%20-%20Evelina%20Dagnino.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

DEMARCHI, João Lorandi. Rir do patrimônio hegemônico: outras epistemologias para refundar o patrimônio cultural. **Sillogés**, v. 5, n. 1, jan./jul. 2022.

FERREIRA, Daniela Damiati; LOTTA, Gabriela Spanghero. Burocratas: atores entre as fronteiras do Estado e da sociedade. *In*: Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais/ANPOCS, 40, 2016, Caxambu, MG. **Anais**... Caxambu, MG: ANPOCS, 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, MinC - Iphan, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015.

OLIVEIRA, Alberto (Org.). La democratización frustrada: limitaciones institucionales y colonización política de las instituiciones garantes de derechos y de participación ciudadana en México. *In*: HEVIA, Felipe; VERA, Ernesto Isunza. **La perspectiva de interfaz aplicada a las relaciones sociedad civil-Estado en México**. Ciudad de México: Ciesas; Universidad Veracruzana, p. 59-127, 2010. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/participacao/outras_pesquisas/hevia_felipe

_isunza_ernesto_perspectiva_interfaz_aplicada_relaciones_sociedad_civil_estado_mexico.pdf . Acesso em: 04 nov. 2023.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização**: Problemas Teóricos de Restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

LONG, Norman. **The multiple optic of interface analysis**. Unesco Background Paper on Interface Analysis, Oct. 1999. Disponível em: http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/claspo/workingpapers/multipleoptic.pdf. Acesso em: 21 nov. 2023.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasil em Desenvolvimento: Estado, planejamento e políticas públicas. *In*: LOPEZ, Felix Garcia; PIRES, Roberto Rocha Coelho. **Instituições participativas e políticas públicas no Brasil**: características e evolução nas últimas duas décadas. Brasília: Ipea, 2010, pp. 565-587.

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, v. 29, p. 9-28, jan./abr. 2016. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/59122/59342. Acesso em: 26 jan. 2024.

MOREIRA, Corina. **Entre saberes e poderes**: interfaces socioestatais no reconhecimento do patrimônio imaterial brasileiro. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PIRES, Roberto R. C.; VAZ, Alexander C. N. Para além da participação: interfaces socioestatais no governo federal. **Lua Nova**, São Paulo, n. 93, p. 61-91, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. **O Público e o Privado**, Fortaleza, v. 5, n. 9, jan-jun, p. 33-47, 2007a. Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358. Acesso em: 16 dez. 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007b.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZANIRATO, S. H. Patrimônio e identidade: retórica e desafios nos processos de ativação patrimonial. **Revista CPC**, [*s. l.*], v. 13, n. 25, p. 7-33, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/144623. Acesso em: 03 out. 2023.

UMA POLÍTICA CULTURAL QUE INFLUENCIOU O BRASIL: O CORREDOR CULTURAL (1979/1983)

Mônica Cataldo[1]

RESUMO: O presente artigo tem o escopo de discutir a política pública de preservação do ambiente cultural no centro da cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa se caracteriza pelo entrelaçamento entre história e direito, em que na formulação da hipótese trataremos de Jane Jacobs e David Harvey. Na abordagem jurídica utilizaremos o método dedutivo. O teste de hipótese será a política cultural aplicada na Cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1979 e 1983, conhecida como Corredor Cultural. Reconhecida pela sua inovação e arrojo, tal política cultural resgatou parcela considerável do Centro da Cidade; sua importância se reflete até os dias atuais, influenciando outras capitais brasileiras na preservação de seus espaços culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Cidade. Preservação.

INTRODUÇÃO

Em meados de 1970, o centro da cidade do Rio de Janeiro vivia uma época de franco crescimento vertical. O casario antigo, eclético, sem importância estilística ou histórica evidente, além de sua própria antiguidade e identidade, era considerado uma das causas da estagnação econômica no centro da Cidade. Sendo assim, para promover o desenvolvimento da área era preciso derrubar o que era um empecilho ao crescimento:

> "No final do século XX o centro do Rio de Janeiro abrangia a área central da cidade do Rio de Janeiro que corresponde ao trecho que engloba a Área Central de Negócios (ACN), que concentra funções de centro comercial, administrativo, bancário-financeiro, artístico-cultural e de informações, e o seu entorno imediato, onde se encontram áreas de pequeno comércio e residenciais. Esse recorte da área central corresponde ao bairro Centro, que contém a área de negócios e as áreas da Lapa, Bairro de Fátima e Cruz Vermelha, formando um anel periférico único" (Fonseca, 2009, p. 36).

[1]Professora de História (licenciada pela UERJ). Advogada. Pós-graduada pela EMERJ. Mestranda em Direito da Cidade (PPGD-UERJ). E-mail: cataldo.monica@hotmail.com.

Como no Rio de Janeiro a questão da mobilidade urbana sempre foi solucionada com a demolição e abertura de grandes vias para o tráfego de veículos, a ameaça de desmonte circulava como ideia a ser aplicada mais uma vez ao Centro da cidade: "O receio da desapropriação fez com que os comerciantes e usuários em geral dessas áreas se organizassem em associações e sociedades civis, a fim de militar contra essa iminente expulsão" (Fonseca, 2009, p. 40).

Os fatos se desenrolaram em pleno final da ditadura civil-militar, que ainda assolava o Brasil - a redemocratização não era uma realidade em 1978/1979. Pressionados pela ameaça, os comerciantes locais, donos de pequenos empreendimentos varejista, já se reuniam em associações como a SARCA (Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca) e a SAARA (Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega) para, assim, tentar pressionar e impedir as demolições que ameaçavam a área.

Dentro desse contexto histórico e econômico, em 1977, o Rio de Janeiro publica o Plano Urbanístico Básico do Rio, conhecido como PubRio, resultado do convênio entre o Governo do Estado e Município, pois a fusão entre os Estados da Guanabara e o Rio de Janeiro precisava delimitar as funções dos entes estatais.

Em linhas gerais, o PubRio reconhece a necessidade de organização do espaço urbano e cria as Áreas de Planejamento, ou APs, que abrangiam as diferentes Regiões Administrativas que compunham a Cidade do Rio do Janeiro.

Todo o esforço legislativo deve ser temperado com as novas ideias que chegavam ao Brasil, através de arquitetos e urbanistas, de defesa de uma cidade mais livre da especulação imobiliária e desmontes desnecessários que descaracterizavam o ambiente em prol do capital:

> "Em 1978, a conservação de áreas urbanas foi tema de importante evento organizado por SPHAN/Pró-Memória, que trouxe para a cidade do Rio de Janeiro o arquiteto Jean-Bernard Perrin. Ele fez uma relevante palestra sobre a experiência francesa da Lei Malraux, abordando o exemplo da conservação do Bairro da Marais, em Paris, finalizado dois anos antes" (Sampaio, 2019, p. 1).

A nova perspectiva do patrimônio cultural que começa a sentar raiz em solo brasileiro defendia uma proteção que ia além de preservação especificamente a bens ou imóveis pelo valor histórico, ou meramente estilísticos. Esses de certa maneira, estavam mais guarnecidos pela atenção estatal.

A novidade protetiva que rondava os meios intelectuais se preocupava com um conceito preservacionista mais abstrato, mais social e, portanto, mais coletivo, com uma participação relevante da população envolvida.

Cuidava, na verdade, da proteção ao meio ambiente urbano no seu aspecto cultural, com ênfase nos usos e costumes de cada região e bairro. Ou seja, em como cada cidade ou reduto se caracterizava, se exprimia em um modo de vida, de agir, em uma maneira de pensar e lidar com a cidade. Os impactos dessa nova abordagem, suas implicações teóricas, e os entrelaçamentos com tema do nosso estudo serão devidamente desenvolvidos na segunda parte do presente artigo acadêmico.

OS ATORES E O ”SCRIPT” DA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL

O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, é bem claro no seu artigo 1º ao garantir que os bens móveis ou imóveis que devem ser tombados são os “de interesse público” por sua vinculação a fatos da história brasileira bem como os de valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artísticos. Foi e é um instrumento muito útil na preservação da memória nacional.

Entretanto, em meados da década de 1970, outras demandas clamavam para serem atendidas e o Decreto-Lei de 1937 não era o mecanismo apto a resolvê-las. O crescimento da cidade do Rio de forma verticalizada, ocasionado pelo desmonte e demolição sem critérios, a ausência de controle mais efetivo dos órgãos administrativos era uma realidade inserida pela ótica capitalista, capaz de gerar e fomentar lucros cada vez maiores, de acordo com David Harvey:

> “A produção do espaço em geral e da urbanização em particular tornou-se um grande negócio no capitalismo. É um dos principais meios de absorver o excesso de capital. Uma proporção significativa da força de trabalho total global é empregada na construção e manutenção do ambiente edificado. Grandes quantidades de capitais associados, geralmente mobilizados sob a forma de empréstimos a longo prazo, são postos em movimento no processo de desenvolvimento urbano” (Harvey, 2011, p. 137).

E acrescenta ainda Harvey, que mesmo Karl Marx já sinalizava em seus escritos:

> “[...] ele reconheceu que a acumulação de capital ocorria num contexto geográfico, criando tipos específicos de estruturas geográficas. Além disso, Marx desenvolveu uma nova abordagem relativa à teoria da localização (em que a dinâmica está no centro das coisas), e mostrou ser possível ligar, teoricamente, o processo geral de crescimento econômico com o entendimento explícito de uma estrutura emergente de

relações espaciais" (Harvey, 2011, p. 39).

O maior problema oriundo dessa situação de forte ataque do capital especulativo era a possibilidade concreta de desmantelamento não somente de um antigo casario eclético, que ainda abundava no Centro do Rio nas décadas de 70 e 80 do século passado, mas, principalmente, de um estilo, de um modo de vida, de agir que envolvia primordialmente a manutenção do casario associado as suas atividades costumeiras.

A ameaça concreta do crescimento vertiginoso das metrópoles foi argutamente assinalada por Jane Jacobs como um fenômeno capaz de atingir toda e qualquer cidade do mundo, com os mesmos efeitos deletérios.

> "Nesse caso, a primeira pergunta sobre o planejamento urbano – a qual, acho eu, é de longe a mais importante – seria esta: como as cidades podem gerar uma mistura suficiente de usos – uma diversidade suficiente -, por uma extensão suficiente de áreas urbanas para preservar a própria civilização?" (Jacobs, 2011, p. 104).

Prossegue a autora, na mesma obra citada, afirmando que uma cidade precisa ter prédios antigos e novos e que só é possível falarmos em diversidade quando entendermos que uma cidade se faz " como fenômeno fundamental, as combinações ou as misturas de usos, não os usos separados" (Jacobs, 2011, p. 103).

Nos parece até, lendo seu livro, que estamos a falar de todo o processo especulativo que atingia o Rio, mais precisamente seu centro antigo, que estava na iminência de ser totalmente descaracterizado por demolições e construções de anéis viários e de altos arranha-céus.

Dentro desta perspectiva teórica e fática é que devemos inserir a política pública cultural objeto nevrálgico de nosso texto. Com o Decreto-Lei de 1937 que trata do instituto do tombamento o que tinha relevância histórica no Rio de Janeiro já se encontrava relativamente protegido pelo antigo SPHAN, atual IPHAN.

Foi exatamente tal limitação do instituto jurídico que determinou o impulso necessário para a implantação da política pública que resultará na criação do Corredor Cultural. Além disso, mais do que uma simples política preservacionista, o Corredor Cultural se baseou na defesa do que se convencionou chamar de "ambiência cultural" preservada, assim o modo de ser e de viver no Centro da Cidade do Rio de Janeiro.

Modo de ser e de viver, representado pelos usos e aproveitamento econômico que eram aplicados nas ruas e construções objetos do projeto cultural. Uma política cultural requer, primeiramente, do limite de sua abrangência, o envolvimento de seus atores sociais empenhados no

êxito e, principalmente, da chegada a um objetivo antes determinado, que pode até ser revisto, ampliado e fortalecido.

Nesta perspectiva, o desenho de política pública aplicado ao nosso artigo se dedicará aos "seus elementos formadores" que juntamente com a tomada de decisões, traça o painel em que a política cultural se desenvolve.

> "O desenho de políticas públicas é um tema importante que merece análise no estudo do tema, sendo uma alternativa para a análise do policy process. Foram Linder e Peters (1988) que definiram que o processo de formação das políticas e o conceito de desenho deveriam ser tratados como categorias de análise distintas" (Aguiar; Lui e Lima, 2022, p. 236).

A política cultural começou a ser elaborada a partir de 1977, com a aprovação do Plano de Urbanização da cidade do Rio de Janeiro, o PUB-Rio. O nome Corredor Cultural teve origem em meio administrativo, na Prefeitura da cidade,

> "[...] na Secretaria de Planejamento, na figura de Armando Mendes, superintendente na mesma Secretaria. Sua destinação inicial era mais uma política de planejamento urbano do que naquilo que se transformou posteriormente, uma política de preservação cultural e histórica do patrimônio arquitetônico" (Fonseca, 2009, p. 37).

No contexto do estudo de políticas públicas salientamos que o projeto enfrentou antagonismo no próprio seio da Secretaria de Planejamento, vez que o:

> "[...] projeto enfrentou oposições dentro da própria máquina administrativa, como na Secretaria de Obras onde um grupo de técnicos defendia a demolição dos prédios antigos para alargamento das vias e construção de viadutos, e na própria Secretaria de Planejamento, que desenvolvia plano que previa a construção de novos arranha-céus impossibilitando a preservação pretendida pelos técnicos da equipe do Corredor Cultural" (Fonseca, 2009, p. 38).

Neste momento é de fundamental importância recordarmos o contexto histórico em que vivíamos: o agonizar de um longo processo político autoritário. Mas nas ruas já se clamava por liberdade e democracia, e a sociedade se organizava para o fim da ditadura civil-militar. Grupos se reuniam com mais autonomia, a retomada da participação popular era uma realidade. Era vibrante e fervilhante o reencontro dos grupos sociais com a militância civil.

A defesa do patrimônio cultural representado pelo Centro da Cidade do Rio de Janeiro acenava como possível bandeira de participação política a grupos de comerciantes reunidos em associações (SARCA e SAARA), e que temiam as demolições e também a grupos de intelectuais moradores da cidade do Rio, todos movidos pelos novos ares que sopravam, que fomentavam o envolvimento social.

Foi em 1979 que as forças inovadoras se juntaram com o fulcro de defender o chamado

ambiente urbano na cidade. Ainda não estávamos no período pleno da democracia, mas foi a junção de intelectuais, arquitetos, urbanistas, pequenos comerciantes e cidadãos que sensibilizaram a grande mídia em um esforço que culminou em política pública cultural que será, posteriormente estabelecida e garantida em lei municipal.

A delimitação geográfica inicial veio estabelecida no Decreto nº 1.707 de 17 de agosto de 1978, da Prefeitura do Rio de Janeiro, e abrangia a área das quadras formadas pela Rua da Carioca, Avenida República do Paraguai, Rua Sete de Setembro e Rua Uruguaiana. Tudo de acordo com as discussões do grupo de trabalho do PUB-Rio, a Câmara Técnica, e tinha o objetivo explícito de preservar áreas do Centro da Cidade, levando em consideração "elementos ambientais e paisagísticos que representam valores culturais, históricos, visuais e tradicionais para a população"[2].

Posteriormente, com o fortalecimento das discussões, e o engajamento da grande mídia, mobilizadas pelo envolvimento de nomes importantes do cenário cultural carioca, a área foi definitivamente preservada através da Lei nº 506 de 17 de janeiro de 1984, que incorpora o termo "Corredor Cultural" a ser protegido e que compreende uma área muito mais ampla do que a determinada pelo Decreto Municipal de 1978, além de estabelecer critérios para a utilização e reforma das edificações, salientando o papel de fiscalização dos órgãos culturais da Prefeitura.

Por fim, consideramos importante citar que a política pública do Corredor Cultural se antecipando, demonstra seu caráter avançado e inovador, pois somente após a CRFB/88, no artigo 216 é que encontramos mencionado textualmente a importância em se preservar o patrimônio cultural brasileiro material e imaterial, configurado nos modos de criar, fazer e viver, sempre com a colaboração da comunidade e dos poderes estatais.

AS PRINCIPAIS CONSEQUÊNCIAS

A Política Pública do Corredor Cultural foi inovadora em uma época em que a proteção ao Patrimônio Público ainda se concentrava em bens móveis e imóveis de cunho histórico.

[2]Disponível em: https://rio.rj.gov.br. Acesso em: 25 jan. 2024.

O grupo de intelectuais que assessoraram a Câmara Técnica contribuíram sobremaneira ao trazer uma visão eclética, uma vivência da rua, um olhar. A Literatura das ruas amparada pela participação popular representada pelas associações de comerciantes.

Tal inovação, estimulada pelo interesse governamental municipal resultou na proteção efetiva aos desmontes e demolições que ameaçavam principalmente a área do comércio da SAARA.

Ao preservar não o bem isolado, mas o conjunto arquitetônico o Corredor Cultural protegeu aquilo que chamamos desde o início de "ambiência urbana", um termo vago que merece um estudo acadêmico mais aprofundado, que podemos brevemente explicar como um modo, um jeito de vivenciar a rua, a cidade, um estilo estampado nos usos e costumes que interagem com os habitantes, o casario e suas atividades econômicas.

Posteriormente, a garantir a manutenção física, o cuidado com as construções pelos proprietários, o Município determinou com apoio da Câmara dos Vereadores a isenção de IPTU para os prédios abrangidos na delimitação geográfica do Corredor Cultural, via lei municipal de 1988. O modelo de política pública carioca do Corredor Cultural, transformou-se em "case" de sucesso e influenciou sobremaneira outras cidades brasileiras:

> "Em Salvador, São Luís do Maranhão, Manaus, Cuiabá, e diversas outras cidades logo apareceu quem se interessou pela metodologia que estava sendo implantada no Rio de Janeiro. Augusto Ivan [o arquiteto idealizador do projeto] viajou bastante pelo país divulgando o projeto do Corredor Cultural" (Machado, 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política pública cultural carioca gestada no final dos anos 70 do século XX foi altamente inovadora ao permitir a participação popular, a assistência da intelectualidade, associada a um rigoroso projeto técnico com estímulo do poder público municipal.

Diretrizes foram traçadas e um objetivo foi atendido: a área delimitada pelo Corredor Cultural ainda subsiste, o casario mantém seu traçado original, sendo possível em uma breve caminhada pelo Centro Histórico do Rio de Janeiro encontrarmos traços do passado colonial, da fase imperial e também da República Velha, sem a sombra de enormes edifícios modernos (Machado, 2015).

Hoje passados exatamente quarenta anos da Lei Municipal nº 506 de 17 de janeiro de 1984 que sedimentou os objetivos da política pública, os desafios são precisamente fomentar ainda mais a atividade cultural na área, esvaziada com a pandemia de Coronavírus, juntamente a crise econômica que se abateu sobre a cidade desde o fim dos investimentos nos megaeventos dos anos 10 do século XXI.

O casario com o comércio fechado da Rua Carioca é um convite aos gestores públicos em buscarem mais uma vez no passado o exemplo exitoso, convidarem as associações de moradores, de comerciantes, os artistas de rua, os investidores locais, a discutirem plenamente uma saída que revitalize mais uma vez a região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONSECA, T. P. da. Participação em ações de preservação: o caso do Corredor Cultural do Rio de Janeiro. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, v. 10, 35-44. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i10p35-44.

HARVEY, David. **O Enigma do Capital e as Crises do Capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2011. 238 páginas.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LIMA, Luciana; Aguiar, Rafael; LUI, Lizandro. Desenho de Política Pública e Instrumentos de Implementação. *In*: BRASIL, Felipe Gonçalves; CAPELLA, Ana Cláudia Niedhart (orgs.). **Abordagens Contemporâneas para a Análise de Políticas Públicas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

MACHADO, Sandra. **Corredor Cultural Preserva Memória do Rio. MultiRio**, 2015. Disponível em: https://www.multirio.rj.gov.br. Acesso em: 01 fev. 2024.

SAMPAIO, Julio Cesar Ribeiro. **Centro da cidade do Rio de Janeiro**: proposta de enquadramento como Bem Cultural Nacional da Primeira República (1889-1930), v. 19, n. 20, Rio de Janeiro, v. 14, n.2, jul.dez.2019. Disponível em: https://www.doi.org/10.52913/19e20. Acesso em: 25 jan. 20024.

PELO PATRIMÔNIO OU PELA CIDADE? ARGUMENTAÇÃO NA POLÍTICA PÚBLICA DE PATRIMÔNIO CULTURAL

Pedro Vianna Godinho Peria[1]

RESUMO: A pesquisa procura investigar o discurso oficial e as interações argumentativas da política pública de patrimônio cultural no Município de São Paulo a partir de situações argumentativas desencadeadas pelo conflito de posições entre os conselheiros e conselheiras do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), órgão deliberativo máximo dessa política. Associando os campos dos Estudos Discursivos e das Políticas Culturais, estudo um caso de dissenso no Conselho para questionar como o artefato discursivo do patrimônio cultural é mobilizado para defender certas posições que afetam diretamente a cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural, Deliberação, Discurso, Argumentação.

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, procura-se utilizar o arcabouço teórico e metodológico da análise crítica do discurso e da teoria da argumentação para investigar o discurso oficial da política pública de patrimônio cultural no Município de São Paulo a partir das falas dos conselheiros e conselheiras do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), órgão deliberativo máximo dessa política. Trata-se, portanto, de uma proposta de conexão entre diferentes campos do conhecimento: os dos Estudos Discursivos, da Política Pública e do Patrimônio Cultural.

O estudo da patrimonialização é mais instigante se não nos questionarmos sobre a coisa, mas sobre o falar sobre a coisa. Seguindo essa concepção, o papel dos especialistas nessa política pública é fundamental, como postula Gonçalves (2002): "as estórias narradas por intelectuais nacionalistas sobre o patrimônio cultural brasileiro são, basicamente, estórias de apropriação, narradas para responder a uma situação de perda e com o propósito de construir a nação" (p. 31). Para Rubino (1991), a constituição do patrimônio enquanto tema levou à criação de um campo do conhecimento que, ao mesmo tempo, "requisita e produz especialistas" (p. 159). A consagração de um bem como patrimônio não está, na verdade, descolada do parecer técnico dado pelo funcionário, de forma que não podemos deixar de lado as condições históricas de sua produção. O especialista é um mediador que desaparece na própria prática, restando apenas o efeito no imaginário social. No entanto, nada há de natural na prática da patrimonialização.

[1] Bacharel, mestre e doutorando em Administração Pública e Governo na FGV EAESP. Graduando em Letras com habilitação em Português e Linguística pela USP FFLCH. Contato: p.v.g.peria@gmail.com.

Essa característica tecnocrática acaba por criar uma imagem despolitizada do campo do Patrimônio Cultural. Dentro dos estudos sobre políticas culturais no Brasil, o autoritarismo é uma "triste tradição" (RUBIM, 2007) inescapável nas análises, o que levou Calabre (2014) a afirmar que "a história das políticas culturais no Brasil, até a chegada do século XXI, teve seus pontos altos, contraditoriamente, nos períodos de governos autoritários" (p. 140). Admitindo uma perspectiva crítica sobre a linguagem e o discurso, acreditamos que é na análise de seus objetos textuais que melhor conseguimos interpretar "a constante luta em torno de pontos de maior instabilidade" (FAIRCLOUGH, 2016, p. 127) na manutenção dessa prática.

A análise crítica do discurso (ACD) tem como preocupação central a investigação das relações entre a linguagem e outros elementos da vida social, razão pela qual muitos dos empreendimentos de pesquisa que se filiam a esse campo são multidisciplinares. Admitindo que "a linguagem é um aspecto irredutível da vida social, dialeticamente interconectado com outros elementos" (FAIRCLOUGH, 2003, p. 2), os estudos crítico-discursivos partem da análise de discurso como uma estratégia analítica privilegiada para ligar a análise textual a teorizações sociais. Entendendo o discurso como um modo de representação do real, a ACD caracteriza-se pela proposição de uma interpretação dialética entre textos, práticas discursivas e práticas sociais. Para Fairclough (2016, p. 104), "a preocupação central é estabelecer conexões explanatórias entre os modos de organização e interpretação textual, como os textos são produzidos, distribuídos e consumidos e a natureza da prática social em termos de sua relação com as estruturas e lutas sociais". De maneira geral, parte-se de um texto como objeto de pesquisa para, a partir dele, "melhor compreender a forma como as sociedades funcionam e produzem tanto efeitos benéficos quanto prejudiciais, e de como os efeitos prejudiciais podem ser mitigados se não, eliminados (FAIRCLOUGH, 2003, p. 203).

Valorizando um olhar discursivo para as políticas públicas de patrimônio cultural, este texto focaliza o dissenso nas falas dos conselheiros e conselheiras do CONPRESP em uma interação argumentativa retirada de sua 724ª reunião ordinária, realizada virtualmente em 18 de janeiro de 2021. Sendo um órgão deliberativo, as falas são marcadas pela argumentação prática, voltada para a tomada de decisão sobre fazer ou não fazer algo. Seguindo as propostas de Fairclough e Fairclough (2012), de união entre a análise de argumentação e a análise crítica do discurso, admitimos que toda decisão é política e envolve fatores de legitimidade, condições institucionais e sopesamento de valores. Nos momentos de emergência de conflitos dentro do Conselho, seus membros se utilizam de diversos instrumentos para fazer valer sua posição.

Acreditamos que nesses eventos de debate emergem concepções, contraditórias ou não, sobre: o sentido do patrimônio cultural, a função social da política pública de patrimônio cultural e o papel do Conselho e de seus conselheiros. Nesse sentido, a pergunta que guia toda a investigação é: de que maneira o discurso e a interação argumentativa em torno da temática do patrimônio cultural exercem influência nas decisões tomadas no CONPRESP?

Com isso, procuro contribuir para o campo de estudos das Políticas Culturais de forma a lançar uma reflexão baseada em análises científicas críticas e provocativas. A próxima seção descreve a metodologia da pesquisa enquanto as três seções seguintes apresentam a discussão e a análise do caso de interação argumentativa selecionado. As considerações finais trazem um balanço da pesquisa e indicam novas agendas de aprofundamento.

PERCURSO METODOLÓGICO

Estabelecidas as preocupações teóricas da pesquisa, o primeiro passo foi a seleção das falas oficiais, retiradas das reuniões do CONPRESP. Essas são realizadas com uma frequência quinzenal e, desde o início do período de isolamento social imposto pela pandemia do covid-19, foram transmitidas ao vivo pelo YouTube do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

Entre 1º de junho de 2020 e 13 de dezembro de 2021, período da pesquisa que gera este texto, foram realizadas 36 reuniões. Nem todas as reuniões apresentam casos de dissenso (na verdade, é mais comum que as votações sejam rápidas e unânimes) e que nem todo caso de dissenso é foco de interesse para esta pesquisa, pois nem todos os debates envolvem a disputa em torno do papel do Conselho e do papel das políticas públicas de patrimônio. A partir desses critérios, a lista de casos mais produtivos para o alcance dos objetivos visados foi reduzida até a seleção de um caso, denominado “Grota do Bixiga”.

Trata-se da discussão da proposta, feita por uma empresa do ramo imobiliário, de construção de um edifício na parcela do bairro da Bela Vista identificado como Bixiga. Esse bairro tem especial importância para as políticas públicas municipais de patrimônio cultural, pois foi o primeiro conjunto urbano objeto de tombamento. Os estudos para a decisão final presente na Resolução nº 22 de 2002 do CONPRESP tiveram início ainda no final da década de 1980 e tornaram-se referência fundamental para a implementação dessa política pública. A construção de um edifício nessa área tombada é, portanto, uma grande polêmica.

O início do processo de deliberação se deu em 2019. Dentro do universo de reuniões observado nesta pesquisa, o tema dessa construção na grota do Bixiga ocorreu em três reuniões,

seguindo esta lógica: 1) na reunião 723ª, um representante de um coletivo da sociedade civil do bairro do Bixiga apresenta a posição contrária ao empreendimento imobiliário; 2) na reunião 724ª, a conselheira representante do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), que havia pedido vistas do processo, apresenta seu voto contrário ao empreendimento imobiliário e, na votação, o CONPRESP delibera pela aprovação com diretrizes da referida construção; e 3) na reunião 737ª, debate-se acerca do recurso apresentado pelo coletivo da sociedade civil contra a decisão tomada pelo Conselho na reunião 724ª. É na segunda que a principal questão argumentativa relacionada às problemáticas levantadas na Introdução está inserida e, operando mais um nível de seleção, é sobre a interação ocorrida na reunião 724ª que a pesquisa se debruçou com profundidade.

A segunda etapa metodológica consistiu na descrição do estrato dialético-interacional da argumentação, discriminando a questão argumentativa e os papéis actanciais exercidos por cada ator (AZEVEDO; GONÇALVES-SEGUNDO; PIRIS, 2021, p. 4). A terceira etapa busca evidenciar a arquitetura argumentativa do caso selecionado entendendo a argumentação prática como a mais relevante. De forma resumida, o modelo de análise de argumentação prática proposto por Fairclough e Fairclough (2012) parte da identificação de valores (V), circunstâncias (C) e objetivos (O) que dão suporte a uma proposta de ação. Os primeiros são considerados como aquilo que o agente argumentativo realmente quer ver realizado. As Circunstâncias são os elementos contextuais, sociais e institucionais, nos quais o agente está inserido e dão suporte à sua avaliação do estado atual das coisas. Os Objetivos constituem um cenário futuro no qual se realizam os compromissos valorativos do agente. Essas instâncias condicionam e dão suporte para a reivindicação colocada na argumentação.

Com a descrição da interação, presente na próxima seção, e da arquitetura argumentativa, apresentada na seção 4, é possível depreender quais tipos de argumentos são mobilizados, como são mobilizados e por quais atores são mobilizados. Essa análise dialética e lógica permitiu-nos voltar ao cerne do conflito que teve como cenário a 724ª reunião do CONPRESP e compreender qual a raiz do desacordo entre conselheiros/as e como essa divergência está relacionada com a visão dos atores sobre o patrimônio cultural.

DESCRIÇÃO DA INTERAÇÃO ARGUMENTATIVA

O CONPRESP foi criado no final do ano de 1985 pela Lei nº 10.032 na gestão de Mário Covas na prefeitura. Na composição atual, aproximadamente 55% do Conselho é composto por

quadros do Poder Executivo, um terço é composto por entidades de classe (Instituto de Arquitetos do Brasil, Conselho Regional de Engenharia e Agronomia e a Ordem dos Advogados do Brasil) e 10% do Poder Legislativo. O procedimento de análise e deliberação de que se ocupa o Conselho se dá, de maneira resumida, em quatro etapas. Em primeiro lugar, recebe-se um pedido de análise para tombamento ou sobre alguma ação a ser realizada que possa afetar determinado bem já tombado. Em segundo lugar, o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura (DPH) é responsável por realizar uma análise técnica do pedido. O DPH é entendido como o braço técnico e burocrático da política municipal de preservação e, entre seu corpo de funcionários, envolve profissionais da arquitetura, da história, da antropologia e da arqueologia de forma que tem a competência para estudar e avaliar os pedidos sobre bens culturais. A segunda etapa acaba com a produção de um parecer técnico do DPH e seu envio para o Conselho; tal parecer pode indicar uma avaliação favorável, favorável com diretrizes ou contrária ao pedido. A terceira etapa se dá na seleção aleatória de um membro do CONPRESP para realizar outro parecer sobre o pedido a partir da avaliação dada pelo corpo técnico. Essa etapa consiste em um trabalho individual do conselheiro e conselheira sobre a análise do DPH e resulta em uma opinião favorável, favorável com diretrizes ou contrária a serem incorporadas no relatório do Departamento. A quarta etapa consiste na deliberação conjunta do Conselho sobre o parecer feito pelo conselheiro ou conselheira. Se as outras etapas são feitas “a portas fechadas”, a discussão do Conselho é transparente, sendo propriamente o locus da interação argumentativa na política municipal do patrimônio cultural. Dessa forma, cada pedido passa por três crivos: o do DPH, o de um conselheiro ou conselheira parecerista e o do Conselho.

O caso estudado se deu a partir de um pedido da Corrientes Empreendimentos Imobiliários Ltda. sobre a liberação da construção de um edifício no bairro da Bela Vista, zona central da cidade de São Paulo. Desde 2002, todo o conjunto urbano identificado como Bexiga no interior da Bela Vista é tombado. Especificamente no local onde o projeto da empresa imobiliária incide, encontra-se o que é conhecido como Grota do Bixiga: um pequeno vale do Rio Saracura Menor que, desde os primeiros anos de urbanização da região, tem características paisagísticas identificadas como únicas. O parecer feito pelo DPH indicou uma avaliação favorável com diretrizes à construção do empreendimento. A conselheira responsável pelo parecer foi Eneida de Almeida, arquiteta representante do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), que, em seu voto, indicou a rejeição do parecer do DPH e, consequentemente, a resposta

negativa ao pedido da empresa imobiliária. Na reunião ordinária 724º, realizada no dia 18 de janeiro de 2021, o Conselho ouviu munícipes contrários ao empreendimento, representantes da Corrientes Empreendimentos Imobiliários Ltda. e a leitura do parecer da conselheira Eneida de Almeida. Em cerca de uma hora de interação argumentativa, o Conselho, por maioria de votos, deliberou favoravelmente ao parecer do DPH, consequentemente, favoravelmente com diretrizes ao pedido da empresa solicitante e contrário ao parecer da conselheira representante do IAB.

ANÁLISE LÓGICO-DISCURSIVA DA INTERAÇÃO ARGUMENTATIVA

Como se verá na descrição e análise dos esquemas argumentativos dos atores da Proposição e da Oposição, estamos lidando com argumentos do tipo de raciocínio prático instrumental, definido como aquele voltado para objetivos (GONÇALVES-SEGUNDO, 2021). Na perspectiva de Fairclough e Fairclough (2012), são os valores sociais que dão suporte aos Objetivos perseguidos pelo raciocínio prático instrumental, de forma que são perspectivas normativas sobre o estado das coisas que alimentam as finalidades das propostas de ação. Os conselheiros e os munícipes que participam da interação argumentativa aqui em foco orientam suas falas para a defesa de uma proposta de ação que possibilite o alcance de seus objetivos expressos e, com isso, persuadir os demais conselheiros de sua posição. Na discussão sobre os diferentes Valores, Objetivos e Circunstâncias será possível criar um caminho analítico que indique qual o desacordo profundo da interação argumentativa e como esse se relaciona com as diferentes visões sobre o tema do patrimônio e o papel do Conselho exercem influência nas suas decisões.

Os argumentos de Proposição

Como visto na descrição da interação argumentativa, é o DPH, a partir da escrita do parecer técnico sobre o pedido da empresa imobiliária, que ocupa o papel actancial de Proponente em relação à questão: "o Conselho deve ou não deve aprovar a construção do empreendimento"? Na avaliação do Departamento, o Conselho deve aprovar a construção do edifício, desde que certas diretrizes arquitetônicas fossem seguidas e é sobre a proposta de ação do DPH que outros dois atores entram em coalizão para persuadir o Conselho em termos dessa posição.

Na reunião ordinária 724ª, uma representante da Corrientes Empreendimentos Imobiliários Ltda., Tânia Martinho (TM), apresentou a posição da empresa sobre a querela. Na

sua fala, o objetivo a ser alcançado com a construção do empreendimento é dinamizar uma região subaproveitada, mas com boa infraestrutura urbana. Vejamos:

> TM: O terreno onde projetamos o empreendimento está sendo subutilizado como estacionamento numa área de farta infraestrutura, entremeado numa região verticalizada na qual não constam lançamentos recentes há cerca de cinco anos. O projeto atende ao uso residencial com poucas garagens. O nosso empreendimento trará VIDA à região operando a infraestrutura já existente.

Nesses termos, o projeto em pauta no Conselho visa ao cumprimento da função social da propriedade e ao desenvolvimento urbano da cidade. No entanto, o problema reside nas normas de preservação do patrimônio cultural que incidem sobre a região. Nesse contexto, o valor que guia a defesa de seus objetivos é a procura por alinhar a preservação do patrimônio cultural às orientações do planejamento urbano. A percepção do estado de mundo, ou seja, as circunstâncias que permitem a articulação entre valores, objetivos e proposta de ação, presente na fala da Proponente é que uma visão restrita da preservação do patrimônio cultural paralisa o desenvolvimento urbano. Com esse esquema argumentativo, o raciocínio prático instrumental presente na fala da representante é que ao aprovar o parecer do DPH, o Conselho aprova a construção do empreendimento que irá dinamizar a região.

Ainda em coalizão com o Proponente, o DPH, e em grande consonância com o argumento apresentado por TM, o conselheiro representante da Secretaria Municipal de Licenciamento e vice-presidente do Conselho na ocasião, Guilherme Dell'Arco (GD) parte dos mesmos objetivos. Vejamos em sua fala inicial:

> GD: O Bairro da Bela Vista, apesar das características necessárias à preservação, também precisa ter vistas à qualificação dos espaços e essa qualificação dos espaços, no meu entender e nos considerandos da Resolução, está bem clara. [...] Nos termos da Resolução, por ele ser residencial, porque ele vai promover um adensamento habitacional INTERESSANTE nos termos da Resolução, eu acho também que ele está adequado.

No entanto, diferentemente de TM, cujos valores pressupõem que, no estado de mundo atual, não há total convergência entre as normas de preservação do patrimônio e de planejamento urbano, o conselheiro admite que a preservação do patrimônio cultural e as ações de desenvolvimento urbano andam juntas. Nesses termos, a relação entre meios e fins presente na participação do conselheiro também se resume na fórmula: ao aprovar o parecer do DPH, o Conselho aprova a construção do empreendimento que irá dinamizar a região.

As ligeiras diferenças entre os esquemas argumentativos desses dois atores se dão nos níveis dos valores e das circunstâncias, ou seja, na relação entre os compromissos e a leitura do

estado de mundo de cada ator. Enquanto TM apresenta uma visão ideal da relação entre preservação do patrimônio e desenvolvimento urbano e uma avaliação negativa da ação restritiva do Conselho, GD afirma de antemão que não há incongruência entre os princípios que guiam a preservação e os que orientam o desenvolvimento da cidade, bem como apresenta uma visão positiva do estado de mundo (as normas sob as quais o Conselho deve agir e a qualidade do projeto do empreendimento).

Cabe agora discutir como outros dois atores na interação argumentativa procuram responder de outra forma à questão colocada pelo Proponente.

Os argumentos de Oposição

A responsável pela elaboração do parecer no Conselho foi a representante do IAB, a arquiteta Eneida de Almeida (EA). Apresentando um voto pela recusa do parecer do DPH e, consequentemente, contra a construção do empreendimento, entenderemos sua participação como acoplada ao papel actancial de Oponente. As palavras finais da leitura de seu parecer indicam o conteúdo dos objetivos visados pela conselheira ao defender a proposta de ação de rejeitar a construção do empreendimento:

> EA: Com base no exposto, me manifesto por uma reformulação significativa do projeto de modo a respeitar as recomendações aqui mencionadas, de modo a assegurar os elementos indicados anteriormente, recomendando uma análise de impacto ambiental, para avaliar os possíveis danos a serem evitados.

Podemos escrever o objetivo da Oponente da seguinte forma: fazer valer as normas de preservação, o que implica uma alteração substancial no projeto do empreendimento. Percebemos que não há uma premissa proibitiva da construção de qualquer empreendimento no local, mas o acompanhamento de um princípio de que essa construção deve cumprir condições necessárias. Os valores que sustentam o objetivo da conselheira podem ser escritos desta forma: para articular preservação do patrimônio e desenvolvimento urbano deve-se observar a interferência paisagística e populacional. Em outras palavras, há a crença de que é possível articular os lados do patrimônio e do planejamento urbano desde que sejam priorizadas a preservação das condições de usufruto do espaço.

Aplicando esse valor e esse objetivo à avaliação do projeto, depreendemos as circunstâncias que levam a conselheira ao seu voto de rejeição: o empreendimento interfere de forma violenta na paisagem e a norma mais restritiva deve ser respeitada. Em sua réplica às colocações de GD sobre o voto, EA reforça qual o ponto central de sua avaliação:

> EA: Mas a questão que eu queria colocar de forma rápida, expedita, é exatamente o QUESTIONAMENTO dessa qualidade que o projeto oferece do ponto de vista da INTERFERÊNCIA que é incisiva na paisagem, na legibilidade das condições geomorfológicas e na fruição da paisagem. A grota, não sei se eu fui clara então gostaria de enfatizar, essa grota é um miolinho, é um núcleo, ÚNICO, um dos poucos locais ali da região que preserva uma paisagem horizontal, porque o entorno imediato já está verticalizado, aliás algumas intervenções são, do ponto de vista da grota, bastante incisivas também. O que eu digo é o quanto esse edifício, com o porte, com a magnitude, com a expressão volumétrica proposta, o quanto ele vai, sim, destruir aquelas condições que a Resolução de tombamento pretendia assegurar.

Em coalizão com esse argumento, as falas de Rafael Funari (RF), representante do Coletivo Salve Saracura (associação de bairro voltada para a valorização ambiental no Bixiga), seguem meios ligeiramente diversos para defender os mesmos fins. Para o munícipe:

> RF: Eu faço um apelo em nome do Bairro que seja rejeitado o pedido formulado pela empresa Corrientes/Trisul porque, mesmo diante da adaptação feita pela empresa, haverá uma completa descaracterização da Grota, conforme se observa nas imagens já compartilhadas nas outras reuniões e do próprio processo administrativo. E aqui eu queria ressaltar a importância da decisão que os conselheiros estão para tomar: a aprovação desse empreendimento vai abrir um perigoso e talvez irreversível precedente no sentido de descaracterização do tombamento do Bixiga...

O objetivo defendido pelo representante, em coalizão com a proposta da Oponente, é manter as características arquitetônicas e paisagísticas da Grota do Bixiga, de forma que a prioridade, expressa no excerto, deve ser a manutenção das condições arquitetônicas, paisagísticas e populacionais que motivaram o tombamento do território. As bases que sustentam tal posição se formam sobre um valor mais restritivo do que o discutido sobre a fala da conselheira EA. No seguimento de sua contribuição na reunião, RF afirma:

> RF: O que a gente reforça é que o nosso pedido de proteção da grota do Bixiga decorre de uma resolução do PRÓPRIO CONPRESP, não estamos inventando normativas, o próprio CONPRESP deliberou em 2002 pela proteção do bairro; e se nem isso é suficiente para a proteção do bairro, sentenciaremos de MORTE o patrimônio histórico da cidade e do bairro do Bixiga.

De forma mais radical, então, o valor que guia sua defesa é que se deve priorizar a preservação do patrimônio cultural, do meio ambiente e da população residente. A visão do estado das coisas que sustenta a relação entre esse valor e o objetivo expresso coloca, então, que o CONPRESP sofre e cede a uma tensão imposta pelo mercado imobiliário que tem pouco interesse na preservação do patrimônio tombado. Descrevemos as circunstâncias do raciocínio

de RF desta forma: a pressão imobiliária é nociva para o patrimônio cultural e causará danos irreversíveis à Grota do Bixiga. Na perspectiva defendida pelo representante do coletivo de bairro, não há dúvidas ou meios termos nas falas daqueles que defendem a construção do projeto: a ideia de adequação do patrimônio ao planejamento urbano é falaciosa, pois, na realidade, procura-se subjugar os princípios e normas da preservação aos interesses econômicos expressos nas orientações de desenvolvimento urbano.

Dessa forma, vê-se que o raciocínio de EA e de RF têm uma base comum sobre a inadequação do projeto frente ao estado de mundo da preservação do patrimônio tombado no Bixiga. Para EA, a norma mais restritiva deve prevalecer, mas há espaço para a criação de um projeto imobiliário verdadeiramente condizente com os princípios da preservação e de desenvolvimento urbano. Para RF, o projeto da empresa Corrientes Empreendimentos Imobiliários Ltda. configura um ataque frontal ao instituto do tombamento e ao próprio órgão municipal responsável pela preservação. Enquanto a defesa da primeira abre espaço para uma "substancial reformulação do projeto", o raciocínio do segundo não traz outra tonalidade além da rejeição do projeto.

A análise feita até aqui permite-nos perguntar: se a mobilização dos diferentes argumentos de raciocínio prático instrumental, somados aos argumentos por consequência, não são suficientes para fazer um ator ou outro ceder total ou parcialmente de sua posição inicial, qual é a raiz do desacordo? Quais valores, pois nosso modelo analítico enfatiza essa dimensão, não são compartilhados entre os atores a ponto de não ser possível uma identificação mínima entre as preocupações e os compromissos de pessoas presentes em um fórum político, participativo e voltado para a criação de consensos em torno da temática do patrimônio cultural? Na próxima seção, veremos como o desacordo profundo surge precisamente de diferentes visões sobre a temática do patrimônio cultural e do papel do Conselho no cenário dessa política pública.

O DESACORDO NA INTERAÇÃO ARGUMENTATIVA

Partindo da análise do desacordo envolvido na utilização dos argumentos por consequência (PLANTIN, 2008), vê-se uma primeira divergência na posição dos atores. O ponto de desencontro se dá no foco sobre qual recaem as consequências negativas ou positivas. De um lado, argumenta-se que a aprovação da construção trará benefícios urbanos para o bairro, em específico, ou para a cidade, de forma geral. A melhor utilização da infraestrutura urbana

levaria a um desenvolvimento que beneficiaria tanto aos residentes quanto às outras pessoas que usufruem da região. De outro lado, a defesa da rejeição do projeto imobiliário traz o foco para as interferências negativas sobre o patrimônio cultural, entendido aqui como um termo capaz de envolver três dimensões: o bem tombado, a sua paisagem envoltória e as pessoas que significam esse entorno. O ataque que a construção representa vai de encontro não à cidade, mas ao patrimônio. Em um nível mais basilar, então, não há acordo sobre qual o foco de incidência das consequências diretas da construção do edifício projetado na Grota do Bixiga. Não há dúvidas de que todos os atores sabem que patrimônio e cidade têm algum tipo de relação, mas o central para nossa análise é perceber que esses mesmos atores trazem o foco para uma ou para outra esfera.

Podemos depreender que os diferentes atores têm percepções diferentes sobre o papel do Conselho. Se, de um lado, é a cidade a dimensão mais importante, acredita-se que o CONPRESP deve deliberar no sentido da melhoria ou do desenvolvimento das condições de vida em todo o Município. Se, por outro lado, o patrimônio cultural é a base da argumentação, defende-se que a mesma instância deliberativa deve ter suas atenções voltadas a esse aspecto da política cultural. De novo, esses polos não deixam de fazer parte de um mesmo espectro, mas a ligeira e tênue diferença entre patrimônio cultural e cidade parece ser suficiente para distanciar agentes da sociedade civil e do poder público debruçados sobre o mesmo problema. Quando a cidade toma o centro, o patrimônio cultural é um dos instrumentos para fomentar o desenvolvimento urbano. Quando o patrimônio cultural é colocado como cerne da questão, a cidade toma aspectos coadjuvantes e as suas dinâmicas comerciais e populacionais são pesadas a fim de compreender os impactos sobre o bem tombado. Enquanto as personagens principais do problema transitam entre o patrimônio e a cidade, muda também o entendimento sobre o papel do Conselho e, consequentemente, sobre como o voto de seus membros deve ser orientado.

É possível afirmar que o desacordo que motiva a orientação argumentativa na 724ª reunião ordinária do CONPRESP incide sobre uma diferente hierarquia de valores. Os compromissos de cada ator apresentam diferentes graus de proximidade com o patrimônio como centro e com a cidade como centro. Na fala de RF, representante da sociedade civil organizada do bairro do Bixiga, a defesa do patrimônio cultural recebe a maior ênfase enquanto as tensões nomeadas como “desenvolvimento urbano” são identificadas como ataques ao que deveria ser a principal preocupação do Conselho. No voto de EA, há a aceitação de que o

patrimônio e o desenvolvimento urbano são dimensões de grande relevância social e que poderiam ser fomentadas conjuntamente a partir de uma visada atenta às normas de preservação. Na réplica de GD, admite-se que todas as normas, bem como as competências do Conselho, já permitem que a preservação e o desenvolvimento sejam entendidos como indissociáveis. Por fim, na defesa apresentada por TM, representante da empresa solicitante, as normas de preservação do patrimônio cultural e, por extensão, as decisões do Conselho, são entraves para o desenvolvimento urbano pactuado em outras instâncias e normativas do Município.

Nesse escalonamento de compromissos, expresso no Esquema 01, percebemos que ambos os lados concordam, implicitamente, que patrimônio cultural e cidade são dimensões relevantes e interconectadas, mas, ainda assim, a diferença de foco impede que cada ator ceda de sua posição inicial. Nesse sentido, podemos entender que os valores que sustentam a defesa dos objetivos e as percepções do estado de mundo são suficientemente arraigados a ponto de serem entendidos como inegociáveis.

Esquema 01: Continuum de valores

Fonte: Elaboração própria.

Os diferentes argumentos de raciocínio prático instrumental depreendidos da transcrição da interação argumentativa, bem como dos diferentes usos de argumentos por consequências, permitiu-nos descrever e analisar quais as raízes do conflito que levou à aprovação da construção de um edifício no Grota do Bixiga, considerada parte do patrimônio cultural do Município de São Paulo desde 2002. Ainda que os argumentos estivessem centrados na dinâmica entre patrimônio e cidade, os diferentes entendimentos dessas duas esferas e, por extensão, as diferentes opiniões sobre o papel do Conselho, impediram que um consenso fosse alcançado. Ainda que a maioria do Conselho tenha votado de acordo com a lógica que prioriza a dimensão do desenvolvimento urbano, não é possível dizer que esse seja um campo pacífico

no CONPRESP. A tensão entre os sentidos de patrimônio e cidade não está resolvida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma área cinzenta entre o campo das Políticas Públicas e o campo dos Estudos do Discurso e da Argumentação cuja investigação profunda pode ser rica para ambos os lados. As reuniões do CONPRESP, bem como de diversos outros fóruns de política, são um manancial extenso de interações argumentativas e sua exploração detida fornece material inédito para o estudo da argumentação prática. Os estudos críticos do discurso e da argumentação, por seu turno, são capazes de contribuir com análises igualmente inéditas para os estudos de formulação e implementação de políticas públicas.

Proponho que o caso estudado seja um exemplo, ainda carente de aperfeiçoamento, de uma ampla agenda de pesquisa a ser desenvolvida. A pergunta que motivou esta pesquisa, bem como a aplicação dos métodos selecionados, permitiu-nos discutir como a hierarquização de valores relacionados à concepção de qual deve ser a incidência do Estado no patrimônio cultural afeta a posição de conselheiros e conselheiras e sustenta votos tão diversos. Ainda que bem definido por normativas e regulamentos, a visão sobre qual deve ser a prioridade do Conselho não é matéria definida e isenta de conflitos e indefinições.

Existem lacunas e elementos que foram colocados em segundo plano. Em primeiro lugar, não foi incluída uma etapa de análise retórica da interação argumentativa, que seria responsável por inserir a preocupação de como cada ator faz seu argumento ser validado e quais os instrumentos usados para a persuasão. Nessa direção, seria igualmente produtivo se perguntar e incluir na análise como o *ethos* dos atores influi em sua argumentação e nas posições de coalizão ou oposição que admite.

Vistas as lacunas listadas, é importante que novos casos de dissenso nesse mesmo lugar argumentativo sejam objetos de novas pesquisas. A continuidade dessa investigação permitiria que fossem depreendidos eventuais padrões de esquemas argumentativos, atores que entram em coalizão ou oposição e raízes do desacordo que levam a votos díspares no Conselho. Em termos práticos e imediatos, esse tipo de investigação poderia contribuir para que agentes do patrimônio cultural reavaliem seus discursos e suas estratégias de argumentação. Se queremos (aqui me incluo) defender a política pública de patrimônio, devemos considerar aprimorar nossos argumentos, pois o desacordo, o dissenso, o conflito são inerentes às políticas públicas em contextos democráticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, I.; GONÇALVES-SEGUNDO, P.; PIRIS, E. Argumentação erística nas interações digitais: uma polêmica médica sobre a cloroquina no Debate 360 da CNN Brasil. *Estud. Ling*, Belo Horizonte, 2021.

CALABRE, L. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Brasil, São Paulo, n.58, p. 137-156, 2014.

FAIRCLOUGH, I.; FAIRCLOUGH, N. *Political Discourse Analysis: a method for advanced students*. Londres: Routledge. 2012.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing Discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge. 2003.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e Mudança Social*. 2ª ed. Brasília: Editora UnB, 2016.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *Lei 10.032, 27 de dezembro de 1985*. Dispõe sobre a criação de um conselho municipal de preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental da cidade de São Paulo. 1985.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *Lei 10.236, 16 de dezembro de 1986*. Altera dispositivos da Lei nº 10.032, de 27 de dezembro de 1985, que dispõe sobre a criação do CONPRESP. 1986.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *Lei nº 14.516, de 11 de outubro de 2007*. Altera e acrescenta dispositivos à Lei nº 10.032, de 27 de dezembro de 1985, alterada pela Lei nº 10.236, de 16 de dezembro de 1986, e dá outras providências. 2007.

GONÇALVES-SEGUNDO, P. Argumentação multimodal: múltiplos olhares para um objeto complexo. In GONÇALVES-SEGUNDO, P.; PIRIS, E. (orgs.) *Estudos de Linguagem, Argumentação e Discurso*. p. 73-110, Campinas: Pontes Editores, 2021.

PLANTIN, C. *A argumentação: História, teorias, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2008.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A.; BARBALHO, A. (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, Coleção Cult, 2007.

RUBINO, S. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1991. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

MESA VII

Componentes do SNC I

QUE PRIORIDADES SÃO DESTACADAS NAS PROPOSTAS DA 5ª CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA DO RJ PARA A ETAPA NACIONAL DA 4ª *CNC*?

Ana Lúcia R. Pardo[1]

Resumo: O presente trabalho propõe se debruçar sobre as propostas que foram aprovadas na 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (5ª CEC-RJ), - realizada nos dias 23, 24 e 25 de janeiro de 2024, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), - e encaminhadas para a 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC), que ocorreu em Brasília, no período de 4 a 8 de março do mesmo ano. A partir daí, lançamos a seguinte indagação: que propostas foram destacadas pelos agentes culturais do Estado do Rio de Janeiro para a etapa nacional e o que revelam em termos de prioridades que poderão contribuir na elaboração do novo Plano Nacional de Cultura? Na intenção de responder tal pergunta, o método utilizado é a pesquisa-ação, também considerado como pesquisa participante, visando a resolução de problemas ou ações definidas por pesquisadores e sujeitos envolvidos com o objeto de estudo em questão.

Palavras-chaves: Conferência, Propostas, Rio de Janeiro, Plano, Sistema Nacional de Cultura.

INTRODUÇÃO

Que propostas foram apresentadas pelos participantes da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (5ª CEC-RJ) para serem debatidas na etapa nacional e o que foi destacado em termos de prioridades que poderão contribuir na elaboração do novo Plano Nacional de Cultura? Essa é a principal questão que me move a elaborar esse estudo, que tem como objetivo avaliar acerca da formulação de propostas, apresentadas pelos agentes culturais do estado do Rio de Janeiro e aprovadas na plenária final da 5ª CEC-RJ, e que serão defendidas pelos delegados eleitos na 4ª Conferência Nacional de Cultura. Com o uso de uma ferramenta metodológica que aponta um caráter participativo e busca alinhar pesquisa e ação. Na intenção de fazer uma análise, a fim de identificar as prioridades e apontar possíveis caminhos de mudanças na realidade da área cultural, a partir de políticas públicas que precisam ser retomadas na esfera nacional.

Para isso, o método utilizado é o da pesquisa-ação, com base em Sylvia Constant Vergara (2005) e Michel Thiollent (1998), que é uma forma de pesquisa participante, uma vez que estou envolvida como pesquisadora no objeto de investigação, por ter feito parte da comissão organizadora da 5ª CEC-RJ, na condição de integrante do Conselho Estadual de Políticas Culturais representando a Comissão de Cultura da ALERJ.

1Pós-doutora em Cultura e Territorialidades (PPCULT-UFF), doutora e mestre em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ). Assessora da Comissão de Cultura da ALERJ e integrante do Conselho Estadual de Políticas Culturais RJ. Site: http://lattes.cnpq.br/1241080975580754/

> A pesquisa-ação é um método de pesquisa que visa a resolução de problemas por meio de ações definidas por pesquisadores e sujeitos envolvidos com a situação que está sob investigação. Objetiva, simultaneamente, a intervenção, a elaboração e o desenvolvimento de teoria. Na definição de Thiollent (1998, p. 14), trata-se de "um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com uma resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo" (VERGARA, 2005, p. 103).

Nessa direção, esse estudo está concentrado nas estratégias que foram propostas pelos grupos de trabalho da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, direcionadas para cada um dos seis eixos temáticos da etapa nacional. Tais propostas foram encaminhadas posteriormente ao Ministério da Cultura, para serem debatidas, junto às demais contribuições vindas de outras delegações estaduais, e submetidas à aprovação na 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC), que foi precedida por conferências estaduais, distritais, municipais, livres, temáticas e encontros setoriais. Nessas etapas, os participantes deveriam debater o Documento Base e formularem propostas para as diretrizes de cada eixo temático e também tratar das demandas a partir de suas realidades locais e regionais. Em função disso, muitas conferências estaduais e municipais foram precedidas por pré-conferências realizadas em bairros e distritos.

A Conferência é um dos elementos constitutivos dos Sistemas Municipais, Estaduais e Nacional de Cultura, no que se refere à participação social na construção da política pública, juntamente com o Conselho de Política Cultural, o órgão gestor, o Plano de Cultura, o Fundo de Cultura, o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, o Sistema de Financiamento à Cultura, os Colegiados Setoriais de Cultura, o Programa de Formação na área de Cultura, assim como as Comissões Intergestores para estabelecerem pactuações de compromisso entre governo e sociedade. Passados dez anos, desde a última conferência realizada em 2013, a 4ª edição da Conferência Nacional de Cultura ocorreu de 4 a 8 de março, no Centro de Convenções Ulysses Guimarães, em Brasília, promovia pelo Ministério da Cultura e o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), com apoio da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO Brasil) e da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI).

CONFERÊNCIAS DE CULTURA NO BRASIL E OFICINAS DO SNC

Com o tema central "Democracia e Direito à Cultura", a 4ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), realizada no período de 4 a 8 de março de 2024, no Distrito Federal, em Brasília, teve como objetivo geral promover o debate sobre as políticas culturais com ampla participação da sociedade, visando o fortalecimento da democracia e a garantia dos direitos culturais em

todos os âmbitos da federação, de forma transversal com todas as políticas públicas sociais e econômicas do Brasil.[2]

No Brasil foram realizadas três Conferências Nacionais de Cultura, sendo a primeira em 2005, a segunda em 2010 e a terceira em 2013. A quarta conferência, que estava prevista para o ano de 2017, não aconteceu. A 1ª Conferência Nacional de Cultura, - realizada de 13 a 16 de dezembro de 2005, na cidade de Brasília, tendo como tema "Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura", - representou um marco histórico na democratização da gestão cultural no Brasil que definiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC) como uma das prioridades. E foi precedida por 438 Conferências Municipais e Intermunicipais, envolvendo 1.158 municípios e um total de 53.507 participantes, com 18 Conferências Estaduais e no Distrito Federal. Entre os anos de 2005 e 2006, foram assinados Protocolos de Intenções da União com 21 estados e 1.967 municípios para a implantação do Sistema Nacional de Cultura. E em 2006, o Ministério da Cultura realizou o 1º Ciclo de Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. (BRASIL, 2013).

A 2ª Conferência Nacional de Cultura tratou de "Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento", sendo também sediada na cidade de Brasília, no período de 11 a 14 de março de 2010, e antecedida por Conferências em 3.216 municípios, nos 26 estados e no Distrito Federal, realizadas durante o ano de 2009. E a 3ª Conferência Nacional de Cultura, ocorrida em Brasília, de 27 de novembro a 1º de dezembro de 2013, teve como tema geral: "Uma Política de Estado para a Cultura: Desafios do Sistema Nacional de Cultura", ampliando ainda mais a participação social através das Conferências Municipais, Intermunicipais, Territoriais, Regionais, Estaduais e Livres. Ao todo, 450 mil pessoas participaram do seu processo, em mais de 2.800 municípios do país. Com relação às iniciativas de formação e capacitação voltadas para essa política pública, em 2013 foi promovido um ciclo de oficinas de implementação de sistemas de cultura em todas as regiões do país. (BRASIL, 2013b). E em junho de 2015, foi realizado, em Brasília, o "Seminário Internacional de Sistemas de Cultura: Política e Gestão Cultural Descentralizada e Participativa", com palestras de gestores e especialistas do Uruguai, Colômbia, França e Espanha.

No período de 2013 e 2017, verificou-se que 19,53% dos municípios brasileiros participaram de Oficinas do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Vale ressaltar que 83,73% dos

[2]Portaria MinC nº 45, publicada em 17/07/2023. Disponível no site: https://www.gov.br/mdh/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/portarias/portaria-minc-no-45-de-14-de-julho-de-2023).

municípios que participaram das oficinas neste período assinaram o Termo de Cooperação Federativa e dos 1.088 municípios que participaram de Oficinas, 911 municípios aderiram ao SNC. Percebe-se que desses 1.088 municípios, 51 participaram de três ou mais oficinas e 552 participaram de duas oficinas. Em 2017, foram registradas mais de 300 novas adesões de municípios ao Sistema Nacional de Cultura. Ao todo, 26 estados e mais de 2.500 municípios já haviam aderido ao SNC.[3]

As diretrizes aprovadas na 4ª Conferência Nacional de Cultura resultarão na formulação de um novo Plano Nacional de Cultura (PNC), a fim de atualizar as demandas da sociedade que foram formuladas há mais de dez anos, quando aconteceu a última conferência nacional. As etapas estaduais e municipais que antecederam a 4ª CNC passaram por alterações, possibilitando que houvesse a prorrogação de prazos das conferências nas regiões afetadas por emergências climáticas e desastres no país. De acordo com a alteração publicada no dia 23/10/2023, no Diário Oficial da União (DOU), as conferências municipais, intermunicipais e livres deveriam ser realizadas até o dia 8 de dezembro de 2023. Já as conferências estaduais, regionais, territoriais, temáticas e encontros setoriais precisavam ser concluídas até o dia 31 de janeiro de 2024.

A 5ª CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA DO RJ

A 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (5ª CEC-RJ) foi realizada nos dias 23, 24 e 25 de janeiro de 2024, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC-RJ), por meio do Fundo Estadual de Cultura. Essa etapa estadual foi precedida de encontros setoriais, conferências municipais e intermunicipais, durante o ano de 2023, com o objetivo de mobilizar agentes culturais em todo o estado. De acordo com a Comissão Organizadora da 5ª CEC-RJ, foram realizadas 65 conferências municipais e três intermunicipais, com mais de 90% de adesão dos municípios que participaram desse processo inicial. A 3ª Conferência Intermunicipal de Cultura do Noroeste Fluminense, no dia 15 de setembro de 2023, foi sediada na cidade de Santo Antônio de Pádua, envolvendo as cidades de Italva, Miracema, Varre-Sai, Porciúncula, Natividade e Cambuci, seguida da 4ª Conferência Intermunicipal de Cultura do Médio Paraíba, ocorrida em Valença, no Distrito de Conservatória, no dia 16 de setembro, que contou com a participação

[3]Acesso no dia 15/11/2022. Disponível no site do Ministério da Cultura: http://portalsnc.cultura.gov.br/historico-2/.

dos municípios de Valença, Barra do Piraí, Itatiaia, Pinheiral, Porto Real, Quatis, Rio das Flores e Rio Claro.

Além da Conferência Intermunicipal da Região Sul Fluminense, no dia 25 de outubro, em Penedo, Distrito de Itatiaia, que reuniu os municípios Piaçabuçu, Igreja Nova, Porto Real do Colégio e São Brás.

A 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (5ª CEC-RJ), que adotou o tema central da 4ª CNC: "Democracia e Direito à Cultura", foi realizada em formato híbrido, dividida em duas etapas, sendo a primeira etapa virtual e a segunda etapa presencial. Em dezembro de 2023, ocorreu a etapa virtual, envolvendo um dia de abertura e mais três dias de diálogos temáticos abertos ao público, com transmissão ao vivo pelo YouTube. Com a abertura on-line, no dia 05 de dezembro, a mesa foi composta pela Secretária de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, Danielle Barros, a deputada estadual Verônica Lima, que é presidente da Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), a Secretária dos Comitês de Cultura do Ministério da Cultura Roberta Martins e a conselheira Carina Barreto, representante de Artes Cênicas no Conselho Estadual de Política Cultural do Rio de Janeiro (CEPC-RJ).

A primeira mesa temática da etapa virtual da 5ª CEC-RJ , realizada no dia 12 de dezembro, tratou sobre "Políticas dos Sistemas Municipais, Estadual e Nacional de Cultura", em que fiz parte, na condição de integrante do Conselho Estadual de Políticas Culturais RJ representando a Comissão de Cultura da ALERJ, junto com o Junior Afro, diretor do Sistema Nacional de Cultura do Ministério da Cultura e José Facury, conselheiro suplente e representante da Região Sudeste no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). A segunda mesa temática, no dia 13 de dezembro, abordou sobre: "Economia da Cultura, Financiamento, Trabalho e Renda", composta pelo doutorando em Sociologia e Antropologia da UFRJ Gustavo Portella e Natália Reis, integrante do Conselho Estadual de Política Cultural do Rio – CEPC-RJ na cadeira de Literatura. E a terceira e última mesa dessa etapa online, no dia 14/12, cujo tema debateu o tema "Política de Sistemas de Informações e Indicadores Culturais", foi composta por Marcelo Bravo, presidente da Fundação de Cultura de Barra Mansa e do Fórum Médio Paraíba e Frederico Barbosa, sociólogo, pesquisador e coordenador da área de Políticas Culturais do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

Já a abertura da etapa presencial da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro

(5ª CEC-RJ) foi realizada no Teatro Riachuelo, no Centro do Rio, com leitura e aprovação do Regimento Interno, seguida de mais dois dias, nos auditórios e salas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), reservados para os delegados reunirem nos grupos de trabalho e apresentarem as principais estratégias nos eixos temáticos do Plano Nacional de Cultura e as ações para o Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que passaram pelo processo de votação em plenária final.

A 5ª CEC-RJ reuniu artistas, gestores, fazedores e demais trabalhadores da cultura, tanto da sociedade civil quanto do poder público, a fim de discutir e deliberar em torno de diretrizes, propostas e ações de políticas públicas voltadas para o setor cultural no estado do Rio e na esfera nacional.

E também para eleger os delegados titulares ou natos (as), representantes setoriais e territoriais, que assumiram a missão de defender tais demandas e proposições na 4ª Conferência Nacional de Cultura. Para isso, a conferência estadual contou com representantes dos segmentos artísticos e culturais, como literatura, teatro, circo, dança, artes visuais, música, cultura tradicional, popular e indígena, audiovisual, museu e patrimônio cultural. E também com representantes das regiões Metropolitana, Norte Fluminense, Noroeste Fluminense, Serrana, Baixada Litorânea, Médio Paraíba, Centro Sul Fluminense e Costa Verde, num total de quase 700 delegados e delegadas de todo o estado do Rio de Janeiro, que foram eleitos (as) nos encontros setoriais, como também, nas conferências municipais e intermunicipais.

De acordo com o relatório apresentado na última reunião do Conselho Estadual de Política Cultural do Rio de Janeiro, no dia 26 de março, pelo assessor especial de Cultura e Sociedade da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, Thiago Sales, que coordenou a Comissão Organizadora da 5ª CEC-RJ, 67% dos municípios fluminenses credenciaram a totalidade de seus delegados eleitos nas conferências. Do total de 672 delegados eleitos ou indicados, foram 611 credenciados. Dos 486 delegados municipais eleitos, 321 eram representantes da sociedade civil, sendo 300 credenciados, o que correspondeu a 93% de credenciamento da sociedade civil. E 165 eram delegados oriundos das instâncias executiva e legislativa, significando 91% de delegados credenciados do poder público. Segundo Sales, foram nove municípios que não realizaram conferências: Angra dos Reis, Araruama, Sumidouro, Saquarema, Carapebus, Miguel Pereira, Piraí, Duas Barras e São José do Vale do Rio Preto.

Essa etapa final reuniu muitos profissionais da cultura credenciados, além de convidados. A comissão organizadora da 5ª CEC-RJ, - da qual fui parte integrante representando a Comissão de Cultura da ALERJ, - acreditava que a Conferência poderia contribuir de forma decisiva para os rumos da cultura no estado do Rio de Janeiro e os debates políticos sobre o Plano Estadual de Cultura, além de avaliar o que foi construído até aqui e determinar ações para os próximos dois anos.[4]

Nesses três dias da 5ª CEC-RJ, uma das principais bases de discussão no campo estadual foram as diretrizes e estratégias do Plano Estadual de Cultura, que constam no anexo único da Lei nº 7035 de 07 de julho de 2015 que institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura. Conforme o que está destacado nessa Lei 7035/2015: é importante implantar mecanismos de participação da sociedade, contemplando a diversidade, em fóruns ou sistemas setoriais, conselhos, conferências e outras formas de participação, no processo de planejamento, implementação, acompanhamento e avaliação de políticas públicas da cultura. [5] É preciso, portanto, garantir a democratização dos processos decisão das políticas culturais através do fortalecimento de participação e controle social.

Após passar pela leitura e aprovação do regimento interno da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que envolveu todo o período da tarde, devido aos inúmeros destaques apresentados pelos delegados eleitos, o debate foi tão intenso e acalorado dentro do Teatro Riachuelo, que foi necessário suspender a mesa "Democracia e Direito à Cultura – Afetos e Relações Humanas", que contaria com as palestras de Renato Nogueira e de Moira Braga. Esse dia encerrou com a apresentação artística da Orquestra Harmônicos de Conservatória e da cantora Juliana Maia.

PROPOSTAS DOS GTS PARA OS 6 EIXOS TEMÁTICOS DA ETAPA NACIONAL

As atividades, realizadas no segundo e no terceiro dia da 5ª CEC-RJ, nos auditórios da Universidade Estadual do Rio de Janeiro **(**UERJ**),** localizada no Campus Maracanã, foram organizadas em grupos de trabalho, em que os delegados eleitos discutiram as principais

[4]GANDRA, Alana, Agência Brasil – Rio de Janeiro, em 21/01/2024. Acesso no dia 10/02/2024. Disponível no site: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-01/rio-promove-nesta-semana-encontos-sobre-democracia-e-direito-cultura

[5]GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Lei 7.035/2015 - Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.cultura.rj.gov.br/editais/doceditais/lei_sistema_estadual_de_cultura_do_rj.pdf. Acesso em: 10/01/2024.

demandas e propostas voltadas para o Plano Estadual de Cultura e para o Plano Nacional de Cultura. Além da programação contar também com as apresentações artísticas do Bloco Loucura Suburbana e do Jongo da Serrinha. De acordo com o parágrafo único do Regimento Interno aprovado em plenária, o segundo dia de conferência concentrou a discussão em torno dos seis eixos temáticos do Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

No período da manhã, cada um dos Grupos de Trabalho, nomeados no regimento interno pela Comissão Organizadora da 5ª CEC-RJ de "GTs do Plano Estadual – Eixos" [6], deveria apresentar três estratégias prioritárias nos seis eixos temáticos para serem executadas nos próximos dois anos. E no período da tarde, os "GTs Plano Estadual –Setoriais", de acordo com o regimento interno, precisavam ser constituídos por segmentos que estão representados no Conselho Estadual de Políticas Culturais e também no I Fórum de Segmentos Artísticos do RJ – 2017, respeitando os setoriais previstos na Portaria MinC 45/23, sendo eles: Literatura; Teatro; Circo; Dança; Artes Visuais; Música; Cultura Tradicional, Popular e Povos Originários; Audiovisual; Museus e Patrimônio Cultural. Cada um desses doze GTs Setoriais deveria propor duas ações voltadas para cada estratégia prioritária proposta nos "GTs do Plano Estadual – Eixos", a serem implementadas nos próximos dois anos. E também eleger seus delegados, titular e suplente, para representarem cada um dos segmentos na 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC), por maioria simples.

Já na discussão da etapa nacional, os participantes da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (5ª CEC-RJ) cada grupo de trabalho precisou apresentar duas propostas para serem encaminhadas à 4ª CNC, após passar por aclamação, e indicar uma proposta prioritária para ser votada na plenária final. De acordo com o Artigo 17 do Regimento Interno da 5ª CEC, deveriam ser encaminhadas, no total 14 propostas à 4ª CNC, conforme a Portaria do Ministério da Cultura 45/23, em consonância com o Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro: sendo duas por cada eixo temático e duas prioritárias a serem eleitas na plenária final. Os grupos de trabalho, nomeados de "GTs Temário Nacional[7]", foram constituídos a partir dos seis eixos

[6]**Artigo 14.** Os "GTs do Plano Estadual – Eixos" serão constituídos pelos 03 (três) eixos temáticos do Plano Estadual de Cultura, são eles: **I. GT 1 – Eixo 1 –** Cultura e Cidadania; **II. GT 2 – Eixo 2 –** *Cultura, Diversidade, Patrimônio e Memória*; **GT 3 – Eixo 3 -** *Cultura, Educação e Juventude*; **GT 4 – Eixo 4 –** *Cultura e Desenvolvimento Sustentável*; **GT 5 – Eixo 5 –** *Gestão da Cultura*; **GT 6 – Eixo 6 –** *Financiamento da Cultura.*

[7]**GT 1 – Eixo 1 –** *Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura*; **GT 2 – Eixo 2 –** *Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social;* **GT 3 – Eixo 3 -** *Identidade, Patrimônio e Memória; eixo 4: Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural*; **GT 4 – Eixo 4 –** *Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade*; **GT 6 – Eixo 6 –** *Direito às Artes e Linguagens Digitais*.

temáticos do Plano Nacional de Cultura. Cada grupo de trabalho deveria apresentar duas propostas e eleger os seus delegados.

Após serem finalizados os debates em grupos, ocorreu a plenária geral para discussão e aprovação das resoluções da conferência. Conforme o relatório da Comissão Organizadora, apresentado por Thiago Sales, o segundo eixo: *Democratização do acesso à cultura e Participação Social* contou com o maior número de delegados, sendo 169 participantes nesse grupo de trabalho, enquanto o sexto eixo: *Direito às Artes e Linguagens Digitais*, resultou no menor número em relação aos demais, totalizando a participação de 36 delegados.

No final, as catorze propostas aprovadas na 5ª CEC-RJ, sendo duas por cada um dos seis eixos temáticos, e mais duas propostas livres, foram encaminhadas ao Ministério da Cultura. No primeiro eixo: *Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura,* uma das principais propostas aprovadas foi: promover concursos públicos para setores, órgãos e instituições públicas em todas as esferas, a fim de garantir a inserção e permanência de um corpo técnico da cultura profissionalizado, especializado e valorizado. E a segunda proposta foi de integrar os dados e informações culturais das plataformas estaduais e municipais em nível federal, por meio do Sistema de Informações e Indicadores Culturais, para estabelecer indicadores em políticas culturais combinados com fatores populacionais, servindo de parâmetros para os repasses de recursos fundo a fundo como cumprimento das metas dos planos, quantidade de agentes cadastrados, transparência na gestão e regularidade da renda de políticas públicas.

No segundo eixo, que tratou sobre *Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social,* uma das propostas aprovadas foi: equipamentos culturais para garantir a descentralização do acesso à cultura e também a circulação cultural. Promoção e acessibilidade comunicacional nos editais para a circulação de todas as artes, com integração entre as mais variadas expressões e manifestações culturais de todo o estado, ampliando e desenvolvendo a diversidade cultural nos municípios. Com capacitação e a participação popular, social. Foi sugerido ainda que sejam elaborados projetos culturais educativos, envolvendo a integração da Educação com a Cultura, através de programas de formação cultural, conteúdos, oficinas, cursos e eventos educacionais, a fim de difundir e abordar os conceitos culturais. Para o terceiro eixo temático – *Identidade, Patrimônio e Memória*, as duas propostas aprovadas foram: capacitação de agentes envolvidos nas ações e projetos de preservação e ampliação de editais, prêmios e recursos orçamentários (inscrição e prestação de contas), com ênfase no Programa

Nacional de Patrimônio Imaterial e de editais voltados para os mestres das culturas populares e tradicionais. E também reconhecer o direito ao patrimônio, museus, construindo uma agenda de responsabilidades, compartilhadas entre instituições, comunidades e grupos, em prol do reconhecimento e da valorização da diversidade étnica, regional e socioeconômica.

Já no eixo 4 – *Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural,* os delegados eleitos na etapa estadual apontaram essas duas propostas: implementar ações de capacitação e apoio de despesas de locomoção, assim como técnicas específicas de profissionais da Cultura atuantes em ongs, produtoras culturais e projetos comunitários que promovam bens culturais ligados às temáticas: racismo, lgbtfobia, feminicídio, violências, genocídio da população negra, extermínio dos povos indígenas, bem como, estigmas cometidos contra as comunidades ciganas, intolerância religiosa e capacitismo. E também estabelecer o cumprimento das Lei 10.639 e da Lei 11.645 como condicionalidade de repasse para os municípios. Garantir a capacitação de produtores culturais e do poder público na área de eventos, em acessibilidade como libras, nas devidas interseccionalidades entre cultura, educação, saúde e assistência social, para criar vínculos na rede escolar com as culturas indígena, afro-brasileira, inclusão e acessibilidade, conforme a Lei 9.634, Lei 11.635, a Lei 11.645 e a Lei 13.146.

A principal proposta apresentada no Eixo 5 – *Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade* foi na direção de: criar uma política pública de garantia dos direitos trabalhistas, previdenciários, tributários e judiciários para os trabalhadores da Cultura, promovendo o seguro-desemprego, que leve em conta o caráter intermitente do trabalho na cultura, tendo como referência o sistema de seguro desemprego do Estatuto do Intermitente do Espetáculo, existente na França. Assim como a revisão da Lei 6.533/1978, que dispõe sobre a regulamentação de artistas e técnicos em espetáculos. Com a elaboração de um cadastro único para auxiliar um programa de auxílio voltado para toda a classe artística e cultural, como também, para a categoria do Microempreendedor Individual, nomeado de MEI e a pessoa física, para serem contemplados com auxílios, subsídios e incentivos. Para esse eixo temático, o grupo de trabalho também propôs garantir a criação de Observatórios de Economia Criativa Estaduais e Municipais, regulamentando a gestão de conhecimento em escala nacional, capaz de medir indicadores de atividades culturais, de modo a embasar a criação e a manutenção das políticas públicas para a cultura, além da pesquisa visando fortalecer o campo criativo humano.

E no sexto e último eixo temático *Direito às Artes e Linguagens Digitais*, foram sugeridos: o letramento digital do artista, com o desenvolvimento de uma política pública que possibilite esse letramento através de workshops, oficinas, cursos de extensão, com a aquisição de equipamentos e o acesso à internet, utilizando a linguagem do artista. Somado à inclusão de artes e linguagens digitais como parte da grade curricular em todos os níveis de ensino.

Além dessas doze propostas, sendo duas por cada um dos seis eixos temáticos, poderiam ser apresentadas duas propostas extras, conforme o regramento da etapa nacional. Uma das propostas extras foi na direção de assegurar um patamar mínimo de recursos para a Cultura, com a proposta de: aumentar o orçamento voltado para a Cultura, de acordo com a Proposta de Emenda à Constituição PEC 150/2003, de autoria do senador Paulo Rocha (PT/PA)[8], que determina, anualmente, que serão destinados no mínimo 2% do orçamento federal, 1,5% dos estados e 1% dos municípios, advindos de receitas resultantes de impostos, para que sejam aplicados diretamente em Cultura, com distribuição igualitária, ampliada e acessível, no cumprimento da distribuição de 60% para o interior e 40% para a capital, de acordo com a Lei 60.35/2015. Assim como uma política de realização de concursos públicos, com a consolidação de planos de carreira e de profissionalização dos funcionários dos órgãos gestores de âmbito federal, estadual, municipais e equipamentos culturais.

E como segunda proposta, foi sugerido trabalhar os temas da Cultura e Educação, com a formação de técnicas específicas entre os temas transversais cultura, acessibilidade, diversidades, inserindo as manifestações dos povos tradicionais e originários em suas datas e festejos no calendário oficial do país, estabelecendo estratégias em territórios e comunidades locais. Além disso, na concepção de editais, fomentos e premiações, garantir a convocação de atores com a devida comprovação de atuação, através de portfólio e anuência em movimento social, proposto no tema em qualquer contexto. E a criação de pontos de memória em todos os municípios do estado, oferecendo cursos ministrados por mestres e mestras das culturas populares e agentes culturais, que serão remunerados por compartilharem suas técnicas, saberes e fazeres tradicionais para os ambientes educacionais, fomentando assim a transmissão de

[8]Proposta de Emenda à Constituição - PEC 150/2003. Disponível no site: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=131237/. Acesso no dia 10/12/2023.
Lei Nº 7035 de 07 de julho de 2015. Institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura, e apresenta como Anexo Único as Diretrizes e Estratégias do Plano Estadual de Cultura. Disponível no site: https://www.jusbrasil.com.br/topicos/53475444/lei-n-7035-de-07-de-julho-de-2015-do-rio-de-janeiro. Acesso no dia 10/12/2023.

conhecimento para às novas gerações, bem como, o intercâmbio e a interculturalidade, através de uma parceria com as escolas e universidades, envolvendo as Secretárias de Cultura e Educação, em cumprimento das leis 10.639/03 e 11.645/08.

As diretrizes a serem aprovadas na 4ª Conferência Nacional de Cultura resultarão na formulação de um novo Plano Nacional de Cultura (PNC), a fim de atualizar as demandas da sociedade que foram formuladas há mais de dez anos, quando aconteceu a última conferência nacional.

PRIORIDADES DOS EIXOS TEMÁTICOS DA ETAPA NACIONAL

Em linhas gerais, a partir das discussões ocorridas nos grupos de trabalho e as catorze propostas aprovadas nos seis eixos temáticos da etapa nacional, foi possível perceber que as principais demandas destacadas foram: concursos públicos para o setor cultural; garantias de melhores condições de trabalho, renda e aposentadoria para os profissionais da área cultural; ampliação de editais, prêmios e recursos; programa nacional de patrimônio imaterial; formação e capacitação com políticas de Cultura e Educação. Com a devida valorização e o reconhecimento de saberes e fazeres dos mestres das culturas populares, povos originários, afro-brasileiros, ciganos; diversidade, acessibilidade e transversalidade, interseccionalidade de gênero e raça. E o aumento do orçamento para a Cultura, sendo a distribuição de 60% para o interior e 40% para a capital, conforme a Lei 7035/2015, além da implementação e atualização do Sistema de Informações e Indicadores Culturais, bem como, instalar equipamentos culturais nas localidades que não dispõem de espaços e promover a circulação cultural. Aumentar o orçamento para a Cultura continua sendo uma das prioridades, considerando que essa sempre foi uma das áreas com menos recursos no governo. Com a necessidade pela tramitação e aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 150/2003, de autoria do deputado Paulo Rocha (PT/PA).[9] Com isso, visa assegurar, por meio do mecanismo da vinculação constitucional de receitas, o montante mínimo necessário para os investimentos em cultura e, por conseguinte, ao funcionamento do Sistema Nacional de Cultura.[10]

Uma observação a fazer no documento da 5ª CNC é que a proposta de promover o aumento no orçamento voltado para a área cultural deveria constar do primeiro eixo , em função de referir-se à *Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura* e não do

[9] Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 150/2003. Disponível no site: https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/131237

[10] Disponível no site: http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2018/04/Documento-B%C3%A1sico-do-SNC.pdf

segundo eixo, que trata da *Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social*, tendo em vista que, embora implique ser democratizado, o orçamento é um dos elos constitutivos dos sistemas municipais, estaduais e nacionais de cultura, integrando, portanto, os marcos legais dessa política pública.

Sobre a prioridade de lançar concursos públicos, vale ressaltar que o último concurso realizado pelo Ministério da Cultura ocorreu em 2010, com um total de 253 vagas para os níveis médio e superior. Assim como esse concurso nacional unificado do governo federal, lançado em 2024, as cinquenta vagas disponibilizadas pelo Ministério da Cultura eram somente voltadas para o cargo de analista técnico-administrativo.

Além disso, é possível perceber, uma demanda represada, aumentando a grande quantidade de profissionais do setor cultural, que mesmo tendo a devida formação e uma larga experiência comprovada, não dispõem de oportunidades de trabalho. Ao mesmo tempo, essa proposta de promover concursos públicos no campo da Cultura, é uma prioridade também em função da importância de qualificar tecnicamente os quadros e ocupações de trabalho, uma vez que muitos cargos e funções são ocupados por pessoas que não são da área cultural.

A necessidade de garantir os direitos e condições dignas de trabalho é uma das prioridades que cada vez mais tem sido abordada no meio cultural, conforme aparece numa das principais propostas apresentadas na conferência estadual. Esse é um tema que tenho abordado com frequência nas pesquisas (Pardo, 2021), tendo em vista que a potência inventiva da cultura envolve uma força laborativa, um ofício, embora suas especificidades extrapolem o campo formal do chamado mundo do trabalho. Trata-se de uma classe trabalhadora que vive sob condições *e* relações extremamente precarizadas, sem qualquer garantia de renda, vínculos empregatícios registrados em carteira de trabalho, contrato ou documentação equivalente, sendo geralmente desprovida de quaisquer benefícios, como remuneração fixa, férias pagas, mecanismos de proteção social e de cobertura previdenciária. Tendo em vista que a maioria dos artistas, produtores, técnicos, fazedores e demais trabalhadores do setor cultural atua na informalidade, é fundamental identificar quem são, o que fazem, como e onde trabalham, em que condições e espaços realizam suas atividades. Com mapeamentos e cadastros, municipais, estaduais, distritais, nacional e outras informações e dados referentes às atividades culturais nas unidades da federação. Em função disso, no documento das catorze propostas da etapa estadual, encaminhado à conferência nacional, foi destacada a importância de garantir a implementação e a atualização do Sistema de Informações e Indicadores Culturais.

Diante das demandas e propostas apresentadas, envolve pensar a partir do que o pesquisador peruano Victor Vich (2017) destaca sobre a necessidade de o gestor entender as realidades nas quais deverá procurar intervir, ressaltando que os sujeitos sejam politicamente partícipes e não simplesmente beneficiários das ações, de maneira a fomentar processos culturais diversos e estimular universos artístico-culturais plurais, pois só assim o gestor será um bom administrador.

Nesse momento atual, em que estamos envolvidos em processo de conferências, certamente que vivemos num ambiente atravessado por tensões, desigualdades sociais, disputas e ataques à democracia, conforme avalia Albino Rubin.

> A IV Conferência Nacional de Cultura acontece em um ambiente tenso, perpassado de intensos conflitos, inclusive aquele central para a humanidade e para o Brasil: a disputa entre autoritarismos, muitos deles em tonalidade neofascista, e democracias, restritas apenas ao modo de governar o Estado ou amplas, acolhendo a democratização do Estado e da sociedade, permeada hoje por desigualdades de toda ordem, inclusive das distintas relações de poder existentes. A histórica desigualdade social e os recentes ataques à democracia em 2016, 2018 e 2023 agendam a democracia como dado crucial para a vida e a política na atualidade brasileira (RUBIN, 2024)

Após passarmos dez anos sem conferência, a 4ª Conferência Nacional de Cultura foi histórica. Além de marcar a retomada da pasta do Ministério da Cultura, foi marcante ter sido aprovado pelo Plenário do Senado, no dia 6 de março, o Projeto de Lei (PL) 5.206/2023, que cria o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), visando a garantia dos direitos culturais, com a colaboração entre os entes federados, para a gestão conjunta das políticas públicas de cultura. De autoria do ex-deputado Chico D'Angelo (PT-RJ) e relatado pelo senador Humberto Costa (PT-PE), o (PL) 5.206/2023 foi aprovado no dia anterior, na Comissão de Educação e Cultura e enviado ao Plenário em regime de urgência, e com a aprovação do Senado seguiu para a sanção da Presidência da República. O Sistema Nacional de Cultura está previsto na Constituição, incluído pela Emenda Constitucional (EC) 71/2012, e objetiva a promoção do desenvolvimento humano, social e econômico

com o pleno exercício dos direitos culturais. O texto constitucional prevê que lei federal regulamentará o SNC e sua articulação com os demais sistemas nacionais e políticas setoriais de governo.[11] A adesão plena dos estados, Distrito Federal e municípios ao Sistema Nacional de Cultura, segundo o texto, acontece por meio de instrumento próprio perante à União, nos

[11]Disponível no site: https://www.cnm.org.br/comunicacao/noticias/sistema-nacional-de-cultura-e-aprovado-no-

termos de regulamento, e pela publicação de lei específica de criação dos sistemas estaduais, distrital e municipais de cultura. Além disso, a adesão é condicionada à criação, no âmbito de cada ente federado ou sistema, do conselho de política cultural, plano de cultura e fundo de cultura próprio. Entre as iniciativas a serem implementadas pelos entes que aderirem ao SNC, estão as conferências de cultura, que são espaços de participação social nos quais se articulam os poderes públicos e a sociedade civil para analisar a conjuntura do setor cultural e propor diretrizes para a formulação de políticas públicas. O projeto também prevê a ampliação progressiva dos recursos orçamentários destinados à cultura, em especial ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), respeitados os limites fiscais e orçamentários dispostos na legislação pertinente.[12]

Além da aprovação do SNC, foi significativa a presença do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva na abertura da 4ª CNC, colocando a Cultura na centralidade do governo federal. Tratou-se de uma conferência que contou com mais de 1600 delegados/as, além de muitos convidados/as e observadores/as, sendo mais de 5 mil participantes envolvidos/as. E com uma ampla e extensa representação dos estados, territórios e regiões do país, sobretudo com grandes delegações do Norte, Nordeste e Centro-Oeste. É importante e simbólico destacar a participação de 40 etnias indígenas que estiveram representadas na conferência, assim como representantes quilombolas, povos de terreiro, pessoas com deficiência.

Porém, faltou inserir na programação e inteirar os participantes da 4ª CNC, acerca da memória e do processo de construção da política do Sistema Nacional de Cultura, com as propostas, ações e metas do Plano Nacional de Cultura aprovadas nas três conferências anteriores. A partir das possíveis pendências que ficaram em aberto e que ainda não saíram do papel. A fim de repaginar de fato o Sistema Nacional de Cultura, tomando por base a trajetória de uma política pública estruturante para a Cultura. Um outro aspecto a considerar, tanto para a etapa nacional como também estadual, é que faltou definir uma metodologia mais consistente, que implicaria na devida preparação e orientação das/os mediadoras/es, em torno da política pública do Sistema Nacional e do Sistema Estadual de Cultura em questão e do que trata cada um dos 6 eixos temáticos do Plano Nacional de Cultura e do Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Com a finalidade de melhorar a condução nos Grupos de Trabalho e assim evitar tantos tensionamentos ocorridos nos grupos e plenárias.

[12]Fonte: Agência Senado. Disponível no site: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/03/06/senado-aprova-marco-regulatorio-do-sistema-nacional-de-cultura

Vale registrar que houve uma grande quantidade e diversidade de moções apresentadas pelos participantes da 4ª CNC, a exemplo da Moção dos servidores do Ministério da Cultura defendendo o fortalecimento dessa classe trabalhadora e estruturação do plano de carreira da Cultura. Assim como a defesa do fator amazônico, dos povos indígenas e afro-brasileiros, da população em situação de rua, pessoas com deficiência. As duas moções apresentadas pela Associação Brasileira de Gestão Cultural (ABGC) uma voltada para o patrimônio cultural e outra para a economia da cultura, trabalho e renda. Além de termos realizado uma atividade autogestionada com um Encontro da Operativa Nacional Paulo Gustavo, nomeado de "Trajetória dos Comitês Paulo Gustavo", em que fizemos a leitura coletiva de uma Carta e apresentamos uma Moção de reconhecimento e legitimidade dos Comitês Estaduais Paulo Gustavo, que irão completar três anos no próximo mês de maio. Além de fazermos o lançamento do Movimento Nacional de Trabalhadoras/as da Cultura Paulo Gustavo. Trata-se de uma luta coletiva em que a sociedade civil ocupou o Congresso Nacional expondo as prioridades e urgências do setor cultural, ao apontar para a necessidade de uma cultura de inclusão e acesso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Conferências Municipais, Estadual e Nacional de Cultura, conforme vimos, representam uma instância de participação social, onde ocorre a articulação entre Estado – governos municipais, estaduais, federal e distrital e a sociedade civil, através das organizações culturais e segmentos sociais. A Conferência, realizada periodicamente entre o poder público e a sociedade civil, convocada pela instância executiva (da União, Estados, Municípios e Distrito Federal), é um momento decisivo para levantar demandas, avaliar o andamento das políticas culturais e analisar a conjuntura cultural. E a partir daí, apontar caminhos, propondo diretrizes e estratégias para os 6 eixos temáticos que compõem o Plano Estadual e o Plano Nacional de Cultura, assim como os Planos Setoriais dos Segmentos Artísticos e os Planos Municipais e Regionais. Além de avaliar e acompanhar o devido cumprimento das metas e ações, de curto, médio e longo prazo, extraídas das propostas apresentadas no Plano Municipal, o Plano Estadual e o Plano Nacional de Cultura.

Porém, não basta somente fazer uma conferência, debater, apontar diretrizes e propostas para atender às demandas do setor cultural e eleger delegados para defenderem tais propostas, que deverão resultar num plano que precisa ser de fato executado. Fazer o controle social também pressupõe acompanhar os desdobramentos acerca do que é pactuado numa conferência

e que muitas vezes não sai do papel, deixando de ser de fato cumprido e executado. A exemplo do Plano Municipal de Cultura do Rio, cujo processo de construção começou em 2012, assim como o Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, de 2015 e cujo prazo vai expirar em 2025, que até o momento nunca foram executados. Além do Plano Nacional de Cultura, que somente agora está sendo retomado, uma vez que deixou de passar por avaliação, em 2017, por conta de não ter ocorrido a Conferência Nacional naquele ano, impactando na definição das diretrizes para a elaboração do novo Plano Nacional de Cultura, que passaram a vigorar a partir de 2021, como também por terem sido abandonadas as suas 53 metas que estavam previstas e seriam executadas até o ano de 2020.

De fato, é fundamental colocar a democracia na centralidade, com o fortalecimento do papel do Estado e as políticas públicas, conforme nos provoca o tema da Conferência, 'Democracia e Direito à Cultura'. Mas fazer na prática o exercício da democracia implica saber lidar e respeitar as diferenças, com as dissonâncias, que são extremamente salutares, sem disputas e uso de violências físicas e simbólicas, sem "guerras culturais", mas a partir de um trabalho coletivo e humanitário, a ser feito por cada uma e cada um de nós...

REFERÊNCIAS

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

PARDO, Ana Lúcia. Empreendedorismo ou precariedade do trabalhador da Cultura? **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 11, n. 21, p. 188-228, set. 2021.

RUBIN, Albino. **Desafios da IV Conferência Nacional de Cultura** - Teoria e Debate. Edição 241 - 22/02/2024. Disponível no site: https://teoriaedebate.org.br/2024/02/22/desafios-da-iv-conferencia-nacional-de-cultura/

RODRIGUES, Luiz Augusto; PARDO, Ana Lúcia. Desmanche e retrocesso das políticas públicas federais de cultura no Brasil. **La Roca**, Argentina, Ano 7, Número 7, p. 214-245, 2020.

VICH, Victor (2017). O que é um gestor cultural? In CALABRE, Lia; LIMA Deborah Rebello (Org.). **Políticas culturais: conjunturas e territorialidades**. Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro) e Itaú Cultural (São Paulo), Brasil. p. 49-54.

GANDRA, Alan. Rio promove nesta semana encontros sobre democracia e direito cultural. **Agência Brasil** – Rio de Janeiro, em 21/01/2024. Acesso no dia 10/02/2024. Disponível no site:https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-01/rio-promove-nesta-semana-encontos-sobre-democracia-e-direito-cultura

Documento Básico do Sistema Nacional de Cultura – Dezembro 2011. Disponível no site: http://portalsnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/32/2018/04/Documento-B%C3%A1sico-do-SNC.pdf

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Lei 7.035/2015 - Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro**. Disponível em: http://www.cultura.rj.gov.br/editais/doceditais/lei_sistema_estadual_de_cultura_do_rj.pdf Acesso em: 10/01/2024

Plano Nacional de Cultura (Lei Nº 12.343 de 2 de Dezembro de 2020. Disponível no site: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm

Portaria Ministério da Cultura Nº 45 – 14 de julho de 2023
Disponível no site: https://www.gov.br/mdh/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/portarias/portaria-minc-no-45-de-14-de-julho-de-2023

Proposta de Emenda à Constituição – PEC 150/2003 - Câmara dos Deputados
Disponível no site: https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/131237

Confederação Nacional dos Municípios.
Disponível no site: https://www.cnm.org.br/comunicacao/noticias/sistema-nacional-de-cultura-e-aprovado-no-senado-e-segue-para-sancao

Agência Senado.
Disponível no site: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/03/06/senado-aprova-marco-regulatorio-do-sistema-nacional-de-cultura

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AS CONFERÊNCIAS DE CULTURA: O BRASIL EM ESTADO DE CONFERÊNCIA

Leandro Silva[1]
Renata Melo[2]
Thiago Rodrigues[3]

RESUMO: Este relato de experiência pretende trazer à discussão o papel da participação da sociedade civil neste complexo momento de reconstrução das práticas democráticas em nosso país, descrevendo como ocorreram no Ceará os Encontros Setoriais, as Conferências Municipais e a Conferência Estadual preparatórias para a 4ª Conferência Nacional de Cultura, dando enfoque às práticas que resultaram no fortalecimento do campo em retomar, tanto em termos de diversidade, quanto em termos de qualidade, as discussões sobre políticas culturais, e ainda, sobre a participação da categoria dos servidores estatutários da Secretaria da Cultura, que esteve presente desde a construção da conferências e ao longo dos dias da 4ª Conferência Estadual de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais. Participação Social. Conferências de Cultura.

[1] Doutor em História Cultural. Analista de Gestão Cultural e Orientador de Célula dos Sistemas Setoriais na Coordenadoria de Políticas para as Artes na Secretaria da Cultura do Ceará (Secult/CE). email: leandro.silva@secult.ce.gov.br

[2] Doutora em Cultura e Sociedade. Analista de Gestão Cultural e Assessora de Controle Interno e Ouvidoria da Secretaria da Cultura do Ceará (Secult/CE). email: renata.melo@secult.ce.gov.br

[3] Mestre em Comunicação Social. Produtor Cultural da Universidade Federal do Cariri (UFCA) cedido para atuação no Escritório Estadual do Ministério da Cultura (MinC). email: rodrigues.thiago@cultura.gov.br

"A cultura voltou!". Esta afirmação cheia de significados traz consigo a responsabilidade inerente à retomada das políticas públicas para a cultura, que após cerca de seis anos de desmonte e criminalização, retoma seu curso, objetivando, enfim, tornar-se uma Política Pública de Estado e consolidar seu Sistema Nacional de Cultura (SNC).

A recriação do Ministério da Cultura (MinC) como um dos primeiros atos após a posse do Presidente Lula, em janeiro de 2023, demonstra a importância que a cultura tem para a sociedade brasileira. Com isso, as políticas culturais voltaram a ser pensadas como uma dimensão estratégica para o enfrentamento das desigualdades sociais tão amplamente verificadas em nosso cotidiano.

Alexandre Lucas ressalta em seu artigo "Conferências de cultura e a luta por participação, planejamento e dinheiro" que o processo de reordenamento da política nacional de cultura, que deve se dar a partir de intenso debate nos estados e municípios brasileiros, vem a ser a tarefa central no processo de "articulação e reoxigenação dos movimentos sociais de cultura dentro da construção da Conferência Nacional de Cultura". Ele afirma que está em jogo a defesa "sem concessões" de uma política de estado para a Cultura, que foi interrompida nos últimos anos, e que, neste sentido, três questões merecem ser tratadas como prioritárias: a consolidação do Sistema Nacional de Cultura, a ampliação imediata da Política Nacional Cultura Viva e a garantia permanente e com percentuais mínimos de aplicação de recursos nas esferas estaduais, municipais e federal. (LUCAS, 2023).

Os objetivos estão traçados e as prerrogativas para que os municípios possam captar recursos federais a partir das leis emergenciais foram devidamente lançadas: condicionar o repasse de verbas das leis emergenciais ao comprometimento dos municípios em aderir ao SNC, viabilizando os chamados CPF da Cultura (Conselho Municipal de Política Cultural, Plano Municipal de Cultura e Fundo Municipal de Cultura), como forma de firmar compromissos entre os entes federativos para que Estados e Municípios implementem e concretizem seus Sistemas Municipais de Cultura.

Entre outros aspectos do SNC, as Conferências são oportunidades de encontro e discussão entre a sociedade civil e os entes governamentais com o objetivo de debater políticas, programas e ações a serem desenvolvidas nos anos seguintes. Após um hiato de dez anos da última Conferência Nacional de Cultura (CNC), realizada em 2013, a cultura está diante de um período fundamental de retomada dos processos participativos nos quais as conferências se

colocam como momentos primordiais de afirmação democrática e de apontamentos para a construção de políticas públicas.

Quando realizadas as conferências, sociedade civil e governos têm a oportunidade de mobilizar e promover encontros, além de fortalecer redes, conexões e diálogos sobre as necessidades de cada território. São ocasiões para avaliar a maturidade das políticas públicas em Municípios, Estados e no Distrito Federal, e apontar novos caminhos. Mas vão além, são oportunidades de afirmar direitos sociais e políticos, fundamentais para o fortalecimento da cultura democrática para vislumbrar um Sistema Nacional de Cultura que desenhe um possível Pacto Federativo para a Cultura.

Rubim (2024) compreende que para o sucesso dos processos de conferências deve haver forte articulação das demandas político-culturais específicas com a questão democrática, desde o desafio de dar centralidade à cultura dentro do contexto brasileiro, levando em consideração as nuances atuais da democracia.

> Uma conferência apenas voltada para as justas demandas do campo cultural, por mais importante que elas sejam, não vai estar em sintonia viva como a necessidade mais urgente do Brasil hoje: a afirmação, consolidação e aprofundamento da democracia e a superação das variadas modalidades de autoritarismos, que ferem a história e que persistem em nossa atualidade, servindo de alicerce: às forças neofascistas, às violências físicas e simbólicas; e às atitudes de incivilidade, que assolam o país. (RUBIM, 2024)

A 4ª Conferência Nacional de Cultura (4a CNC) ocorre entre 04 e 08 de março de 2024 e tem como tema central “Democracia e Direito à Cultura”. E, a partir dessa grande temática, o setor cultural e a sociedade brasileira são instados a debater a cultura como um dos elementos constitutivos da própria democracia e de afirmação da cultura como um direito universal, como é expresso no artigo 215 da Constituição Federal: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais”.

Em se tratando das Conferências no Estado do Ceará, foi emitida a Portaria nº 134, de 26 de julho de 2023, substituída posteriormente pela Portaria nº 148 de 18 de setembro do corrente ano, que convocou para a 4ª Conferência Estadual de Cultura - 4a CEC sob a coordenação da Coordenadoria de Articulação Regional e Participação (Copar) e da

Coordenadoria de Política para as Artes da Secult/CE, em conjunto com o Conselho Estadual de Política Cultural (CEPC), estabelecendo como tema geral "Democracia e o exercício dos Direitos Culturais no Estado do Ceará", aprovando o Regimento Interno da 4ª CEC, construído pela Secult e CEPC.

A etapa municipal se iniciou com as cidades se responsabilizando pela regulamentação, convocação e realização de suas Conferências Municipais de Cultura (CMC's), cabendo aos poderes públicos municipais, através de suas secretarias correlatas e baseados nas orientações e apoio dado pela Secult/CE, organizarem todo o processo de realização de suas Conferências, bem como garantirem a participação de seus delegados na Conferência Estadual de Cultura (CEC).

Os municípios tiveram a tarefa de elaborar seus regulamentos a partir do Documento Base da 4ª CNC, que tem como tema “Democracia e Direito à Cultura” e do Guia de Orientações Gerais para a realização das Conferências Municipais de Cultura (2023) elaborado pela Coordenadoria de Articulação Regional (Copar), da Secult/CE. Os referidos regulamentos se preocuparam em ressaltar a importância de contemplar as diretrizes e observar os critérios estabelecidos nos regimentos da 4ª CEC e da 4ª CNC. Foi observada uma demora na disponibilização do Documento-base da 4ª CEC que, em função do exíguo prazo, não pôde ser compartilhado entre os Municípios em tempo hábil. Essa demora de um material mais qualificado sobre os eixos da conferência promoveu uma queda na qualidade das discussões promovidas por muitas conferências municipais, que tiveram como suporte apenas os demais documentos, de caráter mais técnico e de organização.

Acerca do Guia de Orientações Gerais para a realização das Conferências Municipais de Cultura (2023) elaborado pela Copar, pode-se dizer que foi um documento importante que teve como finalidade contribuir para a organização das conferências nos municípios através de um apanhado informações, tais como o calendário das atividades, recomendações sobre como realizar a organização física das conferências, metodologias, propostas de trabalho, orientações para o trabalho em grupo, descrição de como deve se dar a plenária geral e a escolha dos delegados, além de sugestões para a produção do relatório final, disponibilizando as minutas de portarias e regulamentos, lista de formulários e modelos que contribuíram e nortearam a estruturação dos processos nos municípios. Na falta de um material mais qualificado sobre o debate dos eixos da Conferência, o Guia cumpriu um excelente papel na orientação prática das Conferências Municipais.

No estado do Ceará, as Conferências Municipais de Cultura (CMC's) contaram com apoio e participação de representantes da Secult/CE e do Escritório Estadual do Ministério da Cultura (EECE/MinC) em quase todas as cidades, nas quais as duas instituições agiram em parceria, com o objetivo de circular por todo o Estado garantindo o processo de Conferências.

No geral, com pequenas variações, as Conferências Municipais ocorreram com a seguinte programação: Mesa de Abertura; Palestra sobre o tema das Conferências (Nacional, Estadual e Municipal); Divisão dos e das participantes em Grupos de Trabalho (GT) de acordo com os Eixos Temáticos da CNC; Apresentação, debate e aprovação das propostas de todos os GTs em plenária; Eleição de delegadas e delegados em plenária. Importante ressaltar que todos estes momentos precisaram estar registrados em ata e assinados pelos e pelas participantes, e também documentados em vários suportes (foto, vídeo, lista de presença de GTs) para que as etapas municipais da CNC pudessem ser validadas e referendadas na etapa estadual, e posteriormente, na etapa nacional.

Importante também dedicar um pouco de atenção aos Eixos Temáticos e suas abordagens por meio de GTs durante as Conferências Municipais. Os seis Eixos que norteiam a 4ª Conferência Nacional de Cultura são: 1) Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura; 2) Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social; 3) Identidade, Patrimônio e Memória; 4) Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural; 5) Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade; 6) Direito às Artes e Linguagens Digitais. Levando em consideração a realidade de municípios do interior do estado do Ceará, com forte ocupação nas zonas rurais afastadas das sedes dos municípios, mas também levando em conta o prazo para realização das etapas municipais da Conferência, assim como o hiato de 10 anos sem Conferência de Cultura, e, ainda, o esvaziamento dos Conselhos nos últimos anos, é relevante problematizar as escolhas temáticas dos Eixos e a metodologia de divisão dos participantes em grupos distintos para debater e formular propostas para cada um deles, sob a ótica da participação social.

Uma percepção é de que os 06 Eixos Temáticos escolhidos, ou o enfoque dado para cada um eles, não tenha sido algo de fácil compreensão ou de fácil percepção em função da realidade das pessoas desses municípios das pequenas cidades do interior do estado que participaram das CMCs, fazendo com que os debates dos grupos ficassem, por vezes, travados, imobilizados, já que não se conseguia entender como aquelas temáticas dialogavam com o dia a dia desses agentes, e isso pode ter prejudicado a qualidade dos debates em alguns locais.

Acreditamos que os eixos temáticos poderiam ter sido elaborados com textos mais objetivos, exemplificando com situações mais palpáveis ou de fácil visualização na realidade das pessoas, ou mesmo elencados sub-temas dentro do tema geral de cada eixo, pois do modo que consta no documento orientador da 4ª CNC, o generalismo dos Eixos dificultou a compreensão de muitos participantes.

Outra questão que podemos abordar sobre a metodologia dos Grupos de Trabalho localiza-se na realidade de municípios pequenos onde as CMCs tiveram índices baixos de presença (Conferências com menos de 50 pessoas), nas quais a obrigatoriedade de escolher participar das discussões de um Eixo apenas, pois ocorriam de forma paralela, prejudicou a qualidade dos debates, já que alguns grupos tiveram poucos inscritos, com níveis distintos de compreensão e de atuação naquelas áreas, resultando em propostas que muitas vezes não refletiam da melhor forma as realidades locais. Acreditamos que poderia ter-se pensado uma metodologia alternativa para que nesses municípios onde a participação nas Conferências limitava-se a 50 pessoas, os debates dos Grupos Temáticos pudessem ser agrupados, oportunizando todas as pessoas conversarem, debaterem e elaborarem propostas para todos os Eixos Temáticos, criando possibilidades de uma maior participação social, que poderia resultar em debates mais qualitativos e propostas mais condizentes com as realidades locais e coletivas.

Algo que também pode ter acentuado a dificuldade de organização das Conferências, como também prejudicado o prévio aprofundamento nos debates conceituais dos Eixos Temáticos, foi a concorrência das Conferências com o calendário de execução da Lei Paulo Gustavo, tendo sido ambos os processos realizados no segundo semestre de 2023. Isso dificultou a realização das pré-conferências, que poderiam ter papel importante nos debates dos eixos temáticos, e, ainda, minimizar as ausências de compreensão temática por parte dos e das participantes. Entretanto, em isto não sendo possível, a elaboração de uma metodologia de mediação e de condução dos GTs de forma mais detalhada e mais clara poderia ter oportunizado melhores debates, mais inclusivos e participativos.

Os Encontros Setoriais, por sua vez, celebraram a articulação e mobilização dos e das agentes culturais em torno dos debates setoriais e da representatividade dos diversos segmentos artísticos e culturais, para a deliberação de propostas e eleição de delegadas e dos delegados para a 4ª CEC. Esses Encontros, a nível estadual e nacional, visam resgatar e garantir o acúmulo histórico dos debates em torno dos diversos setoriais de cultura. No Ceará, foram reconhecidos 26 Setoriais, tendo como referência as 18 setoriais do MinC,

legitimados através de Planos Setoriais Nacionais, e 08 setoriais complementares, em respeito aos assentos do Conselho Estadual de Políticas Culturais (CEPC). Este é o maior número de Encontros Setoriais realizados entre os estados.

A escolha política pela ampliação das setoriais no Ceará é a afirmação e reconhecimento de categorias, linguagens e seus e suas agentes em busca da ativação dos seus Fóruns. Foi garantido, dessa maneira, maior participação e engajamento para fortalecer cada setor, aproximando e valorizando artistas e demais trabalhadores e trabalhadoras da cultura vinculados às setoriais.

Diferente das Conferências Municipais, os Encontros Setoriais foram realizados de maneira virtual, sob a Coordenação da Coordenadoria de Política para as Artes - Coarte / Secult-CE. Ao longo dos meses de outubro e novembro de 2023, os 26 Encontros Setoriais foram realizados, a cada semana, 02 nas segundas-feiras, 02 nas quartas e 01 nos sábados. Essa agenda intensa foi necessária para garantir que todos os Encontros fossem realizados dentro do prazo. Para isso, uma equipe de quatro servidores da Coarte preparou todos os materiais de apoio e suporte, como a metodologia dos Encontros, apresentações de ppt, modelo das atas, cards de divulgação, textos para redes sociais, além de documento com a triagem das propostas enviadas pelos formulários de inscrição. Além disso, foi vital para a qualificação do processo a elaboração de um formulário de inscrição que tivesse, ao mesmo tempo, a finalidade de mapear o perfil dos/as agentes culturais interessados/as pelo Encontro de determinada setorial, como a qualidade da sua participação no dia do Encontro. Dessa forma, o Formulário apresentava de maneira mais direta os Eixos Temáticos da Conferência e solicitava previamente, no ato da inscrição, sugestões de propostas baseadas nos eixos apresentados. Essa medida foi fundamental para otimizar o tempo dos Encontros Setoriais, de 4 horas (sempre de 13:00 às 17:00), mas principalmente qualificar o debate e formular questões mais direcionadas aos eixos da Conferência.

As Conferências Municipais e os Encontros Setoriais garantiram a construção das Conferências Estadual e Nacional a partir da base, dos territórios - de forma mais orgânica e democrática. Podemos afirmar, com isso, que a 4ª Conferência Nacional de Cultura começou pela base, através dos municípios e pelos Encontros Setoriais. Se a vida política e econômica se dá nos municípios, na relação direta entre as instituições, artistas e demais agentes, a vida cultural também pode ser entendida assim.

Sobre a 4ª Conferência Estadual de Cultura do Ceará, ela foi realizada entre os dias 30 de novembro a 03 de dezembro de 2023, no SESC Iparana, em Caucaia-CE. O evento reuniu delegados municipais, setoriais e natos - estes últimos pertencentes ao CEPC e à Comissão Organizadora Estadual. 744 pessoas participaram da Conferência, sendo 519 da sociedade civil, entre delegados, observadores e convidados, e 225 da área governamental.

A Conferência de Cultura do Ceará foi a consolidação das etapas preparatórias: Conferências Municipais, Encontros Setoriais e Conferências Livres, ampliando o debate e apontando demandas e responsabilidades para construção de novas políticas culturais para o Ceará e para o Brasil. Tivemos 97% de participação dos Municípios e mais de 3 mil propostas formuladas e enviadas para a Conferência Estadual. Dentre elas, mais de 600 propostas foram construídas a partir dos 26 Encontros Setoriais. Essas propostas foram pontos de partida para a discussão dos 06 Eixos e para o Encontros das Setoriais. Sendo assim, cada eixo aprovou para a CNC 02 propostas nacionais para cada eixo e mais 02 propostas que saíram das setoriais, totalizando 14 propostas.

As propostas, basicamente, giraram em torno das descentralização dos recursos nacionais da Cultura, ampliando a atuação territorial da Secretaria; definição de competências entre entes federados para execução do percentual de orçamento; aprovação da lei que regulamenta o Sistema Nacional de Cultura; política de seguridade e assistência social aos agentes e trabalhadores da cultura; descentralização dos recursos entre os municípios; fomento e manutenção de equipamentos culturais; ampliação de programas e recursos voltados para projetos culturais; sistema de patrimônio, educação patrimonial; criação de linhas de crédito para financiamento da economia criativa, hubs culturais, internet de qualidade e ferramentas tecnológicas para formação do agente cultural, dentre outros.

Foram eleitos 62 delegados e delegadas para representar o Ceará na 4ª CNC, entre Poder Público e Sociedade Civil, das 14 macrorregiões e de categorias identitárias, garantindo ampliação da diversidade das representações. Essa composição, diversa entre sujeitos/as, territórios e segmentos culturais, foi garantida em plenária, de forma emocionante e solidária. Dessa forma, não só foi garantida a máxima participação do Ceará na CNC, pelo número de delegados presentes na Conferência Estadual, como também essa delegação foi a mais diversa e representativa possível.

E, QUANTO AOS DESAFIOS DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL? O QUE PUDEMOS CONSTATAR?

A realização das etapas municipais da Conferência Nacional de Cultura enfrentou uma série de desafios de mobilização dos setores públicos e agentes da sociedade civil. O calendário para a organização das etapas estaduais e municipais representaram desde o princípio um obstáculo para a mobilização da Cultura no país. Recém empossados, os 36 conselheiros e conselheiras do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC aprovaram, ainda em abril de 2023, o calendário da 4ª Conferência Nacional de Cultura.

Neste calendário, a etapa nacional seria realizada entre 4 a 8 de dezembro, deixando curtos os prazos para as etapas municipais e intermunicipais (até 31 de agosto), estadual e distrital (até 30 de outubro), Conferências temáticas (até 30 de outubro). A portaria do MinC nº 41, de 04 de julho de 2023, formalizou o calendário a partir do Regimento Interno com alterações dos prazos das etapas municipais e intermunicipais (até 17 de setembro), estadual e distrital (até 30 de outubro), e mantendo o prazo da Conferência Nacional para 4 a 8 de dezembro de 2023.

Na prática, a formalização tardia pela portaria e a manutenção da etapa nacional em 2023 não ajudaram os estados e municípios no planejamento e execução de suas etapas, comprometendo a mobilização do setor cultural. A pressão dos estados fez com que a etapa Nacional fosse programada para 04 a 08 de março de 2024, ampliando os prazos das outras etapas. Assim, as Conferências municipais e intermunicipais puderam ocorrer até dia 30 de outubro, e as Conferências estaduais, por sua vez, até o dia 08 de dezembro.

A mudança dessas datas é um aspecto fundamental para entendermos os desafios vivenciados pelos estados e municípios. Precisamos lembrar que o setor cultural foi diretamente atingido nos últimos anos, sobretudo entre 2016 e 2022. O próprio Ministério foi recriado e, com ele, a defesa pela refundação de um país com muitas sequelas. As leis emergenciais Aldir Blanc e Paulo Gustavo foram vitórias de um setor que, mesmo atingido desde o primeiro momento, precisou se articular a partir dos seus lugares e (r)existir aos ataques do Governo Bolsonaro potencializados pela Pandemia da Covid-19.

O segundo semestre de 2023 se tornou um momento de grande articulação de todas e todos os/as agentes da cultura, tanto do poder público quanto da sociedade civil. Junto com as etapas preparatórias da 4ª CNC, os estados e municípios foram desafiados a executarem editais para aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo. E, o que poderia ser a comemoração e

fortalecimento mútuo, se transformou numa competição por atenção e mobilização. Servidores públicos e demais trabalhadores da cultura tiveram suas rotinas e atenção disputadas pelos lançamentos quase semanais de editais junto com as chamadas para participação das Conferências Municipais, Intermunicipais, Conferências Livres, Conferências Temáticas, Encontros Setoriais e Conferências Estaduais.

Os desafios deste momento podem ser entendidos a partir da expectativa pela grande participação de pessoas nessas etapas, que por sua vez, representaram um otimismo característico do setor cultural. No Ceará, as participações tiveram médias aproximadas de 40 pessoas, atingindo 96,74% dos 184 municípios do estado - 167 que realizaram suas próprias Conferências Municipais e 11 municípios que participaram de Conferências Intermunicipais. Ao todo, mais de 6 mil pessoas registraram suas presenças nas Conferências Municipais e aproximadamente 500 pessoas nos Encontros Setoriais. Já a 4ª CEC reuniu 744 pessoas dentre delegadas, convidadas, observadoras e de trabalho, representando 97% dos municípios cearenses, com pluralidade de ideias e representatividade de sujeitos. Das 157 pessoas candidatas a delegada para a Conferência Nacional foram eleitas democraticamente 60 pessoas com ampla representatividade: indígenas, quilombolas, povos de terreiro, cultura camponesa, cultura periférica, ciganos, negros/as, LGBTQIAP, pessoas com deficiência e de representantes todas as regiões do Estado.

São números expressivos, se tomarmos como referência a realidade de grande parte dessas localidades, cujas pastas de cultura não existiam e não tinham um lugar de importância para as administrações municipais, e onde os Conselhos Municipais de Política Cultural, ou são inexistentes ou são recém instalados. As leis emergenciais e o incentivo pela elaboração dos chamados "CPF da Cultura" favoreceram a ativação da Cultura como lugar estratégico para execução de recursos nacionais, consequentemente estimulando o engajamento de trabalhadores e trabalhadoras da Cultura e demais agentes do campo cultural.

Para além da participação social, a experiência vivenciada nos processos de Conferências Municipais, Intermunicipais, Setoriais e Estadual de Cultura no Ceará, colocou-nos uma realidade interessante e um horizonte ainda mais interessante sobre a atuação conjunta entre os entes federativos administrativos da Cultura (Secretarias Municipais, Secretaria Estadual e Ministério da Cultura). A marca de 178 municípios (de um total de 184) participando do processo de Conferências só foi possível pela articulação e cooperação das representações administrativas desses três entes federativos, sejam nas demandas de logística (transporte,

alimentação e hospedagem), sejam nas demandas políticas e metodológicas (condução de palestras, mediação de GTs, mobilização para participação de agentes culturais), mas, e principalmente, pelo objetivo comum de realizar o máximo de Conferências Municipais com o máximo de participação social possível. Isso, então, nos traz o desafio de pensar coletivamente e elaborar, também coletivamente, como se dará a atuação e a divisão de responsabilidades dos entes neste momento de reconstrução.

Especificamente sobre a participação da categoria dos servidores estatutários da Secretaria da Cultura no âmbito da CEC, sua representação esteve presente e se deu de diversas maneiras, desde a construção da Conferência como na participação como delegados/as ao longo dos dias do evento. Integramos a Comissão Organizadora Estadual e a Coordenação Executiva. Acompanhamos as Conferências Municipais e realizamos os Encontros Setoriais. Todas essas experiências promoveram aproximações estratégicas com a sociedade civil e estreitamento de laços que são fundamentais para legitimarmos a categoria de servidores de carreira da Secult diante de outros trabalhadores da Cultura.

A qualificação do serviço público é condição fundamental para a institucionalidade da Cultura e na construção das políticas públicas culturais. Temos um histórico de ameaças à democracia que, de tempos em tempos, compromete a institucionalidade do país. O exemplo da Cultura é ainda mais evidente. Não precisamos de ruptura democrática para que a Cultura seja atacada, exigindo um processo de retomada sempre traumático e cansativo. A Cultura, através dos direitos culturais, já possui status constitucional, mas precisa de efetivação plena e de forma continuada, garantindo recursos de forma permanente e políticas de Estado que não sejam ameaçadas pelos governos. A participação ativa de servidores/as reforça a garantia da Cultura como direito fundamental básico, conferindo qualidade e continuidade às políticas culturais.

Estamos convencidos da importância de um trabalho de base como uma das formas de atuação política para afirmar a importância da categoria de servidores da cultura e é imprescindível que ela exista e tenha continuidade. Essa foi a perspectiva que orientou a participação do servidor de carreira da Secult/Ce Leandro Maciel Silva na 4ª CEC, na condição de delegado representando o assento da Associação dos Servidores da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Assecult) no Conselho Estadual de Políticas Culturais (CEPC). O representante participou ativamente do Eixo 01 da Conferência, que refletiu sobre a Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura. A intervenção proposta pelo

referido servidor fez a reflexão sobre o papel da categoria dos/as servidores/as na institucionalização da Cultura, garantindo continuidade através da memória institucional promovida pela atuação dos servidores públicos.

E, embora essa reflexão tenha sido ouvida e reconhecida como importante, propostas direcionadas à categoria de servidores/as não estavam nas prioridades do Eixo 01 da Conferência. Alguns motivos podem explicar essa característica. A grande maioria das 500 propostas do Eixo 01 foram enviadas pelas Conferências Municipais. Não há, ainda, referências consolidadas nos Municípios sobre a importância do papel dos servidores/as públicos da área da Cultura, seja em nível estadual ou municipal. A grande maioria das administrações municipais não possuem, sequer, pastas de Cultura. Outro motivo possível é o cenário de carência institucional que vive a Cultura, sempre num regime frágil e dependente. As prioridades tiveram como mote o modelo administrativo estadual para gestão da cultura, responsabilidades entre os entes federados, fomento e garantias constitucionais e, por fim, assistência e seguridade social aos/às artistas. Todas propostas muito pertinentes e emergenciais.

O referido servidor se candidatou como delegado nacional no âmbito do CEPC, representando a vaga da sociedade civil, mas não foi eleito. Este foi o único espaço em que se cogitou realizar candidatura, visto que nas plenárias gerais não havia ambiente para uma defesa qualificada da representação dos servidores pela supracitada Associação, como sociedade civil. Enquanto servidores públicos, é natural que mantenhamos um vínculo institucional com as gestões, o que nos coloca sempre próximos do Poder Público e isso dificulta a compreensão da sociedade civil de que somos também trabalhadores da Cultura. A desconfiança e crítica dos agentes culturais da sociedade civil são sempre implacáveis. Mesmo que haja entendimento da importância da participação da categoria de servidores nos espaços de debate sobre as políticas culturais, é sempre muito difícil os servidores se legitimarem como sociedade civil, mesmo quando a representação se dê pela Associação de Servidores, cujo estatuto jurídico garanta lugar na sociedade civil. Se por um lado, temos problemas para sermos legitimados enquanto sociedade civil, por outro lado, também não podemos assumir o lugar de fala do Poder Público, já que não podemos fazê-lo diretamente, enquanto Associação - inclusive por questões jurídicas. Para isso, teríamos que fazê-lo a partir da ocupação de cargos comissionados.

A 4ª CEC foi uma experiência enriquecedora e um ponto de partida para que a categoria de servidores da cultura tenha um plano de ação mais estratégico e efetivo para ampliarmos

nossos vínculos com a sociedade civil. O assento dos servidores de carreira no Conselho Estadual de Cultura precisa ser repensado, assim como o próprio Conselho, para que representantes de instituições como a Assecult possam ter lugar de fala sem ter "disputar" com outras categorias e linguagens da sociedade civil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos inúmeros desafios enfrentados pela Secult/CE, pelo Escritório Estadual do MinC no Ceará, e pelas secretarias municipais no que diz respeito à mobilização de seus agentes e também acerca da escolha dos delegados que foram à Conferência Estadual, e todo o processo de construção das propostas encaminhadas para a etapa nacional das Conferências, verificamos uma nítida disposição do campo em retomar, tanto em termos de diversidade, quanto em termos de qualidade, a participação da sociedade civil nos processos de elaboração, avaliação e definição das políticas públicas de cultura no Ceará e no Brasil.

As Conferências de Cultura significam a retomada do debate sobre Cultura no âmbito federal, a ampliação da participação, a valorização da democracia, a reconstrução do MinC e a afirmação da Cultura como instância fundamental para a vida social e econômica do país. Muitos são os desafios, indicando que será preciso muito trabalho pela frente para a reconstrução de bases mais sólidas e permanentes para a Cultura.

Podemos então afirmar, a partir dos relatos e reflexões aqui realizadas, que a 4ª Conferência Nacional de Cultura começou a partir do "Brasil de dentro", parafraseando Capistrano de Abreu, neste grande Sertão que é o Brasil, do Brasil do interior para o Centro - metáfora apropriada, sem levarmos em conta ainda a realização da Conferência Nacional, em Brasília. Foi a partir deste Brasil enraizado, e, valorizando e potencializando as demandas de trabalhadores e trabalhadoras da Cultura e, portanto, fortalecendo o aspecto democrático da Conferência de Cultura e valorizando a Participação Social, que este movimento foi retomado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LUCAS, Alexandre. Conferências de cultura e a luta por participação, planejamento e dinheiro. Portal Vermelho. Publicado em 17 de outubro de 2023. Texto disponível em <https://vermelho.org.br/coluna/conferencias-de-cultura-e-a-luta-por-participacao-

planejamento-e-dinheiro/ > Acesso em: 12 de novembro de 2023.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ, 2023. Disponível em: < https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/project/4868/guia-de-orientacoes-gerais-para-a-realizacao-das-conferencias-municipais-de-cultura-secult-ceara.pdf > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Coordenadoria de Articulação Regional e Participação: Guia de orientações gerais para a realização das Conferências Municipais de Cultura.

MINC, 2023. Disponível em: < http://pnc.cultura.gov.br/2023/04/26/cnpc-define-calendario-da-4a-conferencia-nacional-de-cultura/#:~:text=Com%20o%20tema%20%E2%80%9CDemocracia%20e%20Direito%20%C3%A0%20Cultura%E2%80%9D%2C,diretrizes%20em%20todo%20o%20Brasil%20de%20maneira%20transversal. > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Sem autor: CNPC define calendário da 4ª Conferência Nacional de Cultura.

MINC, 2023. Disponível em: < https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura-1 > > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Sem autor: 4ª Conferência Nacional de Cultura.

MINC, 2023. Disponível em: < https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura-1/textos/4CNCDocBasev12_2023091411.pdf > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Conselho Nacional de Política Cultural: Documento Base 4ª Conferência Nacional de Cultura Democracia e Direito à Cultura.

RUBIM, Albino. Desafios da IV Conferência Nacional de Cultura: Os traumáticos anos recentes e a "guerra cultural" vigente demonstram que a cultura não está fora do mundo, com seus cantos, encantos e desencantos. Teoria e Debate. Publicado em 22 de fevereiro de 2024. Disponível em < https://teoriaedebate.org.br/2024/02/22/desafios-da-iv-conferencia-nacional-de-cultura/ > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024.

SECULT, 2023. Disponível em: < https://www.secult.ce.gov.br/4a-conferencia-estadual-de-cultura/ >. Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Sem autor: Sobre a quarta conferência.

SECULT, 2023. Disponível em: < https://www.secult.ce.gov.br/download/4a-conferencia-estadual-de-cultura-do-ceara/portaria-no148_2023-convoca-a-4a-conferencia-estadual-de-cultura-4a-cec-fortaleza-18-de-setembro-de-2023/ > Acesso em: 26 de fevereiro de 2024. Sem autor: Portaria nº148_2023 que convoca a 4ª Conferência Estadual de Cultura - 4ª CEC.

TRANSFORMAR PARA PRESERVAR: O FEDERALISMO CULTURAL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL

Manoel Silvestre Friques[1]

RESUMO: Neste texto, constelamos o caso do federalismo cultural brasileiro com as teorias de políticas públicas bem como com a própria história do federalismo no Brasil, em especial com algumas soluções e desafios da universalização da Saúde, da Assistência Social e da Educação. O intuito é estabelecer vasos comunicantes entre os setores, com o propósito de compreender generosamente os complexos problemas, singulares e compartilhados, aí existentes.

PALAVRAS-CHAVE: Federalismo cultural. Políticas culturais. Políticas públicas. Cultura.

INTRODUÇÃO

O debate em torno do federalismo cultural no Brasil articula-se aos desafios de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), sendo ambos fundamentais para a afirmação da diversidade cultural brasileira em um contexto democrático – daí sua relevância. Porém, seu traço mais marcante nestas primeiras décadas do século XXI talvez se traduza nos esforços de implementá-los de maneira perene e capilarizada, revestindo o debate de uma atmosfera de *wishful thinking*. Dadas as dificuldades de implementação do Sistema Nacional de Cultura e do Federalismo Cultural no Brasil, propomos aproximar os desafios encontrados ali àqueles enfrentados por outros setores sociais brasileiros bem como às teorias sobre políticas públicas e federalismo. Não pretendemos nem tomar de empréstimo soluções *prêt-à-porter*, nem dar de ombros a processos semelhantes. Propomos, assim, constelar o caso do federalismo cultural brasileiro com as teorias de políticas públicas bem como com a própria história do federalismo no Brasil, em especial com algumas soluções e desafios da universalização da Saúde, da Assistência Social e da Educação (já que estes setores consomem as maiores parcelas

[1]Jovem Cientista do Nosso Estado, professor de Engenharia de Produção da Unirio e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO- UFRJ) e em Memória Social (Unirio). Engenheiro de produção (UFRJ), teórico do teatro (Unirio), doutor em História da Arte (PUC-Rio), mestre em Artes Cênicas (Unirio) e doutorando em Políticas Públicas e Desenvolvimento (PPED-UFRJ / Université Paris-Nanterre). Foi Pesquisador Visitante na Columbia University (2015- 16) e na Université Paris Nanterre (2019). E-mail: manoel.friques@gmail.com

das transferências intergovernamentais e respondem significativamente pelo arranjo descentralizador brasileiro). Buscaremos, em um primeiro momento, traçar um breve panorama das políticas públicas, seguido por um voo de pássaro no federalismo brasileiro e em alguns sistemas nacionais. Por fim, retomamos a história do federalismo cultural no Brasil nas últimas duas décadas à luz do que foi exposto nos tópicos anteriores.

UM BREVE PANORAMA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Desde que surgiram em complemento ao desenvolvimento do mercado e da industrialização (Muller, 2018), as políticas públicas, enquanto campo específico do conhecimento e fenômeno moderno, experimentaram uma série de transformações históricas. Nas últimas décadas, sobretudo após os anos 1980, elas ressurgem com fôlego renovado devido a três fatores correlatos: uma reconsideração do papel dos Estados por meio da substituição das políticas *keynesianas* que marcaram os Trinta Gloriosos Anos por políticas de austeridade; as políticas restritivas de gasto; e a difícil equalização entre crescimento econômico e inclusão social (Souza, 2006).

É de relativo consenso o fato de que foi no Norte global onde as políticas públicas se desenvolveram originalmente. Seja como um conjunto de ações do Estado, seja enquanto um domínio do conhecimento, pode-se dizer que elas se desenvolvem acima da linha do equador. Duas tradições concorrem (ou se complementam) neste campo. De um lado, a abordagem europeia aposta na figura do Estado. De outro lado, a abordagem estadunidense, sob a égide da ciência política, focaliza a ação dos governos, sendo daí que podemos retirar uma definição básica: "o que o governo escolhe fazer ou não fazer" (Dye *apud* Souza, 2006, p. 24). Como explicar as premissas e as justificativas para as escolhas do governo? Aí entra a problemática da racionalidade, sendo este um dos núcleos de discussão das políticas públicas, organizando o campo entre aqueles que, por um lado, apostam nas racionalidades; e, por outro lado, aqueles que conferem maior centralidade às ideias e aos interesses.

Mesmo não existindo um consenso em torno do que sejam as políticas públicas, há alguns aspectos transversais a todas elas, em especial, a necessidade de se desenvolver uma abordagem holística e multidisciplinar na qual interagem um conjunto heterogêneo de elementos (instituições, indivíduos, ideologias, preferências, interesses etc.). Quanto ao papel do Estado, cabe sublinhar, junto com os neoinstitucionalistas Evans, Rueschmeyer e Skocpol (1985), a existência de uma "autonomia relativa do Estado", que se traduz em um espaço específico de atuação que não é impermeável a interferências e que permite a criação de

capacidades condicionadoras dos processos de concepção e de implementação de políticas públicas. A importância do neoinstitucionalismo enquanto corrente de pensamento se desenvolve em resposta ao ceticismo da "teoria da escolha racional" em relação ao processo das políticas públicas. Nas palavras de March e Olsen (2008, p. 127-128),

> "Sem negar a importância tanto do contexto social da política quanto das motivações dos atores individuais, o neoinstitucionalismo insiste em um papel mais autônomo para as instituições políticas. O Estado não é somente afetado pela sociedade, mas também a afeta [...] O argumento de que as instituições podem ser tratadas como atores políticos constitui-se em uma reivindicação de coerência e de autonomia institucionais" (March; Olsen, 2008, p. 127-128).

É possível, portanto, se desviar de uma oposição absoluta entre as duas abordagens: Souza (2006) ressalta que, além do cálculo racional e auto-interessado dos tomadores de decisão, haveria uma outra natureza de cálculo – estratégica – em um contexto onde interagem interesses, ideias, papeis, regras, identidades etc. Concebida como um conjunto de regras (formais e informais), uma instituição também seria um elemento essencial de análise, e não apenas os indivíduos e seus grupos que delas se ocupam. A instituição importa.

Tendo pavimentado um rápido entendimento sobre as políticas públicas, caberia aqui também mencionar alguns de seus principais modelos analíticos. Há a tipologia concebida por Theodore Lowi, conforme a qual as ações do Estado poderiam ser organizadas em torno de quatro funções específicas: distributiva, regulatória, redistributiva e constitutiva. Cada uma delas deve ser considerada enquanto "verdadeiras arenas de poder. Cada arena tende a desenvolver sua própria estrutura política característica, seu processo político, suas elites e suas relações de grupo" (Lowi, 1964, p. 689). Enquanto arenas de poder, as funções evidenciam o "combate" entre grupos diversos e seus respectivos pontos de vista. Não à toa, a persuasão tem sido colocada como um elemento central das políticas públicas contemporâneas (Zahariadis, 2007; Moran; Rein; Goodin, 2008).

Charles Lindblom concebe um outro modelo analítico: em texto clássico, ele opõe dois métodos de políticas públicas. O método-raiz (*roots-method*) se caracterizaria por escolhas racionais e planejadas desde o começo, cabendo ao desenvolvimento das políticas públicas a plena adequação da imagem pioneira. Por outro lado, haveria o método-galho (*branch-method*), que opera por comparações sucessivas, reconhecendo os limites do conhecimento e a necessidade de ajustes mútuos e graduais. Esta é, segundo o autor, a abordagem mais adequada para a análises das políticas públicas, uma vez que as "[...] democracias alteram suas políticas quase que inteiramente por meio de ajustes incrementais. A política não avança por saltos e grandes mudanças. [...] A política não é concebida de uma

vez por todas; ela é feita e refeita incessantemente" (Lindblom, 1959, p. 84-86).

A ideia segundo a qual uma política pública constitui um ciclo formado por fases distintas, mas complementares, circunscreve outro modelo analítico, sendo estas: "definição de agenda, identificação de alternativas, avaliação das opções, seleção das opções, implementação e avaliação" (Souza, 2006, p. 30). Por mais idealizado e de difícil aderência à realidade brasileira, este modelo nos ajuda a compreender fenômenos complexos (Jannuzzi, 2011). Conferindo atenção sobretudo à formação da agenda, este eixo desdobra-se em três abordagens. As duas primeiras – aquela que focaliza os problemas; outra que privilegia a política em si – parecem apresentar orientações inversas, sendo a primeira *bottom-up* enquanto que a segunda é *top-down*. A síntese entre as duas abordagens é realizada por meio de uma terceira abordagem, que focaliza os participantes (visíveis e invisíveis) das políticas públicas.

A lata do lixo fornece a metáfora central para a proposta conceitual – e um tanto iconoclasta – de Cohen, March e Olsen (1972). Ao invés de serem resultados de processos puramente racionais, as políticas públicas resultam de ações um tanto imprevisíveis onde as soluções são escolhidas a partir de um conjunto de iniciativas previamente experimentadas em contextos pretéritos. Esse modelo "supõe que problemas, soluções, tomadores de decisão e oportunidades de escolha são correntes independentes e exógenas que fluem por meio de um sistema" (March; Olsen, 2008, p. 137). Ao abordar a escolha política a partir de um acoplamento frouxo entre problemas e soluções em um processo ambíguo, interativo e dinâmico sem lideranças unívocas, esse modelo afasta-se do paradigma centralizado de políticas públicas definido pelo Alto Modernismo, compreendendo a organização enquanto uma "anarquia organizada" caracterizada por participação fluida (dada a rotatividade dos atores), preferências e tecnologias opacas (dada a dificuldade em defini-las) (Zahariadis, 2018, p. 67; Moran; Rein; Goodin, 2008).

Desta abordagem, surge um framework de análise bastante conhecido: O *Multiple Streams Framework*, concebido nos 1980 por John Kingdon. Ele é constituído estruturalmente por três fluxos independentes – problemas, políticas públicas e política –, cada qual composto por diversos grupos, agências, instituições e indivíduos envolvidos no processo de elaboração de políticas públicas (Muller, 2018; Birkland, 2011; Zahariadis, 2018; Sabatier, 2007). Outro framework bastante difundido denomina-se Coalizão de Defesa, proposto originalmente por Sabatier e Jenkins-Smith (1993). Ele é complementar ao anterior, na medida em que afirma a importância de ideias, valores e crenças para as políticas públicas.

Tomados em conjunto, as teorias, os modelos conceituais e os frameworks de análise aqui expostos sucintamente nos conduzem a algumas conclusões adequadas à reflexão sobre as políticas culturais no Brasil. Notamos, em especial, a importância conferida às instituições, em sua diversidade de configurações, para o campo das políticas públicas. Complementarmente, destacamos a desconfiança de boa parte destas abordagens em relação à suposta racionalidade da ação pública. Em seu lugar, são concebidos modos de aproximação que consideram as assimetrias e fragmentações informacionais, os múltiplos interesses, os cálculos estratégicos, as incertezas e ambiguidades, o imperativo da persuasão, dentre outros traços que desenham uma distância em relação à imagem cartesiana, autoconsciente e clarividente das políticas públicas. Justamente por isso, as políticas públicas são dispositivos que permitem às sociedades engendrar processos de autoreferencialidade e de autoreflexividade, isto é, processos que induzem a sociedade a pensar e a agir, respectivamente, sobre si mesma, seja para a manutenção de determinada ordem, ou para sua transformação (Muller, 2015).

NOTAS SOBRE O FEDERALISMO BRASILEIRO

Sabemos, com Abrucio e Franzese (2007, p. 13) que "a produção de políticas públicas é fortemente afetada pelo desenho institucional adotado por cada País." No caso do Brasil republicano, a instituição mais perene entre nós é o federalismo, forjado pela Constituição de 1891 (Souza, 2013). Contudo, o federalismo, embora tenha sido adotado no regime republicano, não caracteriza, desde então, a história republicana brasileira, haja vista a suspensão da democracia nos períodos autoritários que suprimiu as autonomias subnacionais. A longevidade do federalismo brasileiro, com isso, não se traduz em estabilidade, mas uma sanfona federalista – ritmada por fases ora democráticas, ora ditatoriais; ora centralizadoras, ora descentralizadoras; mais ou menos coordenadas (Abrucio; Franzese, 2007). Por tudo isso, concordamos com Souza (2008) quando afirma que o federalismo, enquanto instituição, é um processo, um *continuum*. O fato desta instituição ser dinâmica e processual implica desenhos institucionais em movimento. Isto quer dizer que, à transformação dos mecanismos institucionais, correspondem mudanças nas políticas públicas.

Uma das principais características do federalismo brasileiro diz respeito à sua "dupla autonomia territorial", isto é, à existência de dois domínios territoriais concorrentes: um domínio centrípeto, centralizado, constituindo o governo nacional – a "ficção legal", segundo Anderson (2009, p. 21) –, e outro domínio centrífugo, descentralizado, constituído pelos

governos subnacionais. O traço característico é, de fato, um colossal desafio: relações intergovernamentais que pactuem competências, mecanismos institucionais, dimensões de descentralização (delegação, devolução, desconcentração); distinções entre *policy-making* e *policy-decision-making* são alguns dos fatores em jogo quando o assunto é a conciliação da dupla autonomia territorial.

Um poderoso debate no âmbito do federalismo diz respeito a seu vínculo com a democracia e às formas de descentralização. Melo (1996) esclarece que é nos Trinta Gloriosos Anos, onde o Estado *Keynesiano* prevalece nas nações do Norte, que se observa a prevalência da centralização enquanto premissa fundamental para a erradicação da pobreza e da desigualdade. Ao final dos anos 1970, esgota-se o modelo centralizado, vinculado aos Estados de Bem-Estar Social, levando os países europeus a realizarem reformas descentralizantes que buscavam reforçar os aspectos democráticos bem como os mecanismos de *accountability*. A descentralização também foi um elemento importante na pauta dos governos neoliberais e dos organismos multilaterais (como BID, FMI e BM). Sendo assim, pode-se dizer com Melo que, no plano conceitual e normativo, que há uma certa convergência à esquerda e à direita quando o assunto é a descentralização, a partir do diagnóstico de certas disfuncionalidades institucionais características a organismos centralizados. A valorização da descentralização ocorre por motivos diversos respectivos à cada coalizão política: à direita, justifica-se em termos de eficiência econômica e modernização da gestão pública, dada a emulação competitiva do mercado; à esquerda, em termos de processos mais democráticos vinculados à participação social e civil, incluindo-se aí a preservação de identidades territoriais. Sob esta segunda perspectiva, a tendência de valorização da descentralização é observada no enfoque concedido a formas mais eficientes de "democracia direta e de mecanismos de controle social" (Melo, 1996, p. 12). Soares (2012) e Anderson (2009) atentam para a grande compatibilidade entre o federalismo e a democracia, por um lado, e a organização unitária e o autoritarismo, por outro lado.

Outro elemento fundamental do federalismo brasileiro diz respeito ao Federalismo Fiscal. Neste âmbito, a descentralização é advogada, sobretudo, devido aos benefícios que ela gera para a autonomia local e para a devolução, uma vez que "cada tipo de bem público deve ser provido pelo nível de governo que tiver maior vantagem comparativa em responder à diversidade de preferências dos grupos da população" (Melo, 1996, p. 13). Segundo esta perspectiva, os governos subnacionais estariam mais aptos a satisfazer a demanda territorial por bens públicos do que os governos centralizados, sendo esta provisão financiada por uma

taxação que lhe é correspondente.

Ao tematizar as transferências intergovernamentais, Prado (2007) explica que há dois tipos de brechas federativas: a vertical, onde o gasto direto dos governos nacionais é menor do que o volume dos recursos arrecadados, havendo a necessidade das transferências de recursos aos entes subnacionais; e a horizontal, referente às diferentes capacidades de arrecadação dos governos subnacionais, bem como aos distintos demandas e custos de atendimentos de suas respectivas populações. Em que pese a necessidade de haver equidade e uniformidade na prestação dos serviços públicos por todos os entes federativos, as transferências verticais revestem-se de um compromisso redistributivo, sendo fundamentais às federações. O caso brasileiro é ainda mais singular, devido às enormes heterogeneidade e desigualdade que caracterizam a nossa federação, e também à dependência de boa parte dos 5570 municípios, em que pese sua autonomia (política e administrativa), das transferências intergovernamentais.

O debate sobre a heterogeneidade e a desigualdade entre os entes federativos brasileiros tem ganhado novo fôlego em torno das capacidades estatais, conceito multidimensional que se traduz pelo "estoque de recursos e habilidades administrativas, políticas, técnicas e institucionais que os governos municipais possuem, visando a superar restrições impostas pelo ambiente governamental e societal, a fim alcançarem os objetivos políticos e de política pública, gerar valor social e fornecer bens públicos" (Grin *et al.*, 2021, p. 45). Focalizando tanto a dimensão burocrática quanto a relacional, os estudos de capacidades estatais ajudam a nos aproximar das realidades locais. Para o caso cultural, ressalte-se a conclusão de Fontanelli (2021, p. 530): "a despeito dos recuos e indefinições federais, parte fundamental dos problemas testemunhados no processo de descentralização das políticas culturais no Brasil residiu, e ainda reside, nas imensas carências locais – fiscais, tecnológicas e burocráticas – da maioria dos municípios brasileiros", sugerindo ele mais atenção aos consórcios intermunicipais.

Dentre os desafios suscitados pela geometria política da federação tripartite brasileira, talvez o maior deles seja, de fato, conciliar as duas autonomias federativas tendo em vista a dupla brecha federativa. Esta conciliação entre, de um lado, a dupla autonomia territorial e, de outro lado, a dupla brecha federativa, impõe uma série de obstáculos ao federalismo brasileiro, assim enumerados por Melo (1996): os hiatos burocráticos e de capacidade entre a administração central e aquelas subnacionais; ausência de vínculo entre arrecadação e despesa, já que as transferências de receitas públicas seriam realizadas sem a obrigatoriedade de geração das receitas, engendrando monitoramento insuficiente e desestimulando o esforço fiscal subnacional; ausência de uma clara determinação das competências respectivas a cada esfera

federativa, podendo gerar inércia e paralisia institucional; comprometimento da capacidade de regulação e de formulação de políticas do governo central, minando estruturas setoriais centralizadas que garantiriam o desenvolvimento de *expertises*; comprometimento da capacidade de estabilização e de reestruturação fiscal por parte do governo central devido à transferência de impostos aos entes subnacionais; aumento do clientelismo e da corrupção devido à permeabilidade entre as elites e os governos subnacionais; fragmentação institucional com o surgimento de administrações e municipalidades locais, ensejando o que o autor chama de *hobbesianismo municipal*, ao estimular a competição subnacional por investimentos industriais (deslocando a prioridade das questões sociais para benefícios fiscais e isenções tributárias) e a exclusão social.

Ao explorar a tensão entre autonomia e descentralização, Marta Arretche (2012, p. 146) propõe uma distinção conceitual entre *policy-making*, ou seja, as responsabilidades formais do governo ou a descentralização de competências, e a *policy-decision making*, isto é, a autonomia para a tomada de decisões a respeito de tais políticas ou a descentralização da autoridade decisória. A autora esclarece que o caso brasileiro é bastante instrutivo quanto às diferenças entre as descentralizações fiscal, de competências e de autoridade. Pois, por mais que as eleições diretas configurem os governos locais, as decisões destes governos – sobretudo aquelas referentes à Saúde, à Educação e às demais transferências – devem atender aos mecanismos institucionais regulatórios que garantem a cooperação dos governos subnacionais sob a autoridade decisória do governo central (Arretche, 2012). A autora esclarece que "A despeito da descentralização das receitas fiscais, a autonomia decisória dos governos locais é fortemente limitada por regras nacionais que regulam as finanças subnacionais" (Arretche, 2012, p. 159-160).

NOTAS SOBRE ALGUMAS POLÍTICAS DE BEM-ESTAR SOCIAL FEDERATIVAS

Uma premissa básica governa, portanto, o arranjo federativo brasileiro: os serviços públicos devem ser executados de maneira descentralizada pelos entes subnacionais de modo a gerar mais eficiência, mas obedecendo à legislação e à regulação federais. Porém, um dos principais obstáculos do federalismo brasileiro se revela justamente na definição, sem regulamentação, de princípios de universalização do acesso aos serviços públicos. Em outras palavras, do ponto de vista da autonomia administrativa dos entes federativos, a Constituição Federal de 1988 define as competências exclusivas, comuns e concorrentes. O famoso parágrafo do artigo 23 registra as competências comuns dos entes federativos – incluindo-se aí o zelo pela

democracia, pela saúde e assistência pública, pela cultura, ciência e educação, bem como pelo meio ambiente, dentre outros. Registra-se ali que as "leis complementares fixarão normas para a cooperação entre a União e os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, tendo em vista o equilíbrio do desenvolvimento e do bem-estar em âmbito nacional", algo que nunca foi concretizado, fazendo com que cada setor forjasse seu próprio caminho e modelo, em processos geralmente incrementais, podendo desaguar também em hiatos ou duplicação de esforços no arranjo descentralizador.

A despeito deste grave problema, o federalismo brasileiro apresenta políticas públicas de bem-estar social nas quais há sistemas de transferências de recursos e de cooperação de política pública que envolvem os três níveis de governo. Considerando o federalismo fiscal brasileiro, há que se ressaltar o financiamento híbrido dos gastos subnacionais na Saúde e na Educação a partir da combinação de três modalidades: "1) transferências de recursos federais – SUS e complementação federal do Fundeb; 2) redistribuição horizontal de recursos dos governos estaduais e municipais – Fundeb estadual; 3) aporte forçado de percentual dos orçamentos subnacionais, através de vinculações" (Prado, 2007, p. 30). Porém, enquanto o SUS se traduz no maior sistema de transferências condicionadas, o caso da educação, considerando a expansão inegável de seu acesso na Nova República, é distinto. Seja pela complementaridade das competências (ensinos fundamental, médio e superior a cargo, respectivamente, do município, do estado e da união), seja pelo fato de o Sistema Nacional de Educação, aprovado pelo Senado Federal em 2022, ainda não ter sido implementado, a equidade da oferta educacional é garantida permanentemente pelo Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica (Fundeb).

Baseado no tripé universalização, equidade e a integralidade, o SUS possui diversos mecanismos que asseguram a coordenação federativa criados gradualmente, dentre os quais podemos mencionar: a função indutora e/ou coordenadora exercida pelo governo federal; dispositivos normativos e legais destinados a organizar a distribuição de funções e competências gerenciais entre as autoridades governamentais; estruturas federativas e mecanismos de negociação e de cooperação entre os diferentes entes federativos governos; e o funcionamento permanente de entidades representativas, bem como de instrumentos e as instâncias de pactuação.

Apesar de partir de uma emulação do SUS (Arretche, 2022), o SUAS - Sistema Único de Assistência Social, por sua vez, possui outra trajetória. Nos anos 1990 e 2000, um série de

dispositivos legais e institucionais avançaram na sua constituição: a Lei Orgânica da Assistência Social (LOAS, 1993), a primeira Norma Operacional Básica (NOB, 1997), a criação do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS, 2004), a Política Nacional de Assistência Social (PNAS), a Norma Operacional Básica do Sistema Único de Assistência Social (NOB-SUAS) e também as Conferências Nacionais de Assistência Social. Em especial, pode-se mencionar a transformação do sistema de financiamento – de convênios para uma estrutura fundo-a-fundo (algo que dialoga tanto com a educação quanto com a cultura) – sublinhando o poder regulador do ente nacional. Ressalte-se que o Governo Federal regulamentou o Fundo Nacional de Assistência Social (FNAS), passando a induzir a implementação de conselhos, fundos e planos de assistência social nos três níveis de governo (Jaccoud; Mesquita; Licio; Leandro, 2020). Daí, seguem-se outras normas e instrumentos legais, que estabelecem padrões para a prestação de serviços de assistência social. Atualmente, existem 8.557 Centros de Referência de Assistência Social (CRAS), voltados à atenção básica, em 99% dos municípios, conferindo bastante capilaridade ao sistema, ainda que a presença os Centros de Referência Especializados se faça notar mais timidamente no território (45% dos municípios). É válido mencionar também uma inovação de cooperação, inexistente no caso do SUS: o Índice de Gestão Descentralizada (IGD-SUAS), indicador que monitora a utilização dos recursos pelos municípios, cabendo aqueles com índices mais altos o repasse de mais recursos do governo federal. Dentre os desafios do SUAS, é digno de nota que ele está mais sujeito à desestruturação devido à ausência de vinculação de recursos, com presença cada mais marcante das Emendas Parlamentares. Por fim, nota-se, ainda uma tensão entre serviços de assistência social e benefícios, na medida em que boa parte do orçamento contempla os segundos e não os primeiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RUMO AO FEDERALISMO CULTURAL

Tendo sobrevoado algumas políticas sociais inclusivas da Nova República, retornemos ao caso cultural. Podemos observar que o federalismo cultural brasileiro possui certo "atraso" em relação às demais experiências, o que deve ser parcialmente relativizado se temos em mente que tais experiências se desenvolveram nas quase quatro décadas de retomada do pacto federativo. Trata-se, com isso, de um "atraso" de menos de duas décadas. Por outra via, sabemos da singularidade do caso cultural, onde o Estado não é o provedor por excelência dos serviços.

O caso cultural compartilha com os demais casos alguns de seus principais desafios: nossa sanfona federalista, entre fluxos e refluxos de descentralização, instituindo "tristes tradições" –

autoritarismos, ausências e instabilidades (Rubim, 2007; Rubim, 2023) – aqui estendidas às políticas públicas brasileiras; garantias constitucionais que carecem de regulamentação das competências respectivas a cada ente; complexidade, inerente à tensão federativa tripartite, entre unidade e diversidade, com o agravante, no caso cultural, de haver as "desigualdades naturais das necessidades culturais" (Calabre, 2019, p. 185); e a dificuldade, sob o horizonte dos princípios cidadãos, de compatibilizar a dupla autonomia territorial e a dupla brecha fiscal, sobretudo no que diz respeito às capacidades estatais.

No processo histórico de materialização do federalismo brasileiro, em geral, e cultural, em particular, uma série de dispositivos busca superar tais desafios. Se a ideia de um "Sistema Nacional de Cultura" remonta à gestão de Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura nos anos 1970 (Calabre, 2019), neste século, refeito o pacto democrático, "a constitucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) materializa de forma explícita e definitiva o federalismo cultural, em sentido estrito" (Cunha-Filho, 2013, p. 38). Contudo, é preciso que as relações sistêmicas aí previstas sejam articuladas e operacionalizadas, seja no Plano Nacional de Cultura, atualmente em atualização, seja por meios de seus componentes – órgãos gestores, conselhos, conferências, comissões, planos, sistemas de financiamento, sistemas de informação e indicadores, programas de formação, sistemas setoriais – que devem ser regidos de modo integrado, garantindo a institucionalidade no plano intra-subnacional (integração destes componentes no seio de um único ente, assegurando capacidade estatal minimamente desenvolvida), bem como no plano inter-subnacional (compatibilização dos componentes entre os entes) (Almeida, 2019). Atualmente, todos os estados e mais de 3.000 municípios adotaram o SNC[2] (Semensato; Barbalho, 2020), sendo que boa parte deles o fez nos anos posteriores à constitucionalização do SNC (Fontanelli, 2021). Tudo isso requer, surpreendentemente e sem isenção de tensão, uma transformação da cultura política relativa às políticas culturais tendo em vista a preservação das diversidades culturais locais (Chauí, 2009).

Os últimos anos, se bem que absolutamente conturbados politicamente, conferiram um *boost* ao federalismo cultural brasileiro. No mandato presidencial do quadriênio 2019-2022, o debate em torno do federalismo cultural adquiriu novas proporções devido, sobretudo, à

[2]Disponível em: http://snc.cultura.gov.br/, acessado em 09 de junho de 2023. Ademais, 92% dos municípios aderiram à Política Nacional Aldir Blanc, sendo que Distrito Federal e os estados Acre, Amapá, Ceará, Maranhão, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Roraima e Sergipe tiveram 100% de adesão. Fonte: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/pnab-atinge-adesao-de-100-de-municipios-em-oito-estados-e-no-df. Acesso em: 7 fev. 2024.

extinção do Ministério da Cultura e à assumida política anti-cultural em um contexto de desmonte institucional visando o "rompimento do pacto social brasileiro" e o fim do pacto federativo (Dweck, 2021, p. 243). O "autoritarismo furtivo", ou "autocratismo com viés fascista", do chefe do Executivo operou uma asfixia do regime democrático por meio dos próprios dispositivos que o caracterizam (Singer, 2020; 2021). Fingindo obedecer aos preceitos democráticos, ele empalideceu as instituições e as políticas públicas, desconfiando do pensamento científico, ressuscitando um nacionalismo populista *kitsch* e esbravejando contra as diversidades e os poderes federativos, enquanto recorria à Constituição Federal em seus elementos mais contraditórios.

Os processos de "desinstitucionalização da cultura" engendraram, todavia, modos alternativos e performativos de agenciamento institucional e político baseados em movimentos culturais e comunitários (Canclini, 2021). O caso das leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo é exemplar, pois retoma o debate sobre o federalismo cultural rumo à descentralização das competências em um processo por vezes conflitivo entre os entes federativos. Em meio à pandemia e ao pandemônio negacionista, a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados, representada por Benedita da Silva (PT-RJ) e Jandira Feghali (PCdoB-RJ) concebeu o Projeto de Lei 1.075/2020, tendo ele sido discutido com intensa participação social. Este fenômeno sugere uma coalizão, na medida em que, em um contexto de asfixia institucional, trabalhadores e gestores, conselhos, pesquisadores, técnicos, ativistas, representantes municipais e estaduais do executivo e membros do legislativo federal, dentre outros, utilizaram os dispositivos tecnológicos para uma potente articulação em rede que resultou no "maior valor da história das políticas culturais brasileiras em um programa para auxílio a artistas e trabalhadores da cultura" (Melo, 2021, p. 12). Nesse sentido, a Lei Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo se traduzem em experimentos bem-sucedidos de participação social, reforçando a vocação brasileira quanto à esta dimensão político-relacional da capacidade estatal. Elas também sugerem um movimento de autoreflexividade e de autereferencialidade das políticas culturais, na medida em que, diferentemente da Lei Federal de Incentivo à Cultura – que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) em 1991 –, não aposta em estratégias que sublinham as concentrações regionais e as privatizações das decisões culturais (sem desoneração o poder público) conforme o Marketing Cultural.

Com recursos de R$ 3 bilhões originados do Fundo Nacional de Cultura, a Lei Aldir Blanc representou uma conquista do setor em muitos aspectos, valendo a pena destacar a

execução descentralizada, incluindo estados e municípios, com critérios de distribuição semelhantes aos Fundos de Participação e benefícios para pessoas físicas, espaços culturais, artistas e criadores (IBGE, 2022). Em 2023, com a recriação do Ministério da Cultura, a pasta passa a gerir a Lei Paulo Gustavo (com R$ 3,8 bilhões), fundando também a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB)[3]. Promulgada em 8 de julho de 2022 e regulamentada pelo Decreto nº 11.740, a Lei nº 14.399 representa mais um passo na consolidação do federalismo cultural por meio do SNC, ao implementar a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), garantindo o aporte financeiro anual de R$ 3 bilhões até 2027. A aprovação, em março de 2024, pelo Senado, do marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC) (Projeto de Lei n° 5206, de 2023) é outro passo nesta direção.

Sabemos, contudo, que a disponibilidade de recursos ou a atribuição de responsabilidades não garante a existência de uma adequada capacidade estatal. Nesse sentido, as leis aqui referidas, enquanto mecanismos de transferências de recursos, engendram mecanismos indutores, na medida em que, cada ente federativo, ao optar por receber os recursos federais, deve, necessariamente, aderir ao SNC, dotando o setor cultural de instrumentos de gestão (Planos e Fundos) e instâncias de participação social (Conselhos). Esta indução, à semelhança do que ocorre em outros setores, pode fazer com que a realidade das municipalidades brasileiras em relação às capacidades estatais para a cultura se transforme. Mas há desafios, apontados por alguns indicadores da Munic 2021: aproximadamente 98% dos municípios apresentaram algum tipo de estrutura de gestão cultural municipal, embora o percentual de entes municipais que apresentem secretarias exclusivas tenha caído de 20,4% (2014) para 13,2% (2021). Em sua maior parte, cerca de 73,5%, os municípios apresentam secretarias em conjunto com outras políticas. Em relação aos instrumentos de gestão e de participação social – notadamente, o CPF da Cultura –, a pesquisa revela que aqueles municípios que possuem secretarias exclusivas ou órgãos de administração indireta tendem a apresenta-los de modo mais significativo. Do ponto de vista orçamentário, cerca de 35,1% das municipalidades não tinham previsão orçamentária ou executaram 0% do orçamento previsto, sendo que aquelas mais populosas ou que apresentam instrumentos de gestão (Plano ou Fundo) tendem a executar boa parte do orçamento previsto (IBGE, 2022).

[3]Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-apresenta-calendario-de-execucao-das-leis-paulo-gustavo-e-aldir-blanc. Acesso em: 09 jun. 2023.

Sendo assim, a "configuração rizomática" mobilizada pela LAB não é isenta de contradições que apontam, por sua vez, para os obstáculos e as assimetrias estruturais encontradas no federalismo brasileiro, de um modo geral, e no cultural, em particular. De fato, as especificidades dessa rede e do mecanismo legal daí resultante são traços tanto catalisadores quanto desafiadores do processo de institucionalização da PNAB. Enquanto processo contínuo, o federalismo cultural brasileiro ainda é um debate em aberto, evidenciando a complexidade da fórmula federativa em um país continental como o nosso e exigindo que o pacto federativo seja atualizado a cada dia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRUCIO, Fernando; FRANZESE, Cibele. Federalismo e políticas públicas: o impacto das relações intergovernamentais no Brasil. *In*: ARAÚJO, Maria; BEIRA, Lígia (Org.).**Tópicos da Economia Paulista para Gestores Públicos**.São Paulo: Fundap, 2007. v. 1, p. 13-31.

ALMEIDA, D. **Federalismo Cultural Brasileiro**: Análise do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura Gomes. Tese de Doutorado em Sociedade e Cultura. Universidade de Barcelona, 2019.

ANDERSON, George. Federalismo: uma introdução. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.

ARRETCHE, M.; MARQUES, E.; FARIA, C. (org.) As Politicas da Politica. Desigualdades e Inclusão nos governos do PSDB e do PT. São Paulo, Editora da Unesp, 2019.

ARRETCHE, Marta. As Relações verticais na federação: explorando o problema da descentralização e da autonomia. In: Democracia, Federalismo e Centralização no Brasil. Editora FGV; Editora FIOCRUZ, 2012.

BARBALHO, A; CALABRE, L.; BARROS, J. (org.) Federalismo e políticas culturais no Brasil. Salvador : edufba, 2013.

BICHIR, R., JUNIOR, S. S., & PEREIRA, G. (2020). Sistemas Nacionais de Políticas Públicas e seus efeitos na implementação: O caso do Sistema único de Assistência Social (Suas). Revista Brasileira de Ciências Sociais, 35(102), 1-23. https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/c87HNnL8R5YNM95RpBVP7tN/

BIRKLAND, Thomas A. An introduction to the policy process : theories, concepts, and models of public policy making. Londres, Nova York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.

BRASIL. **Constituição da república federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 3 jan. 2022.

CALABRE, L. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CANCLINI, N. G.; SILVA, L.; MELO, S.; BRIZUELA, J. (Org.). Cadernos de Pesquisa N.1 A institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais. São Paulo: Editora Amavisse, 2021.

CANCLINI, N. Política cultural: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

CUNHA-FILHO, Federalismo brasileiro: significados para a cultura. In: BARBALHO, A; CALABRE, L.; BARROS, J. (org.) Federalismo e políticas culturais no Brasil. Salvador : edufba, 2013.

DWECK, E. “A agenda neoliberal em marcha forçada”. In: AVRITZER, L.; KERCHE, F.; MARONA, M. (org.) Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

EVANS, P. B.; RUESCHMEYER, D.; SKOCPOL, T.; On the road toward a more adequate understanding of the State. In: _____. Bringing the state back in. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

FONTANELLI, F. A construção de capacidades municipais no campo cultural: repensando a lógica do Sistema Nacional de Cultura. In: GRIN, E.; DEMARCO, D.; ABRUCIO, F. (org.). Capacidades estatais municipais: o universo desconhecido no federalismo brasileiro. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2021.

GRIN, E.; DEMARCO, D.; ABRUCIO, F. (org.). Capacidades estatais municipais: o universo desconhecido no federalismo brasileiro. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2021.

IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Perfil dos municípios brasileiros 2021. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

JACCOUD, L. D. B., MESQUITA, A. C. S., LICIO, E. C., LEANDRO, J. G. (2020). Implementação e coordenação intergovernamental na Política Nacional de Assistência Social. In Jaccoud, L. (Org.). Coordenação e relações intergovernamentais nas políticas sociais brasileiras. Ipea. Cap. 4. https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10201

JANNUZZI, Paulo. Avaliação de Programas Sociais no Brasil: Repensando Práticas e Metodologias das Pesquisas Avaliativas. Planejamento E Políticas Públicas, 36, 2011.

LIMA, LD. A coordenação federativa do sistema público de saúde no Brasil. In FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. A saúde no Brasil em 2030 - prospecção estratégica do sistema de saúde brasileiro: organização e gestão do sistema de saúde [online]. Rio de Janeiro: Fiocruz/Ipea/Ministério da Saúde/Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2013. Vol. 3. pp. 73-139. ISBN 978-85-8110-017-3. Available from SciELO Books .

LINDBLOM, C. The Science of Muddling Through. Public Administration Review, Vol. 19, No. 2, Spring, 1959.

LOWI, T. “American Business, Public Policy, Case-Studies and Political Theory”, World Politics, vol. 16, 1964.

MAHONEY, J.; THELEN, K. (org.) Explaining Institutional Change. Cambridge University Press, 2010

MARCH, James e OLSEN, Johan P. “Neoinstitucionalismo: fatores organizacionais na vida política” In Revista de Sociologia Politica, vol 16, n. 31 , 2008

MELAMED, C. PIOLA, S. Políticas públicas e financiamento federal do Sistema Único de Saúde. Brasília: Ipea, 2011.

MELO, M. A. Crise federativa, guerra fiscal e “*hobbesianismo* municipal”: efeitos perversos da descentralização? Revista São Paulo em Perspectiva, 10 (3), 11-20, jul.-set. 1996.

MELO, S. A enérgica e larga melodia do acontecimento: relatos sobre a lei Aldir Blanc. In: CANCLINI, N. G.; MELO, S.; BRIZUELA, J. (Org.). Cadernos de Pesquisa N.2 Emergências culturais latino-americanas: das histórias aos acontecimentos no Brasil. São Paulo : Editora Amavisse, 2021.

MESQUITA, A. C., PAIVA, A. B., & JACCOUD, L. (2020). Instrumentos financeiros de coordenação no SUAS. In Jaccoud, L. (org.). Coordenação e relações intergovernamentais nas políticas sociais brasileiras. Ipea. Cap. 6.

MORAN, REIN, GOODIN (org.) The Oxford Handbook of Public Policy. Oxford: 2008.

MULLER, Pierre. As políticas públicas. Niteroi: Eduff, 2018.

PALIER, Bruno (org.). A Long Goodbye to Bismarck. The politics of welfare reform in continental Europe. Amsterdan: Amsterdan University Press, 2010.

PRADO, Sergio. Transferências Intergovernamentais na Federação Brasileira- avaliação e alternativas de reforma. Fórum Fiscal dos Estados Brasileiros. Caderno Fórum Fiscal nº 6, 2007.

RUBIM, A. **Cultura e Políticas Culturais.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

RUBIM, A. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições. Revista Galáxia, n. 13, 2007.

RUBIM, A.; ALMEIDA, J.; METTENHEIM, S. Federalismo e políticas municipais de financiamento à cultura no Brasil. *In*: LOZANO, U.; CANAL, L.; PETERS, T. (org.) **Gestión cultural local: investigaciones y experiencias**. Manizales, Colombia, 2022.

RUBIM, A.; VILUTIS, L.; OLIVEIRA, G. Gestão cultural nos próximos dez anos. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 9 – 26, jan./jun. 2021.

RUBIM, Albino. Infeliz Atualidade. *In*: BARON, Lia. CARNEIRO, Juliana. **Viver de Cultura**. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023.

SABATIER, P. **Theories of the Policy Process**. Colorado: Westview Press, 2007.

SEMENSATO, C. G., & BARBALHO, A. A. Sistema Nacional de Cultura: um estado da arte da produção acadêmica com foco nos estudos de caso de municípios. P**ragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 10, n. 19, 2020, p. 350-379.

SINGER, André. Após marcha troll de Bolsonaro sobre São Paulo, democratas precisam isolar direita lunática. Folha de São Paulo, 18/09/2021.

SINGER, André. Autoritarismo Furtivo. Blog "A terra é redonda", 13/06/2020.

SOARES, Marcia Miranda. **Formas de Estado**: Federalismo. Mimeo, 2012.

SOUZA, C. Federalismo: teorias e conceitos revisitados. **BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais**, (65), 27–48, 2008.

SOUZA, C. **Para entender Barafunda Federativa**. 2013.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, no 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

VAL, A. P.; BRITO, E. **Sistematização de Aprendizados de Governos Municipais na implementação da Lei Aldir Blanc**. São Paulo: AMVAPA, 2020.

ZAHARIADIS, N. The Multiple Streams Framework: Structure, Limitations, Prospects. *In*: SABATIER, P. **Theories of the Policy Process**. Colorado: Westview Press, 2007.

EIXOS-SETORES COMO ORGANIZAÇÃO DAS METAS EM PLANOS DE CULTURA - O CASO DE BARRA MANSA

Marcelo Bravo [1]

RESUMO: No município de Barra Mansa/RJ, a avaliação parcial do cumprimento de metas do Plano Municipal de Cultura (PMC) começou em 2021 e culminou na criação de 124 novas metas em 2023. A forma de analisar e monitorar essas metas é o objeto de estudo deste artigo. Especial atenção ao fato dos documentos terem sido criados a partir de eixos temáticos acompanhando o Sistema Nacional de Cultura, o processo de análise ter sido por setoriais, e resultar em metas organizadas em novos eixos, conforme a proposta da Conferência Nacional de Cultura convocada em 2023. O acúmulo de informações ao longo de quase oito anos do PMC, despertou a criação de um sistema que permite múltiplos pontos de vista e novos meios de contribuir para sua aferição com relatórios, contrapartidas e atividades que utilizam recursos públicos diretos ou indiretos.

Palavras-chave: Políticas Culturais, Eixos-Setores, Metas, Plano Municipal de Cultura, Barra Mansa.

APRESENTAÇÃO

O Plano Municipal de Cultura (PMC) de Barra Mansa foi concebido para ser executado em dez anos. Foi elaborado por meio de reuniões do Conselho Municipal de Cultura (CMCBM) com grande participação de agentes culturais e aprovado em Conferência Municipal definindo 15 metas e 90 submetas. O documento é um anexo do Sistema Municipal de Cultura (SMC), lei 4.602/2016, que passou a vigorar em janeiro de 2017, concomitantemente com um novo mandato do executivo municipal.

Com o novo marco da política cultural local, o Fórum Municipal de Cultura passou a ser instrumento regular de acompanhamento, avaliação e monitoramento por meio da participação das políticas culturais de Barra Mansa e passou a ter a prerrogativa principal de analisar o orçamento para a cultura e o cumprimento do PMC. A Conferência acontece a cada quatro anos e os principais objetivos são avaliar o PMC, definir novas metas e eleger delegados para a Conferência Estadual. A cidade realizou regularmente todas as edições dos dois eventos. Todas as atas, documentos, portarias e resoluções estão disponíveis em plataformas abertas para

[1]Marcelo Branco Cruz. Presidente da Fundação Cultura Barra Mansa. Especialista em Gestión y Políticas Culturales (Universitàt de Girona/UNESCO) e Gestão e Produção Cultural (FGV-RJ). Cursou Políticas Culturais na Universitàt de Lleida. Colabora na consultoria em políticas públicas para a Qult Tecnologias Culturais. bravoecultura@gmail.com.

acesso de qualquer cidadão, o que facilita para garantir o avanço e o acesso de pesquisadores e observadores que não participam das reuniões.

Nos primeiros oito anos o PMC foi norteador para elaboração de PPA, na decisão sobre o fomento direto pela Fundação Cultura Barra Mansa (FCBM), bem como para elaboração de editais com recursos do Fundo Municipal de Cultura. Mas, ainda não há técnicas adequadas, tampouco regulamentações, para monitorar e avaliar o cumprimento de suas metas. Certamente por isso são tão controversas as análises de metas realizadas em fóruns e conferências com ampla participação da sociedade civil. A falta de instrumentos legais, métodos e regulamentações dificulta o desenvolvimento desses instrumentos. Como consequência, não raro se observa que cada município, quando interessado, adota (ou cria) a metodologia mais conveniente para suas políticas locais ou para a gestão.

Como um exemplo prático, neste artigo será apresentado o caso do município de Barra Mansa onde em 2021, cumprindo a agenda local a Conferência Municipal de Cultura foi convocada especialmente para promover uma análise parcial do PMC, num processo que teve sua culminância na Conferência de 2023, acompanhando a programação da Conferência Nacional de Cultura (CNC)

A AGENDA DA CULTURA É MAIS QUE UM CALENDÁRIO

Por ocasião da proximidade da Conferência Municipal de Cultura de Barra Mansa de 2021, o CMCBM foi levado a produzir informações sobre os marcos das políticas culturais já consolidadas e seus consequentes desdobramentos. Era hora de produzir uma análise parcial do cumprimento das metas estabelecidas para até 2027 no Plano Municipal de Cultura (PMC). No art. 83 da Lei 4.602/2016 está prevista uma revisão parcial no “quinto ano de sua aplicação a contar da data de sua publicação, com base nas avaliações e propostas aprovadas nos Fóruns e Conferências Municipais de Cultura, visando principalmente a adequação dos objetivos, diretrizes e metas de acordo com as transformações da sociedade ao longo do tempo”. Essa é uma agenda regular prevista em lei. Algo ordinário e técnico, cujo desafio foi cumprir essa agenda de forma interessante e desburocratizada para todos da cadeia produtiva da cultura.

A pandemia da Covid-19 ficará marcada pelo impacto na humanidade, tanto pelas mortes causadas, como por ter evidenciado a necessidade de políticas públicas de saúde e também por causar um rápido desenvolvimento da tecnologia de imunização a partir do RNA mensageiro. Nesse contexto, um recorte específico da Cultura precisa ser analisado.

Joaquim Ferreira dos Santos nos lembrou porque o ano de 1958 não devia terminar, Zuenir Ventura não nos deixa esquecer porque 1968 foi o ano que não acabou, e 2020 vai entrar para história das produções artísticas e movimentos culturais como o ano que não existiu, não valeu. Essa é uma leitura do imaginário popular, especialmente no Brasil, em função das consequências relacionadas às medidas de prevenção de contágio do coronavírus e a forma como o país conduziu, em nível federal, as políticas de enfrentamento da pandemia. O impacto foi sentido em todos os setores da sociedade. Mas, podemos destacar algumas consequências específicas do setor cultural, cujas medidas restritivas de isolamento social ocasionaram o imediato fechamento de teatros, cinemas, praças, unidades culturais, centros de lazer e também o cancelamento de festivais, shows e eventos esportivos.

Foi o setor Cultural o primeiro, dentre poucos, que demonstrou grande capacidade de articulação nacional por ocasião da pandemia em 2020, na criação da lei 14017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc. Percebeu-se a **criatividade burocrática** em ação que possibilitou históricos impactos efetivos na distribuição dos recursos do fundo nacional de cultura e um desenvolvimento acelerado de políticas culturais em todo o país. A criatividade burocrática permite traduzir os elementos simbólicos em textos prolixos e poéticos, em normas técnicas, modelos e ritos. Os agentes culturais estão desenvolvendo em todo o país habilidades cada vez mais avançadas de manuseio das estruturas institucionais.

Uma agenda de cultura é feita por um conjunto de elementos que estabelecem princípios, diretrizes, meios e metas inseridas em recortes territoriais e temporais. Um calendário é apenas o instrumento de localização no tempo. Um mapa, por sua vez, demonstra o território. Observe, que a palavra é “demonstra”, e não “determina”. Diz-se dessa forma para evidenciar que para determinar o “o quê, onde e quando” que vão acontecer no “onde” são necessárias as instâncias de participação popular como os fóruns, conferências e o conselho de cultura, cujas manifestações se fazem por atas, publicações, resoluções e portarias que se desdobram em leis e decretos. Tudo isso posto em um plano, com indicações sobre a forma de execução e o prazo para serem realizados se tornam a “agenda”. Poderia receber outros nomes como diploma, cartilha, manual ou sistema. A agenda das políticas culturais de Barra Mansa foi definida no seu marco regulatório estabelecido pelo Sistema Municipal de Cultura, a lei 4.602/2016, que só foi publicada em janeiro de 2017.

Os acontecimentos recentes, e com o advento da Lei de Emergência Cultural, a fragilidade do Sistema Nacional de Cultura foi revelada em relação à sua adesão pelos Estados e

sobremaneira pelos municípios. Diante disso tudo, como analisar a efetividade de um plano de cultura? Parece não haver ferramenta capaz de acompanhar e avaliar imediatamente sua efetividade. Uma visão consistente da efetividade requer tempo para avaliar detidamente a realização ou não de suas metas. Queremos investigar o impacto na cultura e sobretudo na sociedade. É necessário propor e desenvolver metodologias para melhorar a análise que precisamos fazer na Cultura pelo espectro da gestão das políticas culturais.

Um plano nesse contexto é uma ferramenta que deve ser elaborada principalmente por agentes com conhecimento específico. Devem ser adotadas metodologias e protocolos adequados para se ter coerência, sob risco de comprometer os resultados tanto da ferramenta quanto das ações que se pretendem. É necessário evitar que os planos se tornem peças irrealistas, reivindicações mal articuladas que dificilmente se concretizarão.

É importante contribuir com todas as ferramentas possíveis para possibilitar a construção da análise dos primeiros anos de aplicação do Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa, e seus respectivos desdobramentos como os impactos da reformulação do conselho que ampliou a representatividade setorial; a regulamentação do fundo municipal de Cultura, a reforma administrativa da Fundação Cultura Barra Mansa; o cumprimento de metas, e os aspectos específicos das setoriais.

Em 2021, conforme já mencionado, deu-se início a avaliação parcial do PMC, sob a liderança da sociedade civil. O relatório daquela conferência é incompleto e só apresenta sinais de conclusão se combinado com os autos da conferência de 2023, quando acompanhou a convocação da 4ª Conferência Nacional de Cultura. Os relatórios estão disponíveis em pastas abertas e apresentados a quem tiver interesse, isto é, às pessoas, suas organizações e instituições que dele queiram se servir. O relatório apresentado à Comissão Organizadora da 5ª Conferência do Estado do Rio de Janeiro tem seus destaques específicos e está protocolado junto à SECEC e ao Conselho Estadual, embora a ata seja mais completa com referência a legislação local, e pode se considerada como um guia para a interpretação dos direitos da cultura e das dimensões culturais identificadas pela sociedade barra-mansense, que construiu essa política por meio da participação social desde 2009 no Conselho Municipal de Cultura por meio da primeira conferência realizada no SEST/SENAT.

A AVALIAÇÃO E AS NOVAS METAS

Antes de entrar no tema é necessária uma contextualização sobre a modificação das cadeiras do conselho, ocorrida em 2020. Essa conjuntura foi importante para as análises das metas, porque ampliou os pontos de vista sobre o assunto, gerando ainda mais complexidade. O Conselho Municipal de Cultura de Barra Mansa (CMCBM) foi (re)criado por força do artigo 8º da lei 4.602/2016, o SMCBM com a seguinte composição:

> *Art. 8º O Conselho Municipal de Cultura de Barra Mansa é constituído de 20 (vinte) membros titulares, com 1 (um) suplente cada, sendo 9 (nove) representantes do Poder Executivo de livre escolha do Prefeito Municipal e 1 (um) representante do Poder Legislativo de livre escolha da Câmara de Vereadores; e 10 (dez) representantes da Comunidade/Sociedade Civil, eleitos bienalmente no Fórum Municipal de Cultura pelos seus pares nos segmentos que atuam.*
> *§ 1º: Os membros governamentais serão indicados pelos respectivos chefes dos Poderes Executivo e Legislativo Municipal, das seguintes áreas:*
> *a) Cultura;*
> *b) Educação;*
> *c) juventude/Esporte;*
> *d) Promoção Social;*
> *e) Meio Ambiente;*
> *f) Saúde;*
> *g) Planejamento/Desenvolvimento;*
> *h) Ordem Pública;*
> *i) Fazenda; e*
> *j) Câmara de Vereadores.*
>
> *§2º: Os membros não governamentais da Comunidade / Sociedade Civil serão eleitos pelos seus pares, representando os seguintes segmentos:*
> *a) Artes Visuais;*
> *b) Dança;*
> *c) Literatura;*
> *d) Cultura Popular e Urbana;*
> *e) Música;*
> *f) Teatro e Áudio Visual;*
> *g) Arte Educador;*
> *h) Entidade Cultural e Patrimônio Histórico-Cultural;*
> *i) Agente/Produtor Cultural*
> *j) Entidade de Classe e Movimento Social.*

No quinto ano da nova estrutura do conselho de cultura de Barra Mansa, por ocasião da aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc, combinado com o período de avaliação parcial do Plano Municipal de Cultura, colocou-se em debate sua reformulação. Depois de ocupar a pauta do Fórum Municipal e ainda uma audiência pública com essa finalidade, além de uma reunião formal com o prefeito Rodrigo Drable, foi sancionada a lei 4.848/2020, estabelecendo uma nova composição especialmente das cadeiras da Sociedade Civil:

I - Arte Educador, Agente e Produtor Cultural;
II - Artes Visuais;
III - Artesanato;
IV - Audiovisual;
V - Capoeira e Cultura Popular;
VI - Cultura Afro;
VII - Dança;
VIII - Hip Hop;
IX - Literatura;
X - Música;
XI - Patrimônio Histórico;
XII - Teatro;

A composição mais recente foi eleita no Fórum Municipal de Cultura realizado em 05 de novembro de 2022, cuja nomeação dos membros para a gestão do biênio 2023-2025 foi dada pela Portaria 78, publicada no BO. 1327, pág. 4 de 02 de dezembro de 2022. Em agosto de 2023, no Fórum que acontece todos os anos, foram eleitos os conselheiros para a complementação de mandato das cadeiras vacantes.

Um instrumento foi necessário para promover as primeiras interpretações sobre o monitoramento das metas do PMC. Trata-se de um exame contínuo dos processos, resultados e impactos das ações realizadas a partir do planejamento, com base em informações objetivas e imediatas. A avaliação envolve o emprego de sentido crítico, um julgamento e atribuição de valor, para melhorar os processos decisórios e ajustar as intervenções. Com isso, houve informações suficientes que nos levaram a investigar, constituir, e consolidar indicadores qualitativos como o cenário político-institucional, classificação das metas como estruturantes, por tipo, por tema ou por prazo de execução, composição e avaliação de resultados.

Desde o primeiro Fórum Municipal de Cultura, após a criação do SMC, a gestão da FCBM elabora um documento conhecido como "metômetro", na tentativa de promover análises e reflexões sobre o atendimento das metas. A proposta inicial era associar as metas ao PPA, aos documentos orçamentários e processos de contratação. Por isso os documentos preliminares dos processos licitatórios, bem como os editais de fomento, estampam em seus preâmbulos um conjunto de "considerandos" que mencionam as metas que atendem, assim como as avaliações de PPA e outros instrumentos de gestão que também consideram as metas.

É sabido que essa forma de avaliar compõe um sistema subjetivo, e requer parametrizações adequadas. Mas, ainda é a ferramenta mais potente para apresentar respostas de forma transparente sobre a aplicação prática do Plano Municipal de Cultura.

A cada ano o CMCBM, junto com a FCBM compilam as informações que são apresentadas no Fórum de Cultura. Mesmo que ainda não exista um manual, ou uma normatização, algumas práticas vêm se tornando contumazes, e já se evidenciam como ritos e elementos razoáveis para interpretação. A metodologia aplicada para essa análise considera metas cumpridas aquelas que, dentre as suas submetas foram atendidas com as atividades mapeadas numa quantidade superior a 75%. Como parcialmente cumprida estão consideradas as submetas que cujas atividades correspondem entre 25% e 75% de cumprimento. Abaixo disso é considerado como não cumprido.

Por conseguinte cada submeta tem uma forma de ser analisada e mensurada. Algumas metas possuem um único evento, ou atividade para ser reconhecida como totalmente atendida. Outras, estão de forma quantificada, ou já nasceram cumpridas como, por exemplo, a construção de uma sala de espetáculos na cidade. Uma análise completa, item por item foi realizada, mas, aqui apresentamos um resumo, com as informações percentuais de atendimento, conforme o "metômetro" apontou. Esse documento foi apresentado no Fórum Municipal de Cultura em agosto de 2023.

Para uma análise mais completa seria necessária uma ampla coleta de informações com todos os agentes participantes, SMCBM, conforme previsto no artigo 4° da lei 4.602/2016. Contudo, atualmente a principal fonte de informações são os processos administrativos e os relatórios de atividades que a FCBM apresenta e recebe anualmente. Ou seja, tratam-se das informações que o poder público consegue apurar, faltando uma parte da sociedade civil, carente de procedimentos e instrumentos para apresentar seus resultados quanti e qualitativos.

A análise parcial do PMC de Barra Mansa iniciou-se com a convocação da Conferência Municipal, por meio do Decreto 10.373 de 29 de julho de 2021. Aquela edição foi organizada praticamente toda de forma virtual e por telepresença. o tema foi definido como "Cinco anos de Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa - Análise parcial das metas do plano e os novos desafios". Foram realizadas diversas reuniões setoriais, mas não foi possível concluir com todos os setores. Apenas os conselheiros representantes das cadeiras de Audiovisual, Artesanato, Capoeira e Cultura Popular, Cultura Afro, Hiphop, Literatura e Teatro, conseguiram se organizar, e promoveram, alguns até mais de uma reunião para apresentar suas opiniões sobre as informações apresentadas pela FCBM, bem como sugerir a criação de novas metas. Para concluir o processo de análise, foi sugerido que o Relatório Final da Conferência fosse realizado até

dezembro daquele ano, após a realização das setoriais faltantes, e que tiveram conselheiros eleitos no Fórum que aconteceu naquele mesmo dia, a saber: Arte Educador; Agente e Produtor Cultural, Artes Visuais, Dança, Literatura, Música e Patrimônio Histórico.

Todas as etapas foram organizadas sob a égide das setoriais, e não pelos eixos temáticos. O que demonstra um distanciamento entre a forma de organizar as metas em relação à forma como a sociedade civil as enxerga e analisa. Na ata e no relatório da Conferência de 2021, nota-se que não foi possível uma conclusão naquela ocasião.

Ao longo de dois anos entre Conferência de 2021 e 2023, além das reuniões ordinárias e extraordinárias do CMCBM, e ainda das edições do Fórum de 2022 e 2023, as metas existentes foram analisadas, e em resumo a avaliação foi que os relatórios apresentados pela FCBM, nesse períodos estavam relativamente de acordo com a impressão dos conselheiros e participantes do processo. Como consequência, os setores se reuniram, em especial aqueles cujas cadeiras foram criadas em 2020, com o objetivo de criarem novas metas, pois o Plano de 2017, não contemplava suas dores e desejos. Foram criadas nada menos que 124 novas metas, que deverão ser somadas às anteriores, e organizadas tanto por eixos, quanto por setores.

A ANÁLISE DO PONTO DE VISTA DE DIFERENTES OBSERVADORES

Um debate cada vez mais recorrente está relacionado à capacidade das inteligências artificiais aprenderem como aprender. O que antes imaginava-se ser possível apenas para seres humanos. Sabe-se que “vamos transcender a biologia, mas não a humanidade” (KURZWEIL, 2018). Quanto mais se sabe, mais rápido se aprende. A contextualização histórica sobre o processo de evolução da inteligência humana é ilustrada pela curva logarítmica que Ray Kursweil demonstra em A Singularidade está próxima (2018).

O professor Marcus Cuzziol apresentou o mais claro entendimento sobre o que está por vir em relação aos meios de armazenar-compartilhar e processar informações e as formas de relações-convivências na humanidade. Sua aula pela disciplina *Culturas Computacionais: natureza, lógica e impacto*, no Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais pela Universitàt de Girona em parceria com a UNESCO introduziu o tema das inteligências artificiais até então distante no segmento da cadeia produtiva da economia criativa.

Armazenar informações em quBits como prescreveu o prof. Cuzziol, permite uma reflexão paradoxal sobre a *identidade* lecionada por Amartya Sem de uma forma interessante. As identidades de um indivíduo se manifestam em conjunto simultaneamente. As identidades não estão sobrepostas como camadas, mas entrelaçadas no mesmo lugar. É e não é ao mesmo tempo, no mesmo espaço, sob os mesmos aspectos, contradizendo a teoria do não contraditório de Aristóteles. Cuzziol deixou bem claro que não se trata de uma metáfora, apesar de ser uma interpretação poética provocativa. Diante desse conceito de entrelaçamento das identidades, para este artigo, passa-se a construir ideias sobre as possibilidades de organizar e processar as metas de formas entrelaçadas e sobrepostas, e então o binômio *eixo–setor* se estabelece como conceito.

Outros estudos permitiram desenvolver mais mecanismos de caminhos para essa sobreposição, se Sen e Cuzziol falam de identidades, Tim Urban e Lucia Santaella falam de eras culturais e unidades de progresso. Vamos elucidar sobre isso. Cada era da humanidade foi marcada por uma unidade fatal de progresso, como Tim Urban nos conta por meio de uma intrigante anedota em seu artigo A Revolução da Inteligência Artificial, publicado em 2015. As tecnologias e eras de desenvolvimento se sobrepõem sem que uma anule completamente a outra. A professora Lúcia Santaella utiliza o termo ‘eras’ na falta de um nome melhor, pois com isso a intenção não é significar períodos culturais lineares, como se uma era fosse desaparecendo com o surgimento da próxima. Ao contrário, há sempre um processo cumulativo de complexificação. Novo ambiente vai se integrando ao(s) anterior(es), provocando reajustamentos e *refuncionalizações*. Mas, é certo que em cada período histórico a cultura fica sob o domínio da técnica ou da tecnologia de comunicação mais recente (SANTAELLA, 2015, p.18).

Santaella fala sobre cultura do ponto de vista do tempo, Cuzziol sobre a cultura no espaço-tempo, Amartya Sem sobre o indivíduo e suas identidades. Todos propõem o entendimento de um binômio: *coabitação-concomitante* da informação.

Agora começamos a compreender a Mecânica Quântica, nossa consciência se expande, e quem estuda políticas culturais pode se permitir a interpretar essas informações por mais de um ponto de vista, alterando suas percepções conforme o tempo, a forma e o papel que desempenha na cadeia produtiva, ou conforme a engrenagem que representa no sistema. Uma meta de um Plano pode ser considerada cumprida e não cumprida ao mesmo tempo, em analogia evidente com o Gato de Schrödinger.

Outra teoria que também é interessante para sustentar o que temos a dizer é, pelo menos a ideia do princípio da incerteza, formulado por Werner Heisenberg em 1927, especialmente no que concerne à impossibilidade de precisar simultaneamente a velocidade e a posição de um elemento do átomo. Mas, sobretudo, quer dizer que mesmo sem observar diretamente o objeto é possível estudá-lo.

Entendida a sobreposição de informações no espaço-tempo (ou pelo menos alinhando o vocabulário nesse tema), depois de introduzirmos o princípio da incerteza ao universo da cadeia produtiva da economia criativa, passamos a estudar a mecânica quântica, ou a nova física, sob a ótica da cultura e nas políticas públicas. Por incrível que possa parecer, é possível.

OS EIXOS-SETORES

Nota-se na bibliografia sobre o tema de análises de metas, e monitoramento de políticas culturais uma grande dificuldade em estabelecer mecanismos eficazes e que cruzem de fato o controle social com as dinâmicas da gestão pública. No caso de Barra Mansa, que não é muito diferente de muitos municípios brasileiros, as metas são organizadas por meio de eixos, acompanhando os sistemas Estadual e Nacional. É como pregar para convertidos, mas não é exagero rever os Eixos da Conferência Municipal de 2021, que acompanhava o Sistema Nacional de Cultura, desde 2009:

Eixo 1: Economia da cultura e novas tecnologias;
Eixo 2: Infraestrutura cultural, integração e desenvolvimento;
Eixo 3: Cultura e sustentabilidade;
Eixo 4: Democracia, cidadania e diversidade;
Eixo 5: Política cultural, Gestão e capacitação;
Eixo 6: Preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural.

Contudo, como pudemos observar, a sociedade civil se organiza em colegiados setoriais para promover as análise, conforme as cadeiras representadas no Conselho Municipal de Cultura, que a propósito sofreu alteração em 2020, sendo criados novos setores.

Outro destaque é que a partir da convocação para a 4a Conferência Nacional de Cultura, toda a comunidade que interage com as políticas culturais passou a ser provocada em novos eixos, conforme a convocação do Ministério da Cultura:

I - Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura;
II - Democratização do acesso à cultura e Participação Social;
III - Identidade, Patrimônio e Memória;

IV - Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural;
V - Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade; e
VI- Direito às Artes e às Linguagens Digitais.

Essas formas diferentes de organizar as políticas culturais despertou atenção para o problema de pesquisadores e que se evidencia quando novas gerações de conselheiros surgem e não conseguem encontrar instrumentos de continuidade, ou até mesmo não enxergam nexo entre um documento e outro que tratam sobre o mesmo assunto. Uma ideia começa a se desenhar em Barra Mansa combina a forma como são elaboradas as metas, permitindo sua visualização a partir de diferentes observadores interessados em acompanhar ou contribuir para o cumprimento de cada uma. Vamos tratar da sobreposição de informações, que vem sendo estudado no campo da computação, com o advento de processadores quânticos.

Em Barra Mansa, o sistema de informações e indicadores começou a ser desenhado de forma a possibilitar o acesso às metas de diferentes formas. O usuário do sistema escolhe como quer visualizar as metas, que se organizam, a princípio, por setores ou pelos eixos (sejam os do primeiro ciclo, sejam os novos propostos pela 4ª CNC). Será possível propor outras formas de organização no futuro, seja pela criação de novos eixos, ou setores, seja pela utilização desse sistema em outros entes federados.

A forma múltipla de interpretar o cumprimento de metas de um plano de cultura é uma solução interessante, em um contexto cujos indicadores são humanizados, subjetivos e qualitativos. Como elucidado acima, analogamente ao princípio da incerteza de Heisenberg, o fato de não se ter a precisão da localização exata do objeto analisado, não é sinônimo de não poder analisá-lo. Portanto é plenamente possível propor um sistema que destine um ambiente para gestores públicos que frequentemente planejam suas ações por meio de eixos temáticos, programas, projetos e rubricas orçamentárias tecnicistas, burocráticas e ininteligíveis ao cidadão médio, especialmente do setor cultural.

A PROPOSTA DE UM SISTEMA INTEGRADO EM POLÍTICAS CULTURAIS

Além das setoriais de arte e cultura, típicas da sociedade civil, é necessária a concepção das políticas públicas como um setor. O conceito de um sistema nacional surgiu para que todos os sistemas municipais, estaduais pudessem convergir, trocar informações e levantar dados

constantemente. Mas não é bem assim que acontece. Aliás, a integração das políticas públicas de cultura do país é bem difícil. Justamente por sua heterogeneidade e pluralidade o setor cultural necessita de conjuntos de leis que considerem as especificidades de cada ente da federação. Quando se trata de legislar sobre a cultura, a dificuldade aumenta. Mas, se nesse contexto trataremos tão somente das políticas culturais, conseguiremos promover recortes comuns, mais fáceis de assimilar, mesmo diante de um universo tão amplo. Há aspectos comuns em políticas públicas de cultura, dentre todos os entes, especialmente no que concerne aos marcos regulatórios de conselhos, planos e fundos. Um sistema de indicadores de políticas culturais deve se organizar em eixos num ambiente dedicado à gestores públicos, por exemplo:

I - Marcos legais das políticas culturais
a. Perfil do Órgão gestor - Secretaria, Fundação, instrumentos constitutivos, organograma, cargos, orçamento próprio.
b. Lei que cria o Conselho de Cultura;
c. Lei que cria o Fundo de Cultura;
d. Lei que cria o Incentivo Fiscal à Cultura;
e. Lei que institui o Plano de Cultura;
f. Regulamentações como Programas Setoriais entre outras afins.

II – Fundo de Cultura
a. CNPJ do Fundo
b. Dados da conta bancária do Fundo
c. Nomeação de Comitê Gestor
d. Regimento do Comitê Gestor
e. Balancete anual do Fundo
f. Editais de aplicação dos recursos do Fundo

III – Conselhos de Cultura
a. Lei que cria o Conselho
b. Ata do Fórum/Conferência que elegeu os conselheiros
c. Atas das reuniões
d. Dados dos conselheiros (Nome, RG, CPF, telefone, email e redes sociais).
e. Regimento publicado em veículo oficial

IV – Planos de Cultura
a. Relação das Metas publicado
b. Relatório de Cumprimento de Metas

V – Fóruns e Conferências
a. Convocações de Fóruns e Conferências publicadas
b. Atas e relatórios dos Fóruns e Conferências

VI – Cadeia Produtiva
a. Mapeamento de Agentes culturais, organizações e pessoas, serviços e profissões - SNIIC

Uma descrição analítica de cada item se faz necessária. O que será considerado como meio de verificação deverá ser objeto de debate nos campos da participação popular. Essa relação de eixos é uma proposta na tentativa de organizar o campo da gestão pública, e sobretudo o entendimento dos cidadãos afetados direta ou indiretamente. Aqui também se aplica o binômio eixos-setores, e neste caso o setor é a "política pública", e não os conhecidos setores artísticos e culturais.

Do ponto de vista da gestão das políticas culturais, as metas do Plano Municipal, se tornam apenas um eixo, sendo apresentada como o conjunto das metas, combinado com algum relatório de cumprimento. Portanto, diante de toda uma cadeia produtiva da cultura, as políticas culturais se recortam como um eixo-setor, e deve ser observado tanto nas metas gerais dos eixos que foram concebidos, quanto do ponto de vista setorial. Essa organização deve ser possível de quaisquer pontos de partidas, a depender do interesse do observador.

A título de exemplo, a seguir demonstramos como uma nova meta começará a aparecer no sistema proposto. O setor de capoeira propôs a meta "Criar vagas em concurso público de professores de capoeira". Essa meta vai aparecer para o agente que acessar o sistema pela setorial de capoeira, mas vinculada ao Eixo V - Economia Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade. Esse é apenas um de tantos exemplos possíveis.

CONCLUSÃO

O Sistema de Informações e Indicadores Culturais de Barra Mansa foi criado pela lei do SMC, mas não houve regulamentações ou formas de implementação efetiva. Contudo, o acúmulo de dados possibilitou uma leitura abrangente do que deveria ser feito e como deveria ser organizado aquilo que a princípio era apenas um aglomerado de números. Com recursos da Lei Paulo Gustavo, Barra Mansa desenvolveu um sistema integrado para o cadastros dos agentes, publicação de editais, inscrições, avaliação e resultado de processos seletivos. A intenção foi começar a coletar mais informações, e a partir de 2024, todos os interessados em acessar os recursos públicos de fomento à cultura devem apresentar qual meta do plano pretendem cumprir, e quando apresentar a contrapartida ou no ato da prestação de contas o beneficiário do recurso deve informar quais metas atingiu com a proposta realizada.

Assim, de forma prática e direta será possível envolver mais agentes culturais no processo, que possibilitará um acompanhamento mais participativo no cumprimento das metas e ainda o

levantamento de informações mais precisas sobre a aplicação das políticas públicas. Além das metas apuradas pelo poder público poderão se somar os resultados de organizações privadas com ou sem fins lucrativos. O efeito disso é que o agente cultural passa a tomar conhecimento das metas, das políticas públicas e entender sua colaboração (ou qual engrenagem representa) ao sistema. Além disso, permite leigos e servidores de outros setores a enxergarem o trabalho a longo prazo da cultura. Consequentemente oferece informações valiosas para a avaliação do próprio plano e também do PPA sobre como foi aplicado o dinheiro público da cultura.

A inovação permite qualquer caminho. Mas, o que tratamos aqui é do desenvolvimento de forma inovadora. Ou seja, um passo adiante a partir do acúmulo de muitos anos de informações e dados, que agora nos permitem leituras complexas para superar os desafios contemporâneos da gestão pública de políticas culturais. Não se trata de novas coletas de dados, mas de aprimorar os procedimentos e atribuir uma forma de ler as informações existentes.

REFERÊNCIAS:

BARRA MANSA, **Decreto 1.658 de 03 de julho de 1986**. Aprova o Regimento Interno do Conselho Municipal de Cultura, define-lhe a organização, atribuições e competências e dá outras providências. O Líder, edição 975, de 23 de julho de 1986.

BARRA MANSA, **Decreto 356 de 23 de dezembro de 1970**. Regimento do Conselho Municipal de Cultura. A Voz do Povo, edição 14 de 21 de janeiro de 1971

BARRA MANSA, **Decreto 5.946 de 08 de julho de 2009**. Aprova o Regimento Interno do Conselho Municipal de Cultura – CMC e dá outras providências.

BARRA MANSA, **Lei 7.412 de 15 de agosto de 2013**, Regulamenta a competência, organização, composição e funcionamento do Conselho Municipal de Cultura e dá outras providências. Notícia Oficial [Boletim Informativo Oficial da Prefeitura Municipal de Barra Mansa], de 27 de agosto de 2013, Ano VI, N. 716, p. 6.

BARRA MANSA, Portaria 78, publicada em Notícia Oficial n. 1327, pág. 4 de 02 de dezembro de 2022, disponível em https://drive.google.com/file/d/1KPlZYlJ9ba3Pmqiip08cRSXyx5M28KGB/view?usp=share_link BRASIL.

BRAVO, Marcelo. **A participação popular nas políticas públicas culturais - o Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa.** Congresso Internacional de Direito (CONIDIR) UBM "Direito, Desenvolvimento e Cidadania na América Latina". Centro Universitário de Barra Mansa- UBM, 2016.

BRAVO, Marcelo. **As Engrenagens do Sistema**. Prelo.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília: 1988.

CUZZIOL, Marcos. **Programas de computador e imprevisibilidade,** in Revista Observatório Itaú Cultural : OIC. - N. 19 (nov. 2015/maio 2016). – São Paulo : Itaú Cultural, 2015.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Lei nº 7035 de 07 de julho de 2015**. Institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o programa estadual de fomento e incentivo a cultura, e apresenta como anexo único as diretrizes e estratégias do plano estadual de cultura. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 08 de julho de 2015, Ano XLI, n. 120. Parte I, p. 21.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. **Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-201**0. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

KURZWEILL, Ray. **A singularidade está próxima: quando os humanos transcendem a biologia.** Tradução Ana Goldberger. São Paulo : Itaú Cultural : Iluminuras, 2018.

Santaella, Lúcia. **Adeus às fronteiras entre natureza e cultura**, in Revista Observatório Itaú Cultural : OIC. - N. 19 (nov. 2015/maio 2016). – São Paulo : Itaú Cultural, 2015.

_____. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SEMENSATO, C. A. G.; RODRIGUES, L. A. (Org.) ; DUTT-ROSS, S. (Org.) . **Métricas culturais municipais: o RJ a partir da Pandemia**. 1. ed. Maricá; Niterói: Instituto Grão; Niterói, 2023.

SEMENSATO, Clarissa A. G. **As Conferências Municipais de Cultura como Estratégia de Descentralização e Participação para as Políticas Culturais no Brasil: o Caso de Campos dos Goytacazes/RJ. 2010**. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais). Universidade Estadual do Norte Fluminense. Centro de Ciências do Homem. Campos dos Goytacazes/RJ, 2010.

SEMENSATO, Clarissa A. G. **Sistemas municipais de cultura do Rio de Janeiro. O Sistema Nacional de Cultura como indutor da institucionalização de políticas culturais locais.** UECE. Fortaleza, 2022

Regulamentação do SMCBM16, disponível em: https://docs.google.com/document/d/12CXqJ9D-Hma9d6ePI5cZ8uR4k12-YqVaDikRH0MO7H0/edit?usp=drive_link

Conselho Municipal de Cultura de Barra Mansa, disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1q5E_pogBXMBfTcCX1xoBO2W5N6ICvX86?usp=sharing

MESA VIII

Trabalhadores da Cultura

CONDIÇÕES DOS TRABALHADORES CULTURAIS NO BRASIL E MATO GROSSO: UMA ANÁLISE DA PNAD CONTÍNUA[1]

Carla Cristina Rosa de Almeida[2]
Antônio Anacleto Amorim[3]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o perfil e condições de trabalho dos profissionais criativos do estado de Mato Grosso, com enfoque no trabalho cultural, através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2022 e de pesquisa qualitativa realizada para estudo de caso. O estudo revela que os profissionais vinculados as atividades artísticas-culturais estão em maior vulnerabilidade e possuem rendimentos mais baixos e que entre os profissionais criativos reproduz-se as disparidades já presentes no mercado de trabalho em geral, com mulheres, negros e trabalhadores informais com menores salários.

PALAVRAS-CHAVE: Profissionais criativos, Mercado de trabalho, Mato Grosso.

INTRODUÇÃO

A economia criativa tem sido reconhecida pelo seu papel crucial na preservação da diversidade cultural, ao mesmo tempo em que promove a inclusão social e estimula a geração de emprego e renda (UNCTAD (2012). Em 2020, esse setor correspondeu a 3,11% do Produto Interno Bruto (PIB) nacional, enquanto no estado de Mato Grosso essa proporção foi de 0,93% (ITAÚ CULTURAL, 2023). No Brasil, 4,85% do total de trabalhadores estão empregados em ocupações criativas, ou seja, aquelas que utilizam a criatividade nos processos de criação, divulgação e distribuição (IBGE, 2022b).

A classe criativa não se limita ao grupo vinculado às atividades artístico-culturais, abrangendo outros profissionais que utilizam a criatividade como elemento central em suas ocupações (Florida, 2022). Essa ampliação da perspectiva sobre os profissionais criativos os divide em categorias muito distintas e com dinâmicas próprias do mercado de trabalho. A pandemia da COVID-19, declarada no Brasil em março de 2020, evidenciou essas disparidades quando os profissionais da cultura se mostraram particularmente vulneráveis ante a paralização

[1] Esse estudo é um dos resultados do projeto de pesquisa "Potencial de Desenvolvimento da Cultura e do Esporte em Mato Grosso", desenvolvido pelo NuPES/FE/UFMT e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Mato Grosso (FAPEMAT) - Edital 008/2022.
[2] Docente da Faculdade de Economia/UFMT e pesquisadora do NuPES/UFMT. E-mail: carla.almeida@ufmt.br
[3] Mestrando pelo PPGECO/UFMT. E-mail: antonio.anacletoamorim@gmail.com

das atividades, diante da dificuldade que enfrentaram para acessar aos meios de proteção social devido a conjuntura de brusca redução de ocupações, sobretudo daqueles ocupados diretamente em setores ligados a cultura (Goes et. al., 2022) [4].

Em um país como o Brasil, caracterizado por desigualdades significativas, torna-se fundamental analisar o perfil dos diversos grupos de profissionais. Necessário tanto para entender como as disparidades entre os setores podem influenciar a precarização do trabalho, como para examinar as diferenças salariais de acordo com características sociodemográficas dos profissionais. Diversos estudos relatam as condições de precarização em que os profissionais da cultura estão submetidos, particularmente evidenciadas pela condição de multifuncionalidade, autoemprego, informalidade e sazonalidade do trabalho (Normanha, 2020; Feder, Woronkowicz, 2022; Silva Henrique, Machado, 2022; Silva, Ziviane, 2021; Martins, Silva, 2027).

Seguindo a lógica do mercado de trabalho em geral, a escolaridade é importante para determinar a renda dos profissionais culturais, embora alguns outros atributos, como talento e experiência não possam ser desconsiderados (Bille, Jensen, 2018; Monuseto, Souza, 2021; Machado, Rabelo, Moreira, 2014). Evidências ainda apontam que o mercado de trabalho é marcado por disparidades salariais que não podem ser explicadas pelas características individuais dos trabalhadores, sugerindo a existência de discriminação, especialmente em relação ao gênero e à raça (Passos, Machado, 2022), e essas desigualdades são reproduzidas no setor cultural (Segini, 2014; Le Blanc, Sheppard, 2021; Vianna, Moreira, 2021)[5].

No caso do estado de Mato Grosso, são escassos os estudos sobre a economia criativa e, particularmente, sobre o mercado de trabalho cultural. O estudo de Oliveira (2020) retrata o mercado de trabalho formal do setor criativo a partir de dados da RAIS, deixando uma lacuna acerca dos trabalhadores que atuam na informalidade. Desta forma, este artigo tem como objetivo analisar o perfil e condições de trabalho dos profissionais criativos do estado de Mato Grosso, com enfoque no trabalho cultural. Assim, na seção 2, traz-se os principais aspectos metodológicos sobre a classificação ocupacional utilizada e fontes de dados, especificamente, acerca da PNAD Contínua e da pesquisa qualitativa realizada para apresentação de estudo de caso. Na seção 3, apresenta-se os resultados sobre o mercado de trabalho, enquanto na seção 4

[4] As medidas emergenciais de apoio financeiro ao setor cultural se transformaram em instrumentos fundamentais para ampliar o acesso à recursos públicos, como a Política Nacional Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo.
[5] Incluindo a invisibilidade de artistas mulheres e negros e denuncias de assédio.

se discute os principais aspectos observados a luz das hipóteses sobre o trabalho cultural e da exposição de um caso de como as políticas culturais podem contribuir para desenvolvimento através da valorização do artesanato, como observado no estado de Mato Grosso. E, por fim, tem-se as considerações finais.

ASPECTOS METODOLÓGICOS: DELIMITAÇÃO OCUPACIONAL E FONTES DE DADOS

A pesquisa foi conduzida através de abordagem quantitativa e qualitativa. Na abordagem quantitativa, o objeto do estudo foi o mercado de trabalho sob a ótica do recorte ocupacional. Dessa forma, inclui-se os indivíduos que declararam realizar ocupações criativas, independente de atuarem ou não em setores criativos, aprofundando-se acerca do trabalho artístico-cultural no estado de Mato Grosso. Considerou-se a classificação das ocupações (COD) estabelecida pelo Itaú Cultural, na qual as ocupações de trabalhadores da economia criativa estão divididas em três categorias: Cultural, Consumo e Tecnologia, totalizando 57 ocupações, conforme Quadro 1.

Foram utilizados os microdados anuais da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD-C) de 2022[6], publicada pelo IBGE. Em temos amostrais, considerou-se as pessoas ativas no mercado de trabalho, que foram classificadas conforme a profissão reportada na primeira ocupação. A base de 2022 continha 380.928 observações, da qual foram excluídos: os menores de 14 anos; os indivíduos com idade para trabalhar, mas que declararam não estar ocupados e os indivíduos ocupados que declaram renda igual zero ou não declararam o valor da renda na primeira ocupação, obtendo uma amostra final de 155.324 indivíduos para o Brasil e 4.562 para o estado de Mato Grosso. Por ser uma amostra complexa, foram utilizados os pesos amostrais e o tratamento e a tabulação dos dados foi realizada com uso do *software Stata*.

Algumas limitações da base de dados devem ser mencionadas. Primeiramente, tem-se que na medida em que as informações são estratificadas, incorre-se em perda de representatividade e significância estatística da amostra, impossibilitando a realização da análise para Cuiabá e prejudicando a consistência de dados mais específicos quanto ao estado. Além disso, é importante reconhecer que os profissionais culturais incluídos neste estudo não

[6] Informações da quinta visita.

reflete o universo dos fazedores da cultura, pois muitos deles estão envolvidos em atividades não remuneradas, ao mesmo tempo em que muitos não se reconhecem como profissionais, considerando suas práticas culturais como *hobby*. Outra limitação concerne na forma de registro da base quanto a posição (empregador, empregado e conta-própria) e condição (formal e informal) do indivíduo no mercado de trabalho, que não é capaz de identificar a complexidade das relações trabalhistas do meio cultural (Silva, Ziviane, 2021).

Quadro 1 – Classificação economia criativa (COD) – Observatório do Itaú Cultural

Categoria / Segmentos		Descrição	Qt. de ocup (COD).
Culturais	Atividades Artesanais	Artesãos de tecidos, couros, pedra, madeiras e afins; costureiros, tapeceiros e afins; joalheiros e lapidadores e confeccionadores e afinadores de instrumentos musicais	6
	Cinema, Rádio e TV	Fotógrafos; diretores de cinema, teatro e outros; técnicos de radiodifusão e gravação audiovisual e gerentes de centro esportivo e recreativo e culturais	4
	Museus e Patrimônio	Técnicos de galerias de arte, museus e bibliotecas; arquivologistas, curadores e bibliotecários	3
	Música	Músicos, cantores, compositores e outros professores de música.	2
	Artes Cênicas	Bailarinos, coreógrafos, atores e outros artistas	3
	Artes Visuais	Fotógrafos, artistas plásticos e outros professores de artes e outros profissionais artísticos e culturais	4
Consumo	Arquitetura	Arquitetos, urbanistas, engenheiros de trânsito e desenhistas e projetistas técnicos	4
	Design	Desenhistas de produtos e multimídia, decoradores e redatores de cartazes, pintores e decorativos e gravadores	4
	Moda	Desenhistas de produtos vestuário, costureiros, bordadores, trabalhadores em confecção de roupas, tapeceiros e afins, alfaiates modistas e chapeleiros.	4
	Editorial	Escritores, jornalistas, tradutores, intérpretes e linguistas	3
	Gastronomia	Chefes de cozinha	1
	Publicidade e Serviços empresariais	Profissionais e dirigentes da publicidade, relações públicas e comercialização	4
Tecnologia	Desenvolvimento de Software e Jogos digitais	Desenvolvedores de softwares e afins	5
	Demais Serviços de Tecnologia de Informação	Profissionais e técnicos da tecnologia da informação	10

Fonte: Elaboração própria com base no Observatório Itaú Cultural.

Ademais, é importante estar ciente de que as estatísticas se referem a profissionais mais bem inseridos no mercado de trabalho devido a duas razões. A primeira razão está relacionada à escolha metodológica de considerar a profissão declarada na primeira ocupação. A segunda razão decorre do fato de que a análise se baseia naqueles que conseguiram manter ou retomar suas ocupações após a pandemia. Essa limitação pode resultar em uma sub-representação dos profissionais em maior precariedade e que foram mais afetados pela crise.

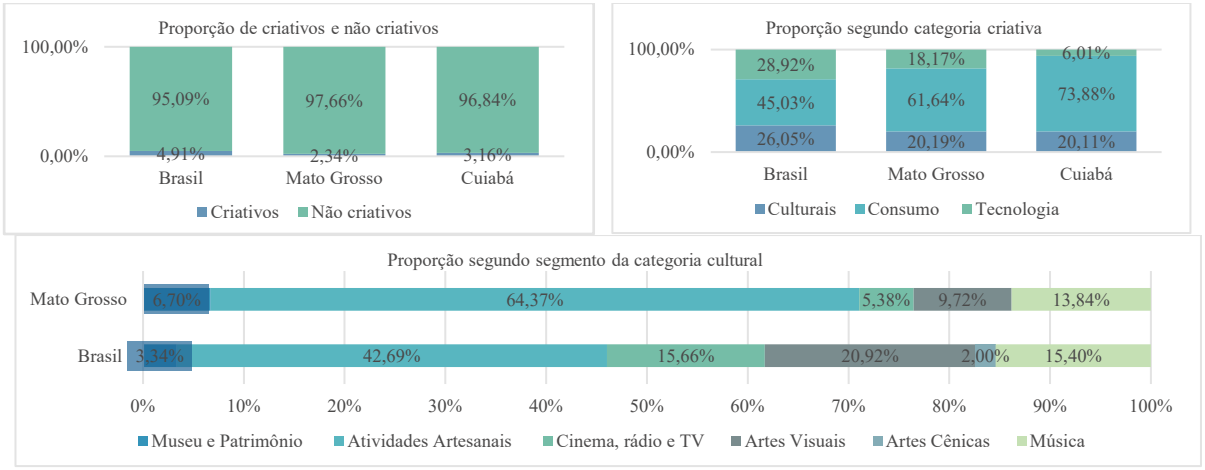
Por sua vez, a abordagem qualitativa consistiu em realização de estudo de caso sobre a Tece Arte - Associação das Redeiras de Limpo Grande, com intuito de ilustrar o papel das políticas públicas para estruturação de negócios, com reflexos positivos no mercado de trabalho local. A pesquisa ocorreu através de entrevistas em profundidade junto a dois agentes-chave: a Secretaria Municipal de Educação, Cultura, Esporte e Lazer de Várzea Grande (SMECEL/VG)

e a própria associação, sendo que a análise das informações levantadas foi realizada por meio de análise de conteúdo.

TRABALHADORES DA CULTURA NO BRASIL E EM MATO GROSSO: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PNAD CONTÍNUA

Em 2022, o Brasil registrou 4.674.865 pessoas atuando em ocupações criativas, o que significa uma participação de 4,91% do total de trabalhadores no Brasil (IBGE, 2022b). Esses profissionais são menos representativos em Mato Grosso e Cuiabá, com participação relativa de 2,34% (39.789) e 3,16% (9.930), respectivamente, conforme Figura 1. Esse resultado relaciona-se a estrutura demográfica e produtiva estadual, marcada por um significante número de cidades com poucos habitantes e especialização em atividades de baixa complexidade produtiva, o que contribui para a concentração de 25% dos profissionais criativos na capital.

Figura 1 - Proporção de trabalhadores segundo ocupação – Brasil, Mato Grosso e Cuiabá, 2022



Fonte: IBGE/PNAD-C (2022b). Nota: Nenhum profissional de artes cênicas foi entrevistado em Mato Grosso.

Os indicadores do estado de Mato Grosso e Cuiabá diferem da composição setorial do país, com maior proporção na área de Consumo, especialmente na capital. Os profissionais culturais respondem por 20,19% dos profissionais criativos do estado, concentrados em atividades de Cinema, rádio e TV, seguido de Artes visuais e Música.

A identificação das características dos profissionais criativos é importante para efetivação de políticas públicas centralizadas em determinados perfis de trabalhadores. A Tabela 1 demonstra que os profissionais criativos e não criativos seguem o mesmo padrão quanto a maioria ser residente em áreas urbanas, do sexo masculino, formal e contribuir com a

previdência social. Por outro lado, os profissionais criativos são mais escolarizados e tem menor proporção de negros e servidores públicos.

Tabela 1: Perfil dos trabalhadores da economia criativa – Brasil e Mato Grosso, 2022

Características		Brasil					Mato Grosso				
		Culturais	Consumo	Tecnologia	Criativos	Não criativos	Culturais	Consumo	Tecnologia	Criativos	Não criativos
Área	Urbano	95,14%	97,62%	99,09%	97,40%	89,22%	92,64%	98,90%	100,00%	97,84%	87,93%
	Rural	4,86%	2,38%	0,91%	2,60%	10,78%	7,36%	1,10%	0,00%	2,16%	12,07%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Gênero	Mulheres	46,51%	59,76%	21,78%	45,32%	42,24%	68,79%	55,24%	14,60%	50,59%	38,29%
	Homens	53,49%	40,24%	78,22%	54,68%	57,76%	31,21%	44,76%	85,40%	49,41%	61,71%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Raça/Cor	Negros	47,17%	34,97%	34,14%	37,91%	54,99%	69,40%	53,49%	71,72%	60,01%	70,01%
	Não negros	52,83%	65,03%	65,86%	62,09%	45,01%	30,60%	46,51%	28,28%	39,99%	29,99%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Ensino	Possui	25,33%	47,06%	65,55%	46,75%	21,69%	21,45%	42,04%	24,73%	34,74%	19,30%
superior	Não possui	74,67%	52,94%	34,45%	53,25%	78,32%	78,55%	57,96%	75,27%	65,26%	80,70%
completo	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Posição	Empregados	30,17%	51,91%	86,13%	56,14%	69,78%	29,86%	43,06%	64,78%	44,34%	71,77%
	Empregadores	5,35%	4,40%	3,11%	4,28%	4,31%	0,00%	0,00%	6,25%	1,14%	4,14%
	Conta-própria	64,47%	43,69%	10,76%	39,58%	25,91%	70,14%	56,94%	28,97%	54,52%	24,09%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Setor	Público	4,12%	3,45%	6,68%	4,56%	12,87%	2,68%	3,34%	14,85%	5,30%	11,79%
	Privado	95,88%	96,55%	93,32%	95,44%	87,13%	97,32%	96,66%	85,15%	94,70%	88,21%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Condição do contrato	Informais	55,19%	39,81%	12,19%	35,83%	38,40%	51,56%	48,03%	23,97%	44,37%	35,11%
	Formais	44,81%	60,19%	87,81%	64,17%	61,60%	48,44%	51,97%	76,03%	55,63%	64,89%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Previdência	Contribuem	47,61%	65,15%	88,86%	67,44%	64,89%	46,18%	57,80%	69,78%	57,63%	68,06%
	Não contribuem	52,39%	34,85%	11,14%	32,56%	35,11%	53,82%	42,20%	30,22%	42,37%	31,94%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Possui 2 ou mais ocupações	Sim	4,32%	3,37%	2,43%	3,34%	3,01%	10,05%	0,00%	0,00%	2,03%	1,65%
	Não	95,68%	96,63%	97,57%	96,66%	96,99%	89,95%	100,00%	100,00%	97,97%	98,35%
	Total	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%	100,00%
Horas trabalhadas (semana)		33	38	41	38	39	37	37	43	38	41

Fonte: IBGE/PNAD-C (2022b). Microdados. Notas: Negros: foram considerados pessoas autodeclaradas negras ou pardas.

Mato Grosso difere desse padrão em alguns aspectos, com maior proporção de mulheres, informais e indivíduos que não contribuem para a previdência entre os ocupados em atividades criativas, em comparação com outras áreas. Também apresenta maior participação de negros ou pardos em atividades criativas e não criativas, e isso está relacionado ao fato de que o estado possui uma proporção significativamente maior de pessoas que se autodeclaram negros ou pardos (65,86%), em comparação com a média nacional (55,51%) (IBGE, 2022a).

As atividades artístico-culturais têm maior possibilidade de serem desenvolvidas no meio rural, em comparação com as vinculadas às categorias Consumo e Tecnologia. No estado,

há uma maior representatividade de profissionais culturais no campo, o que sugere que algumas pessoas têm conseguido transformar suas práticas culturais em profissões. Esse fenômeno pode estar relacionado às expressões de cultura popular e artesanato, que são comuns nas áreas rurais e, especialmente, em comunidades ribeirinhas, quilombolas e indígenas.

Em relação ao gênero, no estado de Mato Grosso, as mulheres são representadas em baixa proporção na categoria Tecnologia (14,60%), contrapondo-se a significativa participação nas ocupações Culturais (68,79%), sugerindo a necessidade de promover incentivos à participação feminina em áreas ligadas a tecnologia.

Ao comparar a proporção dos profissionais criativos em relação aos demais quanto a posição no trabalho, observa-se que há uma menor proporção de empregados e uma alta proporção de indivíduos que trabalham por conta-própria, além de percentual acima da média de pessoas que possuem duas ou mais ocupações. Contudo, as relações de trabalho são bem distintas a depender da categoria e as disparidades se acentuam ao observar especificamente os trabalhadores vinculados às atividades Culturais.

Como consequência, um baixo percentual contribui com a previdência social, colocando os trabalhadores culturais em situação de falta de proteção social, como amplamente discutido na literatura e nos debates políticos. Além da persistência do cenário de precarização captado pelas séries históricas da PNAD-C, há evidências nesse sentido em estudos que realizaram pesquisas de campo quantitativas e qualitativas em distintos segmentos da cultura, como já mencionado. Cabe destacar ainda que, no caso do Mato Grosso, 10% dos ocupados em práticas culturais declararam realizar outras atividades profissionais, valor bem acima da média nacional para essa categoria (4,32%) e da relatada para o mercado de trabalho não criativo estadual (1,36%).

As categorias distinguem-se ainda quanto a escolaridade dos profissionais, sendo que os trabalhadores culturais tendem a apresentar níveis mais baixos de escolaridade. No país, os mais escolarizados estão enquadrados em Tecnologia (65,55% do total possui ensino superior completo), enquanto em Mato Grosso estão vinculados as atividades de Consumo (42,04%). As diferenças salariais segundo o número de anos de estudo no Brasil são muito acentuadas e, logo, os profissionais criativos tendem a obter remuneração mais alta quando comparada aos não criativos, o que está relacionado, dentre outros aspectos, a níveis mais elevados de qualificação.

Os dados da Tabela 2 revelam que são as atividades vinculadas as categorias de Consumo e Tecnologia que elevam a remuneração média dos profissionais criativos, visto que

os trabalhadores da Cultura dispõem de rendimentos abaixo da média do mercado de trabalho dos não criativos para praticamente qualquer perfil de trabalhador. Já os rendimentos mais baixos para os profissionais criativos mato-grossenses são explicados pela remuneração inferior das ocupações vinculadas à Tecnologia, enquanto as ligadas a Cultura apresentam resultados semelhantes ao do país. Por outro lado, os profissionais culturais apresentam diferenças menos expressivas quanto a ter ou não ensino superior que os demais, explicado pelo fato de que muitas das práticas não exigem registro profissional para o exercício da profissão, sendo mais importante o conhecimento técnico, experiência, talento artístico e/ou reconhecimento entre os pares.

Tabela 2 - Remuneração dos trabalhadores da economia criativa – Brasil e Mato Grosso, 2022

Características		Brasil					Mato Grosso				
		Culturais	Consumo	Tecnologia	Criativos	Não criativos	Culturais	Consumo	Tecnologia	Criativos	Não criativos
Geral		R$ 2.392,47	R$ 4.036,14	R$ 5.725,67	R$ 4.096,63	R$ 2.506,71	R$ 2.009,67	R$ 3.140,43	R$ 2.500,20	R$ 2.795,84	R$ 2.814,34
Área	Urbana	R$ 2.470,89	R$ 4.099,23	R$ 5.755,18	R$ 4.172,17	R$ 2.619,80	R$ 2.104,64	R$ 3.119,75	R$ 2.500,20	R$ 2.810,66	R$ 2.835,62
	Rural	R$ 857,30	R$ 1.450,14	R$ 2.496,16	R$ 1.266,83	R$ 1.570,27	R$ 815,09	R$ 5.000,00	--	R$ 2.126,04	R$ 2.659,29
Gênero	Homem	R$ 2.846,98	R$ 5.318,51	R$ 5.717,00	R$ 4.853,59	R$ 2.742,56	R$ 2.004,56	R$ 4.163,90	R$ 2.253,40	R$ 3.288,49	R$ 3.157,82
	Mulher	R$ 1.869,72	R$ 3.172,55	R$ 5.756,83	R$ 3.183,46	R$ 2.184,25	R$ 2.011,99	R$ 2.311,28	R$ 3.943,84	R$ 2.314,74	R$ 2.260,84
Raça/ Cor	Negro	R$ 1.943,19	R$ 2.743,70	R$ 4.562,30	R$ 2.957,89	R$ 1.961,91	R$ 2.153,93	R$ 2.551,17	R$ 2.441,31	R$ 2.434,58	R$ 2.493,22
	Não negro	R$ 2.793,60	R$ 4.731,24	R$ 6.328,70	R$ 4.791,85	R$ 3.172,26	R$ 1.682,44	R$ 3.818,03	R$ 2.649,54	R$ 3.337,99	R$ 3.563,82
Ensino Superior	Possui	R$ 3.640,97	R$ 6.297,16	R$ 7.162,84	R$ 6.273,34	R$ 5.006,52	R$ 2.991,03	R$ 4.349,50	R$ 3.925,44	R$ 4.125,30	R$ 4.581,17
	Não possui	R$ 1.968,94	R$ 2.026,34	R$ 2.990,95	R$ 2.185,83	R$ 1.814,52	R$ 1.741,66	R$ 2.263,50	R$ 2.031,82	R$ 2.088,16	R$ 2.391,73
Posição	Empregado	R$ 2.496,37	R$ 5.078,33	R$ 5.663,00	R$ 4.976,29	R$ 2.436,81	R$ 2.564,90	R$ 3.733,53	R$ 2.698,12	R$ 3.299,78	R$ 2.523,91
	Empregador	R$ 5.435,01	R$ 8.341,45	R$ 9.262,20	R$ 7.587,45	R$ 6.255,92	--	--	R$ 2.424,00	R$ 2.424,00	R$ 7.108,27
	Conta própria	R$ 2.091,24	R$ 2.364,53	R$ 5.204,81	R$ 2.471,86	R$ 2.071,94	R$ 1.773,26	R$ 2.691,97	R$ 2.074,18	R$ 2.393,76	R$ 2.941,89
Servidor Público	Sim	R$ 3.641,45	R$ 5.887,46	R$ 7.317,95	R$ 5.964,84	R$ 4.059,27	R$ 2.600,00	R$ 4.897,49	R$ 3.830,09	R$ 4.119,78	R$ 4.082,15
	Não	R$ 2.338,75	R$ 3.969,93	R$ 5.611,62	R$ 4.007,32	R$ 2.277,30	R$ 1.993,43	R$ 3.079,67	R$ 2.268,36	R$ 2.721,76	R$ 2.644,88
Condição	Formal	R$ 3.331,04	R$ 5.268,84	R$ 5.971,16	R$ 5.194,32	R$ 3.078,24	R$ 2.906,58	R$4,486.63	R$ 2.674,59	R$ 3.758,86	R$ 3.137,73
	Informal	R$ 1.630,41	R$ 2.172,01	R$ 3.957,42	R$ 2.130,39	R$ 1.589,92	R$ 1.166,95	R$1,683.89	R$ 1.947,18	R$ 1.588,49	R$ 2.216,61
Previdência	Não contribui	R$ 1.606,27	R$ 1.977,34	R$ 3.794,14	R$ 2.001,55	R$ 1.505,21	R$ 1.377,66	R$1,555.04	R$ 2.045,79	R$ 1.573,17	R$ 2.180,05
	Contribui	R$ 3.257,51	R$ 5.137,30	R$ 5.967,74	R$ 5.108,08	R$ 3.048,57	R$ 2.746,28	R$4,298.17	R$ 2.697,04	R$ 3.694,85	R$ 3.111,97

Fonte: IBGE/PNAD-C (2022b). Microdados. Nota: Valores nominais da data de coleta.

Cabe ressaltar que, mais do que comparar o rendimento médio entre ocupações diferentes, o intuito é analisar o quanto as desigualdades do mercado de trabalho são reproduzidas entre os profissionais criativos e, particularmente, entre os vinculados à Cultura. Nesse quesito, verifica-se a reprodução do padrão, com maiores rendimentos para trabalhadores urbanos, homens, não negros, mais escolarizados, servidores públicos, empregadores, formais e que contribuem com a previdência. Contudo, no Mato Grosso as desigualdades são atenuadas em dois grupos sociais bem-marcados pela penalidade salarial, que são as mulheres e negros no campo cultural, que apresentam rendimentos compatíveis para gênero, enquanto negros obtiveram uma renda média mais elevada.

As relações de trabalho também refletem nos rendimentos dos trabalhadores. Como visto, é alta a informalidade entre os profissionais criativos e, principalmente, entre os trabalhadores culturais, que ganham menos da metade da renda obtida pelos trabalhadores formais. No que tange a posição, as disparidades são ainda maiores: entre os criativos, quem atua por conta própria ganha menos em todas as categorias, salvo o caso dos profissionais da Tecnologia no Brasil[7]. Concomitantemente, não há muita diferença entre a remuneração dos profissionais não criativos que se declararam empregados ou ocupados por conta-própria.

A Tabela 3 traz o perfil e os rendimentos dos profissionais culturais segundo segmento da ocupação. No país, os profissionais que recebem os maiores salários também são os que possuem maior escolaridade, trabalham mais horas e tem menor grau de informalidade, a saber, aqueles ocupados nas áreas de Museus e Patrimônio; Cinema, Rádio e TV e Artes Cênicas. Exceto no caso dos segmentos de Museu e Cinema, todos possuem uma alta proporção de profissionais que atuam por conta-própria, apresentando percentuais acima de 69% para trabalhadores nessa condição.

Tabela 3 – Perfil e remuneração dos trabalhadores culturais segundo segmento da ocupação – Brasil e Mato Grosso, 2022

Localidade	Segmentos	Informais	Conta-própria	Ens. Superior	Tem 2 ou + ocupações	Horas trabalhadas	Remuneração
Brasil	Atividades Artesanais	66,01%	73,08%	13,13%	2,13%	34	R$ 1.527,95
	Cinema, Rádio e TV	33,67%	35,94%	36,69%	7,74%	40	R$ 3.297,36
	Museus e Patrimônio	0,00%	0,00%	65,00%	3,53%	36	R$ 3.628,97
	Música	67,64%	74,67%	25,82%	8,28%	24	R$ 2.616,63
	Artes Cênicas	35,74%	75,39%	47,80%	0,74%	38	R$ 4.196,40
	Artes Visuais	50,71%	70,01%	32,89%	3,77%	33	R$ 2.944,54
Mato Grosso	Atividades Artesanais	71,84%	92,67%	6,63%	0,00%	41	R$ 1.677,95
	Cinema, Rádio e TV	36,55%	0,00%	0,00%	0,00%	37	R$ 1.398,70
	Museus e Patrimônio	0,00%	0,00%	100,00%	100,00%	40	R$ 5.900,00
	Música	24,21%	75,79%	75,79%	24,21%	11	R$ 2.198,56
	Artes Cênicas	-	-	-	-		
	Artes Visuais	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	43	R$ 1.594,15

Fonte: IBGE/PNAD-C (2022b). Microdados. Nota: Valores nominais da data de coleta.

Em Mato Grosso, os profissionais ocupados em atividades de Museus e Patrimônio e Música têm maior escolaridade e possuem maiores salários. Por sua vez, os trabalhadores do Artesanato trabalham mais horas por semana e têm as menores remunerações, com 71,84% dos ocupados autodeclarados informais e 92,67% atuando por contra própria. Rendimentos mais baixos e informalidade levam muitos dos trabalhadores a acumularem duas ou mais ocupações.

[7] A amostra não apresenta trabalhadores em posição de empregadores para as categorias Cultura e Consumo no estado de Mato Grosso.

Como visto na Tabela 2, os trabalhadores da cultura tendem a ter mais ocupações em comparação aos demais e a Tabela 3 traz que esses percentuais são bem distintos a depender do segmento de atuação.

NOTAS SOBRE A DINÂMICAS DO MERCADO DE TRABALHO CULTURAL

As transformações recentes do mundo do trabalho decorrentes da flexibilização de leis em diversos países e no Brasil e da ascensão das TIC têm impacto significativo no setor cultural, afetando a produção, distribuição e consumo. Os efeitos das TIC são ambíguos. Por um lado, reduziu o custo de entrada para promover a divulgação de produtos junto ao consumidor e aumentar as receitas, reduzindo a dependência da contratação de serviços especializados por parte dos pequenos negócios[8]. Por outro, tem-se os impactos das plataformas de *streaming,* que ao mesmo tempo em que aumentam substancialmente as receitas de setores específicos, como no caso do setor fonográfico (Diniz, 2024); também elevam a concentração de mercado e não promovem necessariamente aumento de renda aos artistas (Gonzaga, Castro, 2023)[9].

Se o meio artístico já enfrentava há tempos dificuldades de gestão de carreira e multifuncionalidade profissional (Bridgstock, 2011; Jordão, Allucci, 2012), a conjuntura é agravada com a necessidade de dispor de novas habilidades relacionadas as TIC, sob risco de não se manterem no mercado. Cabe mencionar que os excluídos digitais enfrentam problemas e estão em desvantagens em diversos aspectos da vida pessoal e profissional e essa não é uma particularidade dos profissionais da cultura.

Soma-se a esse processo a acentuação da precarização do mercado de trabalho, que é uma realidade com a qual os trabalhadores da cultura convivem há tempos no Brasil. Apesar da expansão da formalização através da adesão ao microempreendedorismo, que atenuam a situação ao facilitar a inserção em determinados tipos de transações e aumentar o acesso aos instrumentos de proteção social, a informalidade se mantém alta. Além disso, não reduziu o caráter de trabalho sazonal e, como consequência, da incerteza sobre a renda. De acordo com Martins e Silva, (2017), muitos optam por esse caminho mais por falta de opção do que por uma vocação empreendedora.

Nesse sentido, Silva e Zaviani (2022, p. 11) ponderam que

[8] Particularmente através das redes sociais, a exemplo do estudo de caso apresentado adiante.

[9] A discussão do papel das plataformas digitais e dos algoritmos para indução do consumo cultural e a necessidade de redirecionamentos de políticas culturais nesse sentido, como apontado por Diniz (2024), é urgente e importante, mas um aprofundamento foge ao escopo desse trabalho.

> Parte do mundo dos profissionais das artes e da criatividade é orientada ideologicamente para a autonomia e para a recusa das regulamentações formais, preferindo lidar com as incertezas estruturais (...) Assim, incerteza e intermitência seriam parte estruturante dos fenômenos e valores vividos de forma a distinguir as identidades "profissionais" construídas e constituídas pelos ideais de criatividade e liberdade.

As relações de trabalho são influenciadas pelas especificidades dos processos criativos, que dependem de formação de redes e de atuação em colaboração, essenciais para execução dos projetos em conjunto. Nota-se, então, relevância crucial das economias de aglomeração na constituição de um ambiente favorável para potencialização da criatividade e emergência de novos negócios.

Quanto à remuneração, há alta variabilidade mesmo dentro de um segmento de atuação, com alguns caracterizados pela 'cauda longa', e que poucos indivíduos ganham altas remunerações, os chamados *"popstars",* em contraposição a uma grande maioria que auferem baixos salários, como ocorre com a música (Santos et. al., 2019). Sobre a predominância dos baixos salários e persistência de manterem-se na ocupação, considera-se que a oferta cultural decorre mais de uma prática profissional orientada pela iniciativa do artista e do que pela demanda de mercado.

Nesse sentido, esses indivíduos se mobilizam por satisfação profissional decorrente da vocação, o que faz com que o artista e outros trabalhadores da cultura aceitem remuneração mais baixa por satisfação pessoal[10]. Nesse caso, vocação, talento e incentivos não convencionais para a qualidade do trabalho podem reduzir a mobilidade para outras ocupações, mesmo em situação de possibilidade de auferir maior renda, o que contradiz os axiomas da teoria econômica de racionalidade (BENHAMOU, 2007).

Essa discussão reforça a necessidade, por parte do campo educacional, de alterações nas matrizes curriculares em prol de conteúdo de gestão de carreiras e, por parte do Estado, de outras formas de apoio para além das políticas de fomento. Nesse caso, no país e no estado de Mato Grosso destacam-se iniciativas de capacitação, apoio à formação de redes de cooperação e assistência técnica aos fazedores de cultura para facilitar a participação em editais[11], além da

[10] Jordão e Allucci (2012) verificaram que dentre as razões mais importante para os produtores culturais manterem-se na profissão constava "ser apaixonado pelo que faz".
[11] A exemplo do que o MINC tem feito a partir de seus escritórios regionais.

publicação de editais específicos de orientação para negócios (mentorias) e editais com cotas para profissionais iniciantes e enquadrados em grupos marginalizados.

POLÍTICAS PÚBLICAS E DESENVOLVIMENTO LOCAL: CASO DA TECE ARTE

Trazer para discussão o caso da Tece Arte é válido para ilustrar como políticas públicas em Mato Grosso vêm contribuindo para a transformação da comunidade Limpo Grande, um dos aglomerados rurais de Várzea Grande, município conurbado a capital. Suas principais atividades econômicas incluem a produção hortifrutigranjeira, piscicultura, pesca e pecuária leiteira, além do artesanato, especialmente as redes artesanais.

As artesãs da comunidade têm a tradição de produzir redes de dormir em um Tear Vertical, conhecido em algumas regiões como Tear de Alto Liço, herdada dos indígenas Guanás. São, portanto, guardiãs do Patrimônio Material e Imaterial da cidade de Várzea Grande e do Estado do Mato Grosso e, em 2023, a arte de tecer tornou-se oficialmente patrimônio cultural do estado[12]. Mas apesar das redes atualmente desempenharem um papel fundamental na renda das trabalhadoras e na preservação do patrimônio cultural da região, até recentemente as "redeiras" não tinham essa atividade como sua principal fonte de renda.

Os entrevistados reconhecem a importância da gestão pública nesse processo, uma vez que essa iniciativa recebeu apoio direto da Prefeitura Municipal, assim como também foram citadas como relevantes ações promovidas por outras instâncias governamentais, sobretudo através da participação de editais do governo estadual[13]. O apoio do setor público também é fundamental para a participação ativa da associação em feiras nacionais e internacionais, bem como para terem expandido sua presença comercial por meio da internet. Dessa forma, foi possível alcançar sucesso na comercialização de produtos de alto valor agregado, promovendo independência financeira e empoderamento às mulheres participantes.

Em 2023, a inauguração do espaço do Centro Cultural Municipal promovido pelo poder público municipal congregou a comunidade e se tornou um ponto relevante de confecção de parte da produção local, de realização de cursos, de exposição e vendas do artesanato, além de visitação e de atração de novos visitantes interessados em conhecer os produtos do artesanato e da cultura local. Nesse contexto, um maior impacto no desenvolvimento regional dependerá de

[12] Lei Estadual 9.936/2013.

[13] Como a participação no Edital Move MT_2 (Agência Brasil, 2024).

ações complementares, já que, apesar de contar com uma infraestrutura de serviços limitada, há potencial para fomentar outras atividades, como o turismo rural.

Esse caso está em consonância com muitos aspectos levantados pela literatura. Com o advento das TIC, a construção de habilidades para inserção em um novo modelo de negócios foi essencial para a possibilitar as vendas a distância, que hoje ocorrem principalmente através do Instagram. A escolaridade também se relevou importante no processo, que é liderado por uma das mulheres artesãs com nível superior da comunidade, assim como foram relevantes os vínculos pessoais e de confiança entre os agentes[14]. Por fim, a ideia de satisfação pessoal atrelada a estabilidade financeira também está presente, pois dar continuidade a tradição figura-se como aspecto mais importante do que a possibilidade de atuar em outra atividade com remuneração mais alta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os profissionais criativos reproduz-se as disparidades existentes no mercado de trabalho da economia brasileira. O estado de Mato Grosso difere em diversos aspectos do padrão do país quanto ao perfil e desigualdades salariais dos profissionais criativos. Ao mesmo tempo em que apresenta menores salários em diversas ocupações, principalmente nas vinculadas a Tecnologia e alguns segmentos culturais, apresenta menor desigualdade em dois grupos sociais bem-marcados pela penalidade salarial, que são mulheres e negros. Ademais, diante de um quadro de fortes disparidades entre as categorias criativas, os trabalhadores da Cultura estão em maior vulnerabilidade e possuem rendimentos mais baixos.

Assim, é preciso aprofundar a análise dos dados da PNAD-C, bem como avançar em pesquisas de campo quantitativas e qualitativas sobre segmentos específicos para retratar especificidades e contribuir para formulação de políticas públicas assertivas. De qualquer forma, os resultados corroboram para ressaltar a importância de avançar em ações em prol da inclusão de grupos marginalizados e da formação profissional.

Embora não seja capaz de eliminar todos os problemas decorrentes das relações atuais do mundo de trabalho, colocar o profissional como elemento central na discussão das públicas culturais podem corroborar para pôr em prática a premissa da cultura como motor do desenvolvimento. Maiores possibilidades de usufruir do direito à cultura e a criatividade por

[14] A relação entre gestão pública municipal e artesãs evoluiu gradualmente, avançando à medida que aumentava o grau de confiança das mulheres da comunidade nos agentes públicos.

parte de diferentes grupos sociais e localidades do país é crucial ao considerar que as atividades culturais não são apenas fontes de entretenimento, mas também oportunidades para moldar concepções de mundo. Nessa perspectiva, a possibilidade de apoio à geração de renda, a criatividade e à preservação da cultura local, como demonstrada com o caso da Tece Arte, remete a expressão de Celso Furtado sobre "o direito à criatividade" por parte dos diferentes grupos sociais e territórios, em que o Estado deve garantir a existência de indivíduos protagonistas na construção cultural e não meros consumidores passivos (Leitão, 2023).

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Programa de aceleração de economia criativa apoia projetos em MT**. 26/02/2024. Disponível em https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2024-02/programa-de-aceleracao-de-economia-criativa-apoia-projetos-em-mt#:~:text=Para%202024%2C%20a%20ONG%20planeja,mercado%20de%20trabalho%20at%C3%A9%20dezembro

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BILLE, T.; JENSEN, S. Artistic education matters: Survival in the arts occupations. **Journal of Cultural Economics**, v. 42, p. 23-43, 2018. Disponível em https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-016-9278-5

BRIDGSTOCK, R. Skill for creative industries graduate sucess. **Education + Training**. v.53, n. 1, 2011. Disponível em https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/378470/BridgstockPUB5281.pdf?sequence=1

DINIZ, A. Por que seria importante criar uma plataforma pública de streaming de música, segundo pesquisador. **Carta Capital**. 21/01/2024. Disponível em https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/por-que-seria-importante-criar-uma-plataforma-publica-de-streaming-de-musica-segundo-pesquisador

FEDER, T.; WORONKOWICZ, J. Reluctantly independent: motivations for self-employed artistic work. **Journal of Cultural Economics**, p. 1-19, 2022. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/365259688_Reluctantly_independent_motivations_for_self-employed_artistic_work

FLORIDA, R. **A ascensão da classe criativa**. Washington Basic Books, 2002.

GOES, G. S. et. al. O mercado de trabalho no setor cultural: a influência da pandemia de Covid-19 nos seus fluxos e estoques. Carta de Conjuntura n. 54 - Nota De Conjuntura 7. Rio de Janeiro: IPEA, 2022. Disponível em https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/220127_cc_54_nota_7_cultura.pdf

GONZAGA, R.; CASTRO, G. G. S. Limites da democratização da distribuição da música digital: a dualidade do mercado para artistas independentes na era do streaming. In: Intercom e 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais**. PUC-Minas, 2023. Disponível em https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202309245164dcc01397cfe.pdf

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sidra**: Censo Demográfico 2022a. Disponível em: https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/censo-demografico/demografico-2022/primeiros-resultados-populacao-e-domicilios

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios- Contínua**. 2022b. Disponível em https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/condicoes-de-vida-desigualdade-e-pobreza/17270-pnad-continua.html?=&t=o-que-e

ITAÚ CULTURAL. Painel de Dados. **Notas Metodológicas**. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/metodologia

ITAÚ CULTURAL. Painel de Dados. **PIB da economia da cultura e das indústrias criativas**: a perspectiva das unidades federativas. 23/05/2023. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/pib-da-economia-da-cultura-e-das-industrias-criativas-a-perspectiva-das-unidades-federativas

JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. R. Panorama setorial da cultura brasileira 2011/2012. São Paulo : Allucci& Associados Comunicações, 2012. Disponível em https://acervo-digital.espm.br/E-BOOKS/Acesso%20restrito/322130.pdf

LEBLANC, A.; SHEPPARD, S. Women artists: gender, ethnicity, origin and contemporary prices. **Journal of Cultural Economics**, p. 1-43, 2022. Disponível em https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-021-09431-6

LEITÃO, C. S. (Ed.). **Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuições para uma economia criativa brasileira**. WMF Martins Fontes, 2023.

MACHADO, A. F.; RABELO, A.; MOREIRA, A. G. Specificities of the artistic cultural labor market in Brazilian metropolitan regions between 2002 and 2010. **Journal of Cultural Economics**, v. 38, p. 237-251, 2014. Disponível em https://www.jstor.org/stable/i40179548?typeAccessWorkflow=login

MONSUETO, S. E.; SOUZA, M. R. S. Quanto vale o show? O papel da profissionalização e do talento no rendimento de trabalhadores culturais. **Revista de Economia e Políticas Públicas.** v. 5, n. 2, p. 31-59, 2021. Disponível em https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/economiaepoliticaspublicas/article/view/4016

NORMANHA, R.. Sob o domínio do capital: a precariedade do trabalho artístico nas indústrias culturais. **Revista Novos Rumos**, v. 57, n. 1, p. 131-146, 2020**.** Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/10463/6514

OLIVEIRA, L. L. **Economia criativa em Mato Grosso:** caracterização do mercado de trabalho formal a partir dos dados da RAIS. 2020. 68 f. Monografia (Bacharel em Ciências Econômicas). Faculdade de Ciências Econômicas-Universidade Federal de Mato Grosso-UFMT, Cuiabá, 2020.

PASSOS, L; MACHADO, D. C. Diferenciais salariais de gênero no Brasil: comparando os setores público e privado. Revista de Economia Contemporânea, v. 26, 2022. Disponível em https://www.scielo.br/j/rec/a/Rhh6RMj7VHKbgHcKtwSDG7M

SANTOS, V. B. T. M.; MONSUETO, S. E.; CARRIJO, B. C. P. S. Análise dos determinantes salariais dos profissionais brasileiros produtores de conteúdo musical: uma visão pela abordagem da cauda longa. **Nova Economia**, v. 29, p. 103-134, 2019. Disponível em https://www.scielo.br/j/neco/a/KfJDyQR4fjLBkRLnh8KZpYd/?lang=pt

SEGNINI, L. R. P. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. Tempo Social, v. 26, n. 1, p. 75-86, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84980

SILVA HENRIQUE, J.; MACHADO, A. F.; ANTIGO, M. F. Work satisfaction and job permanence in artistic careers: the case of musicians in Belo Horizonte, Brazil**. Journal of Cultural Economics**, p. 1-26, 2022. Disponível em https://link.springer.com/article/10.1007/s10824-022-09467-2

SILVA, F. A. B.; ZIVIANE, P. Mercado de trabalho da cultura: considerações sobre a meta 11 do Plano Nacional de Cultura (PNC). **Texto de discussão 2715**. Brasília : Rio de Janeiro: Ipea, (2021). Disponível em https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10995/3/TD_2715_web.pdf

UNCTAD. **Relatório de economia criativa 2010**: economia criativa uma opção de desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em https://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf

VIANNA, L. R.; MOREIRA, G. C. Setor cultural no Brasil: há igualdade de rendimentos para negros e mulheres? In: 49° Encontro Nacional de Economia. **Anais**. ANPEC: 2021 (Online). Disponível em https://www.anpec.org.br/encontro/2021/submissao/files_I/i13-59821d0d43e34dc96fce23125ab61b3c.pdf

AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO

Karlili Trindade[1]

RESUMO: O investimento na cultura ao longo da história foi sendo constituído a partir de políticas públicas determinadas por políticas econômicas a cada novo governo. E como não há uma política nacional definida e implementada por lei, o que determina investimentos na cultura ou não, são políticas de governos que avançam e retrocedem de acordo com os interesses, principalmente, o público-privado. O impacto dessa dinâmica instável e fragmentada consolida uma realidade muito comum no setor cultural, a ausência da identidade do trabalho. Uma categoria de trabalho que não alcançou o status de trabalhador, hoje enfrenta a precarização, um aprofundamento de condições já precárias de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, trabalho, precarização

[1]Mestre em Comunicação/UFES e gestora cultural na Ciclo Escola – karlilitrindade@gmail.com

INTRODUÇÃO

"Nas diferentes trajetórias alcançadas nesta pesquisa, uma condição apareceu compartilhada por grande parte dos músicos: a procura de trabalho no campo artístico e dificuldade de identidade profissional". (COUTINHO, 2020, p.55) Amanda Coutinho explora a dimensão do trabalho em sua tese intitulada "Trabalhadores da Cultura" em que realizou uma pesquisa no setorial de música trazendo importantes reflexões sobre as dinâmicas, relações e a fragmentação do trabalho.

Historicamente, o setor cultural é retratado de maneira fragmentada e descontextualizada da identidade do trabalho. Essa condição foi se solidificando ao longo da história e com o surgimento das políticas públicas, principalmente, de fomento, o trabalho no setor ganhou outra roupagem. Uma identidade antes reconhecida como um fazer manual, criativo, um talento nato no qual seus trabalhadores eram e ainda são chamados de "artistas", "fazedores da cultura" ou "agitadores culturais", com o surgimento dos mecanismos de financiamento se torna um negócio e trabalhadores considerados empreendedores.

A precarização está vinculada a um processo de corrosão das relações de trabalho e da retirada dos direitos trabalhistas, no lugar da CLT – Consolidação das Leis Trabalhistas[2], um dos instrumentos que configura a identidade do trabalho, surge a figura do empreendedor. Em uma busca rápida pelo *Google* sobre o significado da palavra empreendedorismo, os conteúdos ranqueados são de instituições que estimulam a sua prática, plataformas como Nubank e o Sebrae, por exemplo. Está última é a maior instituição no Brasil que tem por objetivo apoiar, formar e pesquisar o empreendedorismo. De acordo com a busca, o empreendedor é um profissional capaz de identificar problemas, oportunidades e criar soluções. Algumas definições avançam, "No entanto, há empreendedores por aí há séculos, contribuindo com mudanças importantes na humanidade" (SEBRAE, 2021).

No setor cultural, a identidade do trabalho salta de um fazer informal, autônomo ou talento sem remuneração para o empreendedorismo, uma atuação como pessoa jurídica sem garantias de ganhos com deveres e investimentos necessários, mas sem qualquer direito, neste caso, a precarização é institucionalizada com ares de um protagonismo/heroísmo social. É uma mudança não somente de um paradigma de atuação, mas de sociabilidade (DARDOT E

[2] Disponível em: https://normas.leg.br/?urn=urn:lex:br:federal:decreto.lei:1943-05-01;5452 . Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

LAVAL, 2016). “O empreendedorismo ressurgirá, então, como valor central, e noções como motivação, autocontrole, autoempregabilidade, criatividade, multiatividade, flexibilidade, criatividade e risco comporão o “portfólio” do (auto) empreendedor” (MICHETTI1 E BURGOS, 2016, p. 587). O empreendedorismo traz consigo uma construção social que é parte de uma nova sociabilidade fortalecida pela ideologia neoliberal, de acordo com Dardot e Laval (2016) é a criação de uma nova racionalidade.

As diferentes denominações do trabalho ganham substância em textos e divulgações sobre políticas públicas, em narrativas dos governos, mas também entre os trabalhadores e principalmente nos meios de comunicação como as redes digitais que são plataformas de promoção do trabalho e de uma prática crescente do empreendedorismo, a exemplo do *Instagram* que tem grande apelo visual com seus recursos que criam cenários que podem ou não condizer com a realidade, por vezes criam um status de perfeição. As tecnologias da informação e comunicação-TICs assumem papel fundamental na propagação dessas narrativas, desse modo, o território digital se torna terreno fértil para construção de um imaginário social sobre o trabalho na cultura que fortalece o discurso neoliberal.

A redes sociais, neste estudo, denominadas como território digital, se apresentam como uma estrutura sofisticada que constroem uma dinâmica própria reproduzindo as relações de poder e de exploração, afinal a estrutura, a sua arquitetura e o processo de evolução se constituem na dinâmica de avanço e transformação do capital e seus sistemas (ZAIDAM E BELLAN, 2022). “As possibilidades de interação dessas novas ferramentas foram vendidas como capacitadoras e intrinsecamente democráticas e anti-hierárquicas – ainda que boa parte da força desse mito tenha sido esvaziada desde então” (CRARY, 2016, p. 93). Uma outra função importante das redes é garantir o trabalho ininterrupto a exemplo da atuação por meio dos aparelhos de celulares, “Os assim chamados aparelhos “smart” recebem esse nome não tanto pelas vantagens que podem oferecer aos indivíduos, mas por sua capacidade de integrar o usuário a rotinas 24/07 de forma mais completa” (CRARY, 2016, p. 93).

Os governos também utilizam redes como *Instagram* para promover ações e políticas públicas e estabelecer as relações com determinados públicos, a exemplo do Ministério da Cultura, antes do site oficial estar liberado e atualizado, uma vez que foi dissolvido, o perfil no *Instagram* comunicava os avanços no setor. Há também gestores públicos que utilizam contas pessoais para divulgar ações do governo, em alguns casos, noticiando investimentos/parcerias antes da publicação em perfis oficiais, se tornando uma prática da gestão pública em todo o

território nacional que aponta para uma dinâmica social de produção de conteúdo e a personificação da atuação, quase um empreendedorismo do serviço público, uma mercadoria.

É um novo momento para um setor que enfrentou graves problemas durante a pandemia do coronavírus, em 2020 e 2021, sob um projeto político de retrocessos, período no qual pesquisas apontaram uma redução significativa de postos de trabalho e ganhos (OBSERVATÓRIO ITAU CULTURAL, 2020), agora se restabelece em um governo de centro-esquerda com um presidente do Partido do Trabalhadores-PT que em 11 de julho sancionou a Lei 14.618/23[3] instituindo o dia 4 de maio como o Dia Nacional de Luta dos Trabalhadores e Trabalhadoras da Cultura[4]. É a identidade do trabalho sendo colocada como direito previsto em lei, um reconhecimento histórico para o setor.

Comumente gestores públicos falam de uma suposta "dependência" que trabalhadores teriam dos recursos oriundos do estado, nas esferas federal, estadual e municipal, e essa dependência seria o "problema" para que a cultura se consolidasse enquanto setor econômico bem-sucedido, não necessitando de recursos públicos para a sua sobrevivência, uma grande falácia. Apesar dos grandes orçamentos destinados ao setor no atual governo, os investimentos na cultura somam 0,2% do orçamento federal[5]. Outros setores do governo recebem investimentos bem maiores e setores do mercado são subsidiados com isenção de impostos e/ou investimentos público milionários.

Não há percepção de valor no trabalho desenvolvido no setor cultural, sendo que esse é, muitas vezes, comparado a uma espécie de sacerdócio, isto é, se o setor não é um mercado independente financeiramente, bem-sucedido, quem nele trabalha não é um profissional e suas atividades não são um trabalho, mas uma vocação, agitação, talento ou qualquer outro nome que retire do trabalho a condição de ser valorado e, por consequência, remunerado. Como, atualmente, existem dados insuficientes ou distantes da realidade que demonstrem os impactos na geração de trabalho, renda e no retorno dos investimentos, além da cultura ser desacreditada por setores dos governos, a narrativa da dependência fortalece a ausência da identidade do trabalho que permeia o imaginário social.

---

[3] Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2023/lei-14618-11-julho-2023-794428-norma-pl.html . Acesso em 17 de agosto de 2023

[4] Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14618.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.618%20DE%2011,Cultura%3B%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias. Acesso em 11 de julho de 2023

[5] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/08/23/e-estrategico-e-inadiavel-garantir-mais-orcamento-publico-a-cultura-brasileira-nas-tres-esferas-ja-para-2024 . Acesso em 31 de março de 2024.

Soma-se a isso, a redução da cultura a um setor econômico, desconsiderando outras dimensões que se referem à identidade, à memória, à acumulação de um povo e seus territórios, à preservação dos bens naturais, materiais e imateriais, além da salvaguarda de tradições e culturas originárias. Somente revisitando o conceito de cultura a partir de uma percepção mais ampla é possível compreendê-la enquanto direito e não mercadoria, sujeita de investimentos públicos que garantem o direito ao trabalho digno.

A crise no setor cultural é de dimensão mundial e afeta outros setores e vem acelerando um processo de corrosão social para construção, com o avanço de um estado neoliberal. Soluções como o investimento no empreendedorismo ganham destaque. A precarização é fruto de décadas de avanços e retrocessos nas políticas públicas, do modelo de políticas adotado pelos governos, da radicalização do neoliberalismo no Brasil, da implementação de medidas de austeridade e da eleição de um governo de extrema direita.

O contexto brasileiro e o financiamento cultural

Ao longo da história, a cultura foi financiada por governos e pela iniciativa privada garantindo uma herança de avanços e retrocessos, a utilização do setor para manutenção dos poderes e uma imagem de dependência. A criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, no governo do presidente José Sarney (1985-1990), é o grande marco responsável pela estruturação do financiamento contemporâneo. Foi também nesse período que surgiu a primeira lei de incentivo à cultura, em 1986, Lei Sarney de Incentivo à Cultura. José Sarney foi um governo liberal que transitava, em alguma medida, pelo neoliberalismo a partir de uma agenda econômica e que assumiu a presidência na transição da ditadura para a retomada da democracia. A partir de uma mobilização de várias frentes organizadas foi criada uma pasta autônoma da cultura, o Ministério. O processo de construção do MinC recebeu várias críticas e tinha diversas falhas e insuficiências, mas foi um marco na política cultural do país (FERRON; ARRUDA, 2018).

Em paralelo, o conceito de economia criativa ganhava força na Europa, pautado na experiência das indústrias culturais do Reino Unido que colocava a cultura com um dos setores criativos. De acordo com os estudos de Howkins (2013) haveria uma economia que teria como matéria prima o capital intelectual e poderia ser igualada às grandes indústrias ou até mesmo representar uma nova matriz econômica tendo como matéria prima as ideias, a exemplo do

cinema. Além de colocar a dimensão econômica da cultura no centro do debate das políticas culturais, o conceito não produzia respostas suficientes para a toda a cadeia produtiva dos setores, desconsiderando que existiam setores com maiores investimentos e resultados, colocando no mesmo patamar de desempenho setores como a cultura e a tecnologia em realidades distintas como no Brasil, por exemplo.

A agenda neoliberal tem grande avanço no governo do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992) por meio de medidas como o Plano Collor que incluía privatizações, a criação de uma nova moeda, redução do funcionalismo público, abertura para o mercado internacional, reforma administrativa e o confisco de ativos da conta corrente e aplicações financeiras (MACIEL, 2011). Nesse contexto, o Ministério da Cultura, recém-criado, foi extinto, bem como a Lei Sarney. O governo Color representou o primeiro grande desmonte nas recentes políticas públicas para a cultura. Além do ministério e da lei, vários órgãos, programas e projetos foram desativados e suspensos. Por consequência, as mudanças na esfera federal impulsionaram uma atuação mais forte dos estados e municípios (CALABRE, 2009).

Mas em 1991 foi promulgada a Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, assim conhecida por ter sido criada na gestão do secretário Sérgio Paulo Rouanet. Medidas impopulares que agravaram a crise econômica e deterioram as condições de vida das pessoas, a ineficiência do Plano Collor que não resultava em solução à crise de acumulação do capital, somada aos escândalos de corrupção levaram ao impedimento do presidente Fernando Collor (MACIEL, 2011).

Durante os governos subsequentes, Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), foram restabelecidas algumas políticas, houve a recriação do MinC e de outras instituições, bem como a criação de leis, incluindo a lei exclusiva para o audiovisual. No governo de Fernando Henrique Cardoso, a inciativa privada passou a ter um forte poder de decisão sobre o que deveria ser financiado, a partir dos investimentos de renúncia fiscal (CALABRE, 2009). A lei de incentivo ganhou protagonismo na política cultural, mas produziu desigualdades em uma atuação concentrada nas grandes metrópoles e projetos.

Outro marco no setor ocorreu nos governos do presidente Lula (2003-2010), primeiro e segundo mandatos. Até 2008, com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, a política pública foi profundamente reestruturada e o financiamento ganhou novos mecanismos. Isso ocorreu após governos que aprofundaram medidas neoliberais, ampliaram desigualdades e produziram uma grave crise econômica e social. Políticas públicas, direitos trabalhistas, direitos

sociais, investimentos em pequenas e, principalmente, grandes empresas, ampliação de postos de trabalho, redução da fome, investimentos em saúde, educação, cultura e infraestrutura, redução da dívida pública interna e tantas outras medidas colocaram o Brasil na posição de 6° economia mundial durante o governo Lula (BBC NEWS, 2016).

Algumas análises sobre o governo apontam para a intensificação de um projeto neoliberal herdado do governo FHC, porque não houve um rompimento com o capital financeiro, grande responsável pela condução das políticas econômicas. Outras análises defendem a tese de uma nova proposta de neoliberalismo. Para Boito (2005), a política econômica do governo Lula se aproximou do segundo mandato do governo de FHC, preocupado em não romper com a hegemonia do capital financeiro e não realizar reformas fundamentais para uma mudança estrutural que gerou grande insatisfação.

Foi a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura que criou um processo democrático de escuta e a construção de uma série de programas e mecanismos de fomento e financiamento cultural. A cultura passou a ser vista a partir de um conceito mais amplo, incluindo as culturas populares e os pequenos trabalhadores da cultura. No primeiro ano, foi criada uma proposta de reformulação do Ministério, o objetivo era a democratização e regionalização da distribuição dos recursos (CALABRE, 2009).

O conceito de economia criativa mais uma vez se fortaleceu, pois, a cultura passou a ser posicionada como importante setor econômico e o investimento público se intensificou com uma atuação maior do governo. Medidas como a criação de uma lei para o Microempreendedor Individual (MEI), que possibilitava a formalização de pequenos trabalhadores informais e autônomos, colaboraram com a narrativa da economia criativa e produziram as condições para o trabalho pejotizado, relações de trabalho que não são regidas pelas leis trabalhistas, mas por contratos de prestação de serviços, afinal, cada trabalhador se tornaria uma empresa.

Nos anos seguintes ao governo Lula, já no governo da presidente Dilma Roussef (2011-2016), a recessão econômica no Brasil se agravou e políticas públicas foram enfraquecidas, a crise econômica impulsionou uma grande tensão política que culminou em uma convulsão social, com manifestações de grandes proporções no país e a condução de um golpe de Estado por setores políticos de oposição, judiciário e empresários, tendo como resultado o *impeachment* da presidente em 2016 (QUEIROZ, 2018).

Mesmo diante desse cenário, houve uma grande conquista, a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)[6], a partir de inúmeras conferências e fóruns pelo Brasil ao longo da gestão de Juca Ferreira à frente do Ministério da Cultura (2008- 2011 e 2015-2016), em 2012 é sancionada a Lei do SNC. Alguns estados e municípios aderiram ao sistema, criando mecanismos como conselho, plano e fundo[7] na expectativa da elaboração de uma política nacional. Embora o sistema não tenha sido implementado em sua totalidade e não tivesse conquistado estrutura suficiente, foi a partir dessa mínima estruturação que a lei emergencial, durante a pandemia, pôde ser criada e o recurso destinado aos trabalhadores da cultura pelo Brasil. Inúmeros foram os problemas desses repasses, mas foi essa movimentação que garantiu a organização e compromisso dos entes federativos diante do sistema.

Em 2019, com a eleição de um governo de extrema direita, o setor sofre o segundo grande desmonte de suas políticas. Trata-se de um período de radicalização neoliberal com a adoção de muitas medidas de austeridade e grande perda direitos que ganha impulso em 2020, com a pandemia. Mais uma vez, o Ministério da Cultura é extinto, na posse do presidente Jair Messias Bolsonaro. O que se observa é a limitação da atuação do governo e a ampliação da participação da inciativa privada na vida pública. Retirar direitos, eliminar políticas públicas, desassistir a população ao mesmo tempo em que o país enfrenta uma grave crise econômica, política, social e sanitária, com alto índice de desemprego e fome, revela não uma contradição, mas um projeto de poder.

É a definição de neoliberalismo de Harvey (2016), segundo a qual a liberdade individual é garantida pela liberdade econômica, além de haver o estímulo ao desenvolvimento das capacidades empreendedoras individuais. O governo brasileiro, em 2022, possibilitou liberdade para o mercado em um país com uma grande parcela da população em condições precárias de sobrevivência, sendo colocada à disposição para formar um exército de trabalhadores explorados.

Mais uma vez, no contexto de um governo neoliberal, a economia criativa ganha fôlego. Sem garantir pleno emprego, o empreendedorismo passa a ser investimento tanto dos governos como da iniciativa privada como solução ao desemprego em massa. Trabalhadoras e

[6] Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/03/06/senado-aprova-marco-regulatorio-do-sistema-nacional-de-cultura . Acesso em 01 de abril de 2024.

[7] Conselho, plano e fundo, denominados de CPF da Cultura, constituem a estrutura básica para adesão ao Sistema Nacional de Cultura. Assim, prefeituras e estados podem aderir ao Sistema Nacional.

trabalhadores da cultura, um setor reconhecidamente informal e pejotizado, são convencidos de que esse é o futuro do trabalho. O empreendedorismo se tornou um dos pilares da política pública para a cultura e para vários outros setores. Programas para capacitação e aceleração de empreendedores e negócios pautam a formalização do setor, bem como a sustentabilidade financeira. A dimensão econômica passa a guiar a formulação de políticas. Mas qual é o futuro da cultura que é reduzida à condição de mercadoria?

Em 2023, novamente o presidente Lula volta ao poder para cumprir o terceiro mandato, há um grande esforço em recuperar políticas públicas perdidas, recriar o MINC sob a gestão da Ministra Margareth Menezes e outros órgãos, além de reformular a lei de incentivo, bem como a aprovação, já em 2024, do marco regulatório do SNC[8]. Embora os investimentos tenham aumentado e que importantes políticas sejam implementadas, ainda é cedo para fazer uma análise dessa gestão, mas a dimensão econômica e o empreendedorismo continuam sendo importantes pilares da formulação das novas políticas.

Fundamentação Teórica

A tese "Trabalhadores da Cultura" de Amanda Coutinho traz importante reflexões e dados sobre o mundo do trabalho no setor cultural a partir de uma pesquisa no setorial de música. O estudo fornece elementos essenciais, é o ponto de partida que justifica o aprofundamento da pesquisa sobre a identidade do trabalho na cultura e de como a comunicação constitui essa identidade fragmentada. Existe uma categoria de trabalho que historicamente não é reconhecida e nem se percebe como trabalhadora e isso é provado nos estudos da tese que se transformou em um e-*book*.

> Ao longo da entrevista, na inserção das subjetividades no contexto mercadológico, identificou-se que muitas vezes os artistas se sentem "diferenciados" dos outros trabalhadores mesmo afirmando condições de precariedade. Falas de autolouvor e de valorização se misturam ao reconhecimento das consequências de processos. Algumas narrativas aparecem permeadas pelos discursos de poder das instituições e da

[8] Disponível em: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/160708 . Acesso em 01 de abril de 2024

> oficialidade, enquanto produto de um contexto contraditório" (COUTINHO, 2020, p. 79).

A história das políticas culturais no Brasil é analisada a partir dos estudos de Lia Calabre (2009) que aborda momentos políticos e econômicos que marcaram o desenvolvimento do setor cultural nos diversos governos, apresentando a compreensões sobre a cultura e a formulação de políticas públicas, produzindo importantes análises sobre cada período e as consequências das políticas adotadas. É um panorama político que subsidia as análises sobre a identidade do trabalho. Em relação aos dados do mundo trabalho, produz caminhos de compreensão sobre a realidade, a percepção do imaginário social e sobretudo, o entendimento de um enraizamento da desvalorização desses trabalhadores.

Em "A nova Razão do Mundo" (DARDOT e LAVAL ,2016) a conceituação do neoliberalismo é apresentada em um percurso histórico, pontuando a distinção entre liberalismo e neoliberalismo e apresentando um novo sujeito, o sujeito neoliberal que se constitui na formação de uma nova sociabilidade, na qual o empreendedorismo é elemento central. Essa referência é ampliada em "24/7: capitalismo tardio e os fins do sono" quando Crary aborda um sistema que se consolida na função de criar uma vida ininterrupta.

> No final do século XX, houve uma integração maior e muito mais abrangente do sujeito humano à "continuidade constante" de um capitalismo 24/7 que sempre foi inerentemente global. Hoje, os domínios da comunicação, bem como da produção e da circulação de informação, operando permanentemente, penetram em todos os lugares. (CRARY, 2016, p. 84).

São os estudos de Grohmann (2020), Jurno (2021), Zaidam e Bellan que tratam do território digital com suas plataformas e oligopólios tecnológicos conhecidos como as *Big Techs*, com dinâmicas e arquitetura que permitem a propagação da narrativa do empreendedorismo e suas práticas. A capilaridade com a qual as narrativas criam imaginários e realidades são importantes de serem analisadas pois sugerem entendimento sobre a dinâmica social a partir dos meios de comunicação, que nesse caso são as plataformas digitais como o *Instagram*. O território digital é parte do sistema capitalista e opera sob sua lógica. A mudança

de lógica da economia da internet é um dos fatores que influencia a formação da racionalidade neoliberal.

> O sistema metabólico do capital está organicamente imbricado em suas tecnologias, o que coloca um papel relevante na edificação disso que chamaremos aqui de "território digital", ou seja, um campo contraditório que articula múltiplas forças, arquitetadas por processos reticulares de trocas informativas, lócus espaciais tecnológicos das relações de produção e reprodução capitalistas (Zaidam e Bellan, 2022, p.27)

As abordagens sobre o neoliberalismo e as engrenagens do capitalismo são encontradas nos estudos de Harvey (2021), nos quais conceitua o neoliberalismo e as crises produzidas pelo próprio sistema capitalista para se perpetuar no poder. Uma das perspectivas complementa o estudo de Dardot e Laval (2016), as crises que produzem novas versões do capitalismo, e a neoliberal corresponde a uma delas.

A ideologia neoliberal propõe novos modos de produção que precarizam o trabalho e deterioram a condição humana, avançando sobre todos os campos da vida. Tendo em vista as problemáticas e consequências dessa nova sociabilidade, da precarização do trabalho e da degradação da vida, os diagnósticos clínicos relacionados à saúde mental são ampliados. Dardot e Laval (2016) apresentam esses diagnósticos atrelados à subjetividade neoliberal e na obra de Saftler e Dunker (2021), o neoliberalismo é apontando como condição ao sofrimento humano, promovendo a gestão do sofrimento psíquico.

Conclusão

A crise sanitária causada pela pandemia do Covid-19 evidenciou as fissuras das bases das políticas públicas de um setor que foi financiado ao longo da história pela inciativa privada e pública, em que governos e o contexto econômico, social e político têm papel fundamental na condução das políticas culturais no Brasil. Os retrocessos que aconteceram em diversos momentos foram responsáveis pela descontinuidade de políticas e investimentos, aprofundando crises de tempos em tempos e garantindo uma condição de instabilidade que fortaleceu a ausência de uma identidade do trabalho.

O mundo do trabalho passa por inúmeras transformações percebidas como naturais à evolução das tecnologias, mas a verdade é que as mudanças são constituídas a partir das crises do sistema capitalista e da sua consequente reformulação para consolidação como único sistema econômico-social possível. A cada nova versão do sistema, agravam-se as condições já precárias de trabalho e a perda de direitos é ampliada. Mas a versão que conjuga a doutrina neoliberal precariza também a vida, constitui uma nova sociabilidade que recria valores pautados exclusivamente pelos interesses do capital, como o surgimento do ideal de empreendedor, uma figura social de grande relevância social.

Nos últimos anos se fortaleceu no Brasil o discurso do empreendedorismo como um futuro inevitável frente às mudanças no mundo do trabalho, fruto dos novos modelos de negócios que surgem a partir da inovação tecnológica, principalmente das Tecnologias da Informação e Comunicação-TICs. Embora as pesquisas sobre o empreendedorismo apontem para um significativo aumento da abertura de novas empresas em um cenário de escassez de emprego, um estado neoliberal, crise econômica, política e sanitária também revelam uma realidade não condizente com o discurso de sucesso que comumente é propagado.

A busca pelo sucesso e, em muitos casos, a busca pela sobrevivência, leva os empreendedores a um esgotamento causado pelo acúmulo de atividades e por uma falsa flexibilidade para o trabalho que, na verdade, produz jornadas de trabalho exaustivas. Na cultura, essa é uma realidade que passa pela fundação do setor: desempenhar diversos papeis e atuar por conta própria sem direitos e sem garantias de ganhos é uma dinâmica inerente ao setor cultural. O trabalho não remunerado é condição de trabalho na cultura. O setor se constitui assim e as políticas de fomento, tal qual foram elaboradas nos contextos históricos apresentados neste artigo, corroboram com essa prática e com a ampliação da jornada de trabalho, como, por exemplo, na elaboração de projetos para leis e editais que produzem um trabalho invisível e não remunerado, em muitos casos.

Com os desmontes que ocorreram em 2019 até 2022 e todo o cenário de perdas de direitos e de condições dignas de trabalho e de vida, a precarização do trabalho na cultura caminhou a passos largos. E o processo de precarização ampliou os casos de adoecimento psíquico. Safatle, Junior e Dunker (2021) trazem importantes reflexões sobre o sofrimento e os diagnósticos clíciso provenientes da construção da subjetividade neoliberal e dos interesses mercadológicos, pois a produção de diagnósticos estariam a serviço das indústrias farmacêuticas. O sofrimento, em certa medida, é um produto, enquanto resultado e enquanto mercadoria. E a cultura tem a

particularidade de estar a serviço da modulação de subjetividades que durante os governos foi utilizada para essa finalidade.

A busca pelo sucesso e adequação a um modelo de trabalho e subjetividade produz o adoecimento das pessoas, impactando na saúde mental. Dunker afirma:

> O neoliberalismo não é apenas uma teoria econômica que acabou por favorecer a financeirização das empresas, o nascimento do capitalismo imaterial, onde o valor da marca pode superar a importância da produção. Ele também não é apenas o reflexo de uma valorização do consumo, como padrão de formação de identidades e como ponto de definição negocial. Ele representou uma nova moralidade que prescreve como devemos sofrer sobre o neoliberalismo, tendo na sua cúspide preferencial a síndrome depressiva (2021, p. 181).

Em 2024, a cultura está diante de um cenário de recuperação que envolve um esforço conjunto do governo federal, de estados e municípios, pincipalmente de gestões públicas que compreendem a necessidade de maior autonomia do setor e protagonismo, além da necessidade da ampliação de investimentos. Porém, é necessário avançar mais, debater e construir saídas para problemas que estão na base das políticas e que culminaram em um agravamento da precarização do trabalho. Ampliar e propagar investimentos sem propor uma profunda reformulação das políticas culturais, só ampliam as fissuras já existentes.

O futuro do setor cultural passa pela refundação das bases das políticas públicas, pela politização que constitui a identidade do trabalho e pela retomada da autonomia na estrutura institucional. E, principalmente, passa pela urgência de se pensar a cultura para além de um setor econômico, mas como elemento fundamental para a recuperação de uma crise humanitária que representa a formação de uma sociedade que nega sua humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BBC NEWS. Brasil supera Grã-Bretanha e se torna 6ª maior economia, diz entidade. **BBC News,** 21 dez. 2011. Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111226_grabretanhabrasil_ss. Acesso em 22 set. 2021.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais: situação nacional e contrapontos latino americanos. *In:* CALABRE, Lia. **Economia da cultura.** Rio de Janeiro: Editora e-livre, 2009, p.218.

COUTINHO, Amanda. **Trabalhadores da cultura**. 1 ed.- Curitiba: Brazil Publishing, 2020. p. 250.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: UBU, 2016. p.137.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo:** ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016. p.402,

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo social**, v. 31, n. 1, p. 173-193, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ts/a/689GnqZZMCH9ghmXtwxKmQC/?lang=pt. Acesso em: 15 jan. 2021.

HARVEY, David. O neoliberalismo histórias e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2014. p.220

HOWKINS, John. **Economia criativa:** como ganhar dinheiro com ideias criativas. São Paulo: MBooks, 2013. p.237.

MACIEL, David. O governo Collor e o neoliberalismo no brasil (1990-1992). **Revista UFG**, ano 13, n. 11, p. 98-108, 2011. Disponível em https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/download/48390/23725/. Acesso em: 2015 set. jan. 2021.

MICHETTI, Miqueli, BURGOS, Fernando. **Fazedores de cultura ou empreendedores culturais?** Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 9 n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/17782 . Acesso em: 17 ag. 2023

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. Dez anos de economia da cultura no Brasil e os impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do Observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100687/EconomiadaCulturanoBrasileosImpactosdaCOVID-19_PaineldeDados_nov.pdf . Acesso em: 22 set. 2021.

QUEIROZ, Felipe. Crise política no governo Dilma Rousseff: uma análise a partir do conflito de classes. **CSOnline** [online], Juiz de Fora, n. 27, p. 136-153, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17521 . Acesso em: 03 agost. 15 jan. 2021.

SAFATLE, Vladimir; JUNIOR, Nelson da Silva; DUNKER, Christian. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p.280.

ZAIDAN, Junia Mattos e BELLAN, Rafael. **Vigilância e Controle Via Plataformas Digitais Educacionais.** In "Trabalho remoto na UFES – caderno 3: impactos da pandemia sobre docentes aposentadas/os e em exercício / Associação dos Docentes da Universidade Federal do Espírito Santo". – Marília : Lutas Anticapital, 2022. p.47.

SEBRAE. Perfil Empreendedor: Como reconhecer se tenho ou não. Sebrae, 2021. Disponível em https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/ac/artigos/perfil-empreendedor-como-reconhecer-se-tenho-ou-nao,ff4308630a05c710VgnVCM100000d701210aRCRD . Acesso em 05 de outubro de 2023.

CULTURA É DIREITO, CULTURA É TRABALHO: ENSINANDO A TRANSGREDIR A PARTIR DOS DIREITOS CULTURAIS

Ohana Boy Oliveira[1]
Hendye Gracielle Dias Borém[2]

RESUMO: O presente artigo discute a importância de entender a cultura como direito e como trabalho a partir da experiência da disciplina Ética e Direitos Culturais, oferecida como componente curricular obrigatório na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e ministrada a partir de 2023 para o Curso de Graduação em Produção e Comunicação em Cultura. Pensando a formação em Produção Cultural e as(os) trabalhadoras(es) da cultura no contexto de Salvador - Bahia, defendemos o quão fundamental é a consciência de gênero, raça e classe não só para refletir sobre as condições de trabalho na área, como também transformar tal realidade, inspiradas pela ética de ensinar para transgredir de bell hooks.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, trabalho, direitos culturais, raça, classe.

INTRODUÇÃO

"Mais do que desconstruir a produção cultural, a crítica cultural visionária radical visa chamar a atenção para modos alternativos de criação, para novas formas de ver, pensar e ser".
bell hooks

Este trabalho é motivado pela força de transformação que existe na sala de aula, não só em termos acadêmicos do saber canônico, mas também pela busca permanente de se alinhar teoria e prática. A partir da experiência de lecionar uma disciplina obrigatória em uma universidade pública[3], munidas do repertório enquanto trabalhadoras da cultura, buscamos ressaltar a importância da formação de quem formulará as políticas culturais do presente e do futuro. Partimos da centralidade da cultura e dos direitos culturais para ressaltar que cultura é direito e é trabalho, destacando como a consciência de gênero, raça e classe são fundamentais para perceber as diferenças e combater as desigualdades não apenas no campo da produção

[1] Doutora em Comunicação, Mestre em Cultura e Territorialidades e Bacharel em Produção Cultural, todas as formações na Universidade Federal Fluminense. Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. ohanaoliveira@ufba.br.

[2] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia; Bacharel em Direito pela Unimontes; Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Uesb. Assessora de políticas públicas e mercado audiovisual na Fundação Cultural do Estado da Bahia - Funceb. hendye@hotmail.com.

[3] As autoras deste artigo ministraram pela primeira vez a disciplina em parceria, visto que Hendye Gracielle realizou seu tirocínio docente na turma de 2023.1, como atividade obrigatória do mestrado. Além de elaborar algumas aulas, Hendye pôde apresentar sua pesquisa em andamento, intitulada "Desburocratizar para democratizar: fomento público à cultura e suas implicações jurídico-institucionais", orientada pela prof. Gisele Nussbaumer.

cultural e das políticas públicas, mas principalmente na sociedade em que vivemos[4].

Criado em 2019 e colocado em vigência a partir de 2020, o novo currículo do curso de graduação em Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA implantou o componente curricular Ética e Direitos Culturais[5] em 2023, visando incluir na formação uma breve introdução ao estudo do Direito; dos direitos humanos; dos direitos culturais, em sua perspectiva de direitos fundamentais; o tratamento jurídico-constitucional da cultura no Brasil, dentre outros, conforme ementa[6].

Seguindo a divisão em seis módulos do conteúdo programático, são abordados ainda a cidadania cultural, o papel do Estado, a proteção do Patrimônio Cultural Material e Imaterial, os direitos autorais, as especificidades do trabalho no campo da cultura e das artes etc. A partir disso, foram organizados três eixos temáticos: o primeiro mais geral, trabalhando a questão da centralidade da cultura a partir dos aspectos de gênero, raça e classe, utilizando a interseccionalidade como ferramenta teórico-metodológica; o segundo abordando os direitos culturais como direitos fundamentais; e o terceiro apresentando uma visão panorâmica sobre temas específicos da regulação jurídica da cultura, como patrimônio cultural, condições de trabalho na área da cultura e direitos autorais.

Diante desse contexto, os objetivos da disciplina foram: proporcionar uma compreensão histórica e analítica das temáticas relacionadas à ética e aos direitos culturais; compreender as noções básicas sobre direitos humanos e direitos culturais como fundamentais; contextualizar o papel do Estado na área da cultura; debater a ordenação normativa da cultura no Brasil; ampliar o repertório acerca dos instrumentos de proteção do patrimônio cultural brasileiro; compartilhar conhecimento teórico e analítico sobre a legislação relativa ao trabalho artístico-cultural; refletir como gênero, raça e classe são fundamentais nas análises dos aspectos jurídicos e legais.

Todo esse arcabouço teórico foi debatido a partir da inspiração do trabalho de bell hooks (2013) no livro *Ensinando a transgredir - a educação como prática da liberdade*, no qual a

[4] As reflexões apresentadas foram possíveis graças às turmas da disciplina Ética e Direitos Culturais, portanto agradecemos imensamente a todas as pessoas inscritas no componente curricular que embarcaram nessa proposta transdisciplinar e trouxeram contribuições que permanecerão nos próximos semestres, colaborando com a constante atualização da matéria.

[5] Agradecemos aos responsáveis pela atualização do currículo do curso de graduação em Comunicação da UFBA, organizados no Núcleo Docente Estruturante (NDE) através das(os) docentes do mesmo.

[6] O programa completo do componente curricular se encontra disponível em: <https://facom.ufba.br/portal/conteudo/files/COMB59%20%C3%89tica%20e%20Direitos%20Culturais.pdf> Acesso em: 18 fev. 2024.

autora compartilha suas experiências como defensora de uma pedagogia crítica e engajada, tendo como referência o patrono da educação brasileira, Paulo Freire. Tensionando os aspectos de classe, bell mostra como tais diferenças podem ser trabalhadas na sala de aula, trazendo o antagonismo de classe para subverter e desafiar a estrutura existente, inventando novas maneiras de cruzar fronteiras, não só na universidade, mas também na sociedade.

Neste artigo, apresentamos as discussões teóricas da disciplina, abordando a centralidade da cultura e os aspectos de gênero, raça e classe com base nas discussões de Stuart Hall (1997; 2009), Raymond Williams (2015), Carla Akotirene (2019), Silvio Almeida (2021), Nilma Lino Gomes (2005), no primeira parte; na segunda e terceira, os direitos culturais e a cidadania cultural são abordados, ressaltando que cultura é direito e trabalho, com base nas contribuições de Marilena Chaui (1992), Humberto Cunha Filho (2018), Mário Pragmácio e Rodrigo Costa (2017), Thula Pires e Ana Carolina Mattoso (2019), Alexandre Barbalho (2016); por fim, nas considerações finais, são apresentadas breves reflexões das autoras e a sistematização definida para esta primeira experiência com o componente curricular. Com isso, buscamos ampliar o debate e diversificar as referências, em termos de gênero e raça, para contribuir com as discussões sobre as políticas culturais do Brasil a partir de uma abordagem transdisciplinar de ensino para as(os) futuras(os) elaboradoras(es) de tais diretrizes públicas.

CENTRALIDADE DA CULTURA E OS ASPECTOS DE GÊNERO, RAÇA E CLASSE

Uma formação introdutória no tema dos Direitos Culturais implica abordarmos o Direito, enquanto sistema normativo que regula as relações em sociedade no que tange aos aspectos jurídicos, mas implica abordarmos antes, e sobretudo, a cultura.

No contexto de um bacharelado em Produção Cultural - curso ao qual a maior parte de estudantes matriculados na disciplina está vinculada - o conceito de cultura e suas implicações históricas já foram presumivelmente discutidos em componentes curriculares anteriores ou concomitantes. Isto, somado ao anseio discente por uma atualização de referenciais teóricos e uma bibliografia mais arrojada, indicou a pertinência de uma abordagem da cultura que leve em consideração aspectos de gênero, raça e classe. Além disso, a ancoragem das leituras e discussões no contexto brasileiro contemporâneo revelou um potencial de engajamento acima da média por parte dos/das estudantes em sala de aula.

Evidentemente, não é irrelevante trazer para o debate questões de raça, gênero e classe no tocante à ética e direitos culturais, não apenas para evidenciar a necessidade do combate ativo ao racismo, sexismo e desigualdades nas práticas de produção e gestão cultural, mas

também em resposta ao perfil discente cada vez mais predominante na universidade pública brasileira: pessoas negras, oriundas de classes populares, muitas delas amparadas por programas de assistência estudantil, e que trazem à luz questões de suas vivências, muitas vezes negligenciadas nos debates sugeridos pelo cânone. Daí a importância da valorização de práticas que visam melhorias coletivas e a preocupação docente no sentido de pensar a cultura, a ética e os direitos culturais também a partir de demandas espontâneas da sala de aula, em conjunto com as futuras produtoras e produtores culturais formados na universidade pública e na região nordeste do Brasil.

Considerando o contexto da produção cultural no Brasil e sua perspectiva multidisciplinar, faz-se necessário pontuar as dimensões sociais, políticas, simbólicas e econômicas desse campo tão relevante para a sociedade. Dessa maneira, destacamos a centralidade da cultura (HALL, 1997) e seu papel constitutivo em todos os aspectos da vida social, levando em conta a conjuntura brasileira tão desigual e as intersecções de gênero, raça e classe nas oportunidades tanto de acesso quanto de fruição.

> Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2009, p. 239).

Lembrando que as lutas pelo poder são simbólicas e discursivas, é preciso ressaltar que a cultura é uma arena de batalha permanente (HALL, 2009), que transforma nossa vida social e atravessa tudo que fazemos. Nessa relação entre cultura e poder, nos interessa saber como a esfera cultural é regulada e controlada e quais são os interesses que estão em jogo. Enquanto Ministro da Cultura, Gilberto Gil gravou um depoimento que de tempos e tempos volta a "viralizar" nas redes sociais, falando sobre a cultura ser ordinária[7]. "Cultura é igual a feijão com arroz. Tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo". O artista defende a conscientização acerca disso e destaca a necessária responsabilidade com a cultura, o que continua sendo uma inspiração para quem trabalha na área.

Complementamos essa perspectiva com as contribuições de Raymond Williams, quando afirma que "A cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar" (WILLIAMS, 2015). A cultura é ordinária, portanto, do cotidiano, logo precisa ser

[7] Disponível em: <Cultura é ordinária Gilberto Gil> Acesso em: 24 fev. 2024.

entendida como algo que estrutura nossas subjetividades e valores, além de ter sua importância devidamente reconhecida.

Pensando mais detidamente nos aspectos de gênero, raça e classe que moldam em diversos âmbitos a centralidade da cultura, destacamos a ferramenta teórico-metodológica da interseccionalidade, debatida por Carla Akotirene. Ao utilizar o conceito como uma sensibilidade analítica, a autora debate a inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado, ressaltando que tal conceito segue sendo uma disputa acadêmica, e defende uma descolonização epistêmica, que coloque o feminismo negro como protagonista. Ao trazer essa oferenda analítica da interseccionalidade e demarcar a importância da orientação geopolítica nos debates, Carla propõe uma atitude decolonial transdisciplinar, o que dialoga com Angela Davis, quando esta afirma que gênero, raça e classe são indissociáveis:

> É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Precisamos refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (DAVIS, 2011)[8].

Mesmo entendendo que os aspectos de gênero, raça e classe são indissociáveis e precisam estar em conjunto na análise e no combate ao sexismo, ao racismo e à desigualdade, destacamos como a temática racial precisa ser trabalhada em mais profundidade, levando em conta a maioria da população brasileira ser negra e a cidade de Salvador[9] ter a maior quantidade de pessoas negras fora de África[10].

No âmbito das relações étnico-raciais, seguindo Nilma Lino Gomes, sabemos que há uma diversidade de termos e conceitos para definir a negritude, para além da classificação do IBGE[11], e que a identidade negra é uma construção social, histórica, cultural e plural com uma dimensão subjetiva, simbólica e política. Stuart Hall em *A questão multicultural* também nos apresenta a ideia de raça como construção política e social, ou seja, é utilizada como uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão.

---

[8] Disponível em: <As mulheres negras na construção de uma nova utopia – Angela Davis> Acesso em: 27 fev. 2024.

[9] Ver mais em: <Negra por excelência, Salvador completa 474 anos.> Acesso em 25 fev. 2024.

[10] Disponível em: <Salvador segue como capital com maior proporção de pessoas pretas e menor de brancas do Brasil, aponta IBGE | Bahia | G1> Acesso em: 25 fev. 2024.

[11] Lembrando que tal classificação é uma conquista dos movimentos negros brasileiros através do seu histórico de luta constante e que continua em debate permanente.

Dessa forma, Hall e Nilma demonstram que o racismo se apresenta com uma lógica própria e com um efeito de naturalização que tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão social em termos de distinções genéticas, ou seja, essa naturalização das diferenças e sua consequente hierarquização gera desigualdades supostamente naturais.

Concordando com Silvio Almeida em que não é possível entender a sociedade contemporânea sem os conceitos de raça e racismo, trazemos para o debate em sala de aula a noção de que o "racismo é sempre estrutural, ou seja, ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade" (ALMEIDA, 2021, p. 20-21). Portanto, integra também o Direito e a organização jurídica da sociedade, incluindo o sistema institucional de promoção e preservação da cultura e das artes.

Ao analisar, por exemplo, o discurso de autoridade através da ciência, o autor questiona o papel que a universidade também tem na continuidade desse dispositivo de opressão, nos lembrando, nas palavras de Kabengele Munanga, que o "preconceito" não é um problema de ignorância. Racismo no Brasil é conceito formado e ratificado constantemente, pensando não apenas nos muitos discursos de que não há racismo no país, como também apontando que "é por meio da cultura popular que haverá a naturalização da discriminação no imaginário social" (ALMEIDA, 2021, p. 69).

Na contemporaneidade, ainda enfrentamos a negação do racismo e a ideologia da democracia racial, somadas ao discurso da meritocracia, que aparecem, de maneira mais ou menos explícita, através de determinados mecanismos institucionais, como processos seletivos, meios de comunicação e sistema carcerário, por exemplo. "A soma do racismo histórico e da meritocracia permite que a desigualdade racial vivenciada na forma de pobreza, desemprego e privação material seja entendida como falta de mérito dos indivíduos" (ALMEIDA, 2021, p. 81).

Portanto, consideramos fundamental que o aprofundamento nas questões jurídicas atinentes à cultura tenha como ponto de partida a obra de Almeida, na virada do primeiro para o segundo eixo do componente curricular. Luiz Gama, referência ética e política para o autor, que tem um instituto com seu nome, simboliza a defesa do Direito como uma das armas na luta pela liberdade e igualdade material, o que também muito nos inspira, para pensar tanto as questões raciais no Brasil quanto as políticas culturais que busquem efetivar a garantia dos direitos culturais.

CULTURA É DIREITO

"Direitos culturais" é uma expressão com a qual estudantes da Faculdade de Comunicação possivelmente tenham familiaridade, mas cujo conteúdo provavelmente ainda não tenham repertório teórico e experiencial para compreender em seus aspectos técnicos e jurídicos (e a sondagem inicial realizada nas primeiras aulas confirmou essa hipótese).

Portanto, a par das discussões éticas e políticas desenvolvidas no primeiro módulo do curso de "Ética e Direitos Culturais", o segundo eixo inicia-se com uma abordagem introdutória sobre o Direito. Afigurou-se fundamental, inclusive pela aridez do conteúdo, que a abordagem fosse, senão lúdica, entusiástica e conectada com o cotidiano dos discentes, quer em suas práticas profissionais no campo da produção cultural, quer enquanto cidadãos participantes da vida cultural comunitária. Afinal, o entusiasmo pode (e deve) coexistir com a atividade intelectual e acadêmica, e sua potência para cativar o interesse e o engajamento dos estudantes foi evidenciada a cada encontro. "Entrar numa sala de aula de faculdade munida da vontade de partilhar o desejo de estimular o entusiasmo era um ato de transgressão" (hooks, 2013, p. 17).

No percurso das aulas destinadas ao módulo, nosso ponto de chegada teria de ser a apreensão crítica da noção de direitos culturais enquanto direitos humanos e direitos fundamentais resguardados pela ordem jurídica nacional, determinantes para o embasamento da promoção de políticas públicas culturais. Em relação à trajetória, três aspectos nos pareceram pertinentes: (1) apresentar panoramicamente o estudo do Direito, suas fontes (ampliando esta noção para além do direito identificado à norma legal) e sua relação com o Estado Democrático de Direito, constitucionalmente respaldado; (2) situar tecnicamente o objeto de nosso estudo no campo dos Direitos Humanos e do Direito Constitucional; (3) conectar os direitos culturais com seus desdobramentos práticos na seara das políticas públicas de cultura.

A definição do conceito de Direito, no sentido de sistema ordenado, veio sendo trabalhado desde o primeiro módulo, notadamente com Thula Pires, Ana Carolina Mattoso e Silvio Almeida. É ao Direito enquanto sistema que Thula Pires e Ana Carolina Mattoso se referem ao afirmar que

> o Direito, enquanto mecanismo de controle social e de manutenção das elites, tem mobilizado desde sempre uma série de dispositivos que marcaram a perpetuação do empreendimento colonial-escravista no Brasil. O colonialismo jurídico é um dos elementos que caracteriza nossa realidade (PIRES; MATTOSO, 2019, p. 105).

Mais que o conceito de Direito, ao longo das aulas entendemos necessário trazer para o debate, mediante diversificados autores e estratégias pedagógicas, a ideia de *função* do Direito, especialmente tendo em vista a resistência demonstrada por parte dos estudantes em considerar

que os direitos abstratamente elencados nas normas jurídicas tenham força de se fazerem presentes na concretude das experiências da vida:

> O "Direito" tem por diferencial e, portanto, por função, coordenar os esforços sociais de modo a presidi-los para a produção de justiça, consentindo que fins comuns consensuados estabeleçam os parâmetros de avaliação das condutas sociais" (BITTAR, 2023, posição 2139).

A esta altura, tendo passado pelos debates sobre colonialismo jurídico, os participantes da aula já foram capazes de mirar definições como esta de maneira crítica, compreendendo o que ela carrega de opressão e manutenção de estruturas de poder, bem como extraindo dela o que seja provisoriamente operacional para o prosseguimento das construções de aprendizado. "Levando em conta os efeitos do colonialismo jurídico, defende-se que só faz sentido pensar em ações estratégicas com o uso do Direito (usando o Direito contra o Direito) se estamos pactuados com as limitações desse campo", conforme ensinamento de Thula Pires (2018, p. 67).

Por isso, também, a importância de apresentar outras fontes do Direito, além da lei. "A legalidade é, sem dúvida alguma, importante face do Direito moderno, mas não sua única e última fonte de legitimidade". (BITTAR, 2023, posição 1954). A partir de prévias noções que os próprios discentes já traziam, trabalhamos com a ideia ampliada de fontes do Direito, considerando como tal os *princípios jurídicos*, a *jurisprudência* (reiteradas decisões judiciais), a *doutrina* (formulações teóricas sobre temas e debates jurídicos) e a própria *legislação*, apresentando, por oportuno, a pirâmide hierárquica das normas jurídicas, a fim de, em seguida, podermos situar a cultura no âmbito das normas constitucionais.

Essa aproximação serve também para que os estudantes paulatinamente se familiarizem com o vocabulário do Direito, aprendam a manusear os textos normativos e a formular raciocínios jurídicos, entendendo que estas habilidades podem ser plenamente acessíveis a não juristas - sendo inclusive desejável sua popularização.

Os vocábulos "direito" e "cultura" relacionam-se de diversas maneiras, e três delas são pertinentes ao componente curricular, tal como foi estruturado na ementa. Podemos começar por "Direito Cultural", no sentido de um ramo do Direito que disciplina as relações oriundas das práticas culturais e artísticas que ocorrem na esfera social. Assim como "direito trabalhista" equivale ao ramo jurídico "direito do trabalho", podemos entender "direito cultural" como "direito da cultura", abrangendo sobretudo o estudo e regramento dos direitos culturais.

Uma segunda formulação possível é o uso no plural, "direitos culturais", identificando

uma categoria dentro do conjunto dos direitos objetivos. Os direitos culturais são conceituados por Humberto Cunha Filho como sendo

> aqueles relacionados às artes, à memória coletiva e ao fluxo dos saberes que asseguram aos seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana. Encontrando um direito em que esses elementos convivam simultaneamente, embora um em maior escala que os outros, trata-se de um direito cultural (CUNHA FILHO, 2018, p. 28).

A maior parte dos direitos culturais reconhecidos no ordenamento jurídico brasileiro encontram-se expressos na Constituição Federal, tanto em sua seção destinada à ordenação da cultura (art. 215, art. 216 e art. 216-A) como, antes disso, nos dispositivos que resguardam as liberdades individuais, como o direito à liberdade de manifestação artística. Estamos abordando, portanto, direitos culturais enquanto direitos fundamentais, ou seja, com respaldo constitucional.

O terceiro arranjo vocabular possível seria "direito à cultura", que pode ser considerado uma espécie dentro do gênero "direitos culturais". Ou, na afirmação de Cunha Filho, o direito à cultura, "em princípio, refere-se a 'um' direito, embora de dimensão grandiloquente e amorfa; corresponde, na linguagem da Declaração dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), à prerrogativa de participar na vida cultural da comunidade" (CUNHA FILHO, 2018, p. 30).

O direito à cultura pode ser formulado, portanto, como a prerrogativa jurídica dos cidadãos de relacionarem-se com a vida cultural comunitária - como participantes, fruidores, fazedores etc.; e, da forma como entendemos, envolve a correspondente obrigação estatal de promover as possibilidades para que isso aconteça.

O ordenamento jurídico brasileiro, com seus princípios e normas, seus métodos e suas relações de poder, tem como base normativa a Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 1988. É a Constituição que prevê a organização e o funcionamento do Estado e que estabelece as bases de sua estrutura política; é nela que se encontram as maneiras pelas quais o Estado atua no sentido de limitar ações ou resguardar liberdades dos indivíduos e grupos, ou de potencializar a vida em sociedade para atingir as finalidades do bem comum. É a Constituição, portanto, que reconhece e ampara a existência de direitos culturais em nosso ordenamento, situando-os como direitos fundamentais - o que significa dizer que são fundamentais à dignidade da existência humana e estão, portanto, reconhecidos no texto

constitucional, resguardando os indivíduos tanto perante outros indivíduos e grupos como também, e sobretudo, perante o próprio Estado.

Na Constituição Federal, existem direitos fundamentais identificáveis ao longo de toda sua extensão, explícita ou implicitamente (sendo que, para reconhecer os direitos implícitos, a doutrina e a jurisprudência são imprescindíveis, daí a importância de já terem sido abordadas em aula). Contudo, a maior parte dos direitos estão explícitos nos artigos do texto constitucional. O artigo 5º, que inaugura o "Título II - Dos Direitos e Garantias Fundamentais", é o principal deles. Em seu *caput* e seus setenta e quatro incisos, estão listados os "direitos e deveres individuais e coletivos". Nos artigos seguintes (6º ao 11), são arrolados os chamados direitos sociais, incluindo os trabalhistas. Em seguida, os direitos de nacionalidade (art. 12 e 13), seguidos dos direitos políticos (art. 14 a 16) e, por fim, os direitos relativos à existência de partidos políticos (art. 17). Todos estes, entenda-se, são categorias de direitos fundamentais que a Constituição organizou em capítulos.

A esta altura, pode causar estranheza que os direitos culturais não figurem nesta categorização. Isto acontece por dois motivos: primeiro, como dito anteriormente, os direitos fundamentais não se encontram todos eles reunidos no Título II, como a organização da Constituição faz parecer. Eles estão também dispersos por outros artigos, em especial três que tratam especificamente da cultura e estão reunidos no "Título VIII - Da Ordem Constitucional", em seu "Capítulo III - Da educação, da cultura e do desporto", em sua "Seção II - Da cultura": o art. 215, o art. 216 e o art. 216-A, este último incluído por emenda constitucional de 2012. Em segundo lugar porque os direitos culturais são vários e exibem-se sob diversas denominações, conforme façam parte de uma ou de outra geração dos direitos fundamentais.

De acordo com a teoria das gerações dos direitos fundamentais[12], muito corrente no Direito Constitucional, classificam-se os direitos fundamentais em três "categorias", conforme o período histórico em que se consolidaram e os efeitos que produzem.

Os direitos de primeira geração são as liberdades públicas, que protegem os cidadãos sobretudo perante o Estado, que deve abdicar de cercear as liberdades individuais. São exemplo a liberdade de expressão, protegendo contra a censura; o princípio da igualdade, impedindo as discriminações. Com o avançar dos tempos, foi-se desenvolvendo a percepção de que os direitos de primeira geração, isoladamente, não eram suficientes para se alcançar a igualdade

[12] A doutrina mais moderna utiliza o termo "dimensões", em vez de "gerações", entendendo que este último termo pode sugerir a ideia de superação da geração anterior, o que não é o caso em se tratando dos direitos fundamentais, cuja evolução resulta na coexistência, não na substituição.

material entre as pessoas, e podiam até mesmo aguçar as desigualdades sociais. Os direitos de segunda geração, portanto, não mais exigem uma abstenção, mas sim uma ação positiva do Estado: "essa geração caracterizava-se pela ambição de possibilitar aos hipossuficientes os benefícios de uma vida digna, recebendo do Estado instrumentos que construíssem uma paridade aceitável entre as pessoas" (CUNHA FILHO, 2018, p. 38). São os direitos sociais, identificados com o ideal da igualdade. Os direitos culturais classificam-se principalmente nesta dimensão. Para finalizar a teoria, os direitos de terceira dimensão estariam associados ao ideal de solidariedade, abrangendo os que se destinam à proteção da humanidade (ou grupos humanos) como um todo, exigindo deveres solidários e protegendo direitos transindividuais, de fruição coletiva. É um direito de terceira dimensão, por exemplo, a proteção, conservação e utilização do patrimônio histórico e cultural.

Vê-se, portanto, que existem direitos culturais em todas as três gerações classicamente propostas por esta teoria: a liberdade de expressão artística, por exemplo, na primeira geração; a proteção ao patrimônio cultural, na terceira. Mas é na segunda geração de direitos fundamentais que o direito à cultura mais encontra guarida. Os direitos sociais visam assegurar a participação dos indivíduos no bem-estar social, com amparo no princípio da justiça social. Envolvem, por exemplo, os direitos trabalhistas, o direito à saúde, o direito à educação, e, como dito, o direito à cultura.

Abordar a Constituição Federal de 1988 dá ensejo, ainda, a (re)lembrar aos jovens estudantes que muitos dos direitos sociais incluídos em seu texto foram resultado da luta árdua de movimentos sociais e do acompanhamento minucioso de intelectuais engajados na construção de uma constituição efetivamente cidadã, como é o caso de Lélia Gonzalez:

> Nós não estamos aqui brincando de fazer Constituição. (...). Nós queremos, efetivamente, que a lei crie estímulos fiscais para que a sociedade civil e o Estado tomem medidas concretas de significação compensatória, a fim de implementar aos brasileiros de ascendência africana o direito à isonomia nos setores de trabalho, remuneração, educação, justiça, moradia, saúde e por aí afora. (...) O nosso projeto é efetivamente de democracia, de sociedade justa e igualitária com relação a todos os segmentos (GONZALEZ, 2020, p. 258).

Portanto, o direito à cultura, que tem o sentido de participação, de fruição e de criação, é um direito social e, como tal, exige do Estado prestações sociais, ações afirmativas, ações de fomento, para sua promoção.

Estas ações podem ser sistematizadas enquanto políticas públicas culturais. E, muitas vezes, o que respalda a existência de políticas de fomento à produção cultural, de proteção das

manifestações culturais tradicionais, de valorização e proteção do trabalho cultural, é o fato de estarem os direitos culturais amparados pelo texto constitucional, configurando-se como direitos fundamentais da mesma forma que os outros direitos fundamentais sobre cuja existência já não se discute.

A abordagem da relação entre direitos culturais e formulação de políticas públicas foi mediada por textos de, entre outros autores, Costa & Pragmácio, que conceituam políticas culturais como

> conjuntos coordenados de ações e estratégias, baseadas nos fins e tarefas estipulados pelos marcos legais do ordenamento jurídico para a seara, formuladas, planejadas e executadas, administrativa e financeiramente, pelos Poderes Públicos, em colaboração com os diversos agentes da sociedade. (COSTA; PRAGMÁCIO, 2017, p. 73).

Sabemos que os *direitos* são declarações, enquanto as *garantias* são instrumentos para viabilizar a realização ou cessar a ameaça aos direitos declarados. Assim como as ações judiciais previstas constitucionalmente são consideradas garantias processuais (ex.: *habeas corpus*), as políticas públicas, o orçamento público e a participação popular direta são classificados como garantias políticas dos direitos culturais, conforme entendimento dos autores. Esta visão ajuda a ampliar ainda mais as noções relacionadas à efetivação prática dos direitos sociais, enquanto direitos fundamentais declarados pela Constituição e garantidos juridicamente.

Mais uma vez, evidencia-se a importância, para os produtores e gestores culturais em formação, deste componente curricular e da sistematização que desenvolvemos para seu estudo.

CULTURA É TRABALHO

Marilena Chaui realizou uma grande contribuição ao ter registrado e publicado suas reflexões acerca do trabalho desenvolvido pela Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, no período de 1989 a 1992, quando foi gestora da pasta. Desta forma, temos a oportunidade de ver, no mesmo texto, as reflexões teóricas desta pensadora brasileira e o registro das políticas culturais formuladas e executadas pela sua gestão, seus desafios, entraves e êxitos. Além disso, o texto fornece comentários reveladores sobre os excessos da burocracia na institucionalidade e sobre como a incompreensão acerca das especificidades da cultura pelos operadores do Direito são obstáculos quase intransponíveis para a efetivação dos direitos culturais.

Para Chauí, "(...) a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos" (CHAUI, 1992, p. 138). Além de ser um direito, a autora entende que a cultura

apresenta também outro aspecto imprescindível à formulação da atuação estatal: cultura é trabalho.

Nesse sentido da cidadania cultural, debatido por Marilena Chaui, refletimos acerca de uma definição alargada da cultura, considerando a política pelo prisma democrático, entendendo conceitualmente a cultura como trabalho da criação e os sujeitos sociais como sujeitos históricos (CHAUI, 1992). Sendo assim, esta visão envolve aspectos econômicos da cultura, uma vez que o trabalho precisa ser remunerado para que se possa a ele dedicar tempo; e envolve também aspectos simbólicos, pois não se trata de qualquer trabalho, mas um trabalho de criação.

Concordamos com Marilena Chauí quando afirma que é preciso tratar a cultura "(...) como trabalho da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência e do debate, e como trabalho no interior do tempo, é pensá-la como instituição social, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização" (CHAUI, 1992, p. 136).

Podemos dizer, portanto, que as formulações da autora são precursoras das três dimensões da cultura, que a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008) passou a considerar fundamentais à delimitação (e, ao mesmo tempo, à ampliação) da cultura enquanto objeto de atuação setorial do Estado: a dimensão simbólica, a econômica e a cidadã. À luz do pensamento de Marilena Chaui, estas três dimensões, a despeito de terem cada qual suas especificidades, relacionam-se plenamente à cultura enquanto trabalho.

Para o debate sobre condições de trabalho na cultura, utilizamos também as contribuições de João Domingues e Gustavo Portella acerca da precarização do trabalho, o incentivo ao empresariamento de si, a redução dos direitos trabalhistas, a chamada "pejotização", entre outras estratégias de maximização de lucros por via da exploração da força de trabalho.

Por meio da defesa constante de que a cultura é direito e é trabalho, questões atinentes à ética, aos direitos culturais, à cidadania cultural e às condições do trabalho na cultura se entrelaçaram criticamente, visando à conscientização e melhoria das condições daquelas e daqueles que atuam na área, tenham se formado em uma universidade ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção".
Paulo Freire

Com este trabalho, buscamos ressaltar que cultura é direito, um lema cada vez mais frequente, tanto pela defesa de quem trabalha com cultura quanto por quem elabora políticas públicas através da gestão pública cultural. Reforçamos ainda que cultura é trabalho, como a realidade vivida por muitas e muitos, e reconhecida de maneira mais explícita a partir da mobilização das trabalhadoras e trabalhadores da cultura durante a COVID-19. Tais lemas nortearam nossa atuação em sala ao longo de todos os encontros, do início ao fim[13].

Compartilhamos essa experiência de uma disciplina que está apenas começando, portanto, buscando melhorias para que possa contribuir de maneira significativa para a formação de pessoas que vão influir na formulação das políticas culturais para o Brasil, seja integrando o Poder Público ou a sociedade civil. Refletimos a partir da sala de aula repleta de futuras produtoras e produtores culturais formados na universidade pública, buscando a valorização do ensino para práticas que visem melhorias coletivas para as políticas públicas para a cultura.

O acirramento das desigualdades nos aspectos de gênero, raça e classe no contexto brasileiro da pandemia de COVID-19 desde 2020 afetou diretamente o campo da cultura. Foi a articulação das trabalhadoras e trabalhadores que possibilitou a aprovação de leis de fomento (Lei Aldir Blanc 1 e 2 e Lei Paulo Gustavo), com a luta dos diversos movimentos sociais e a manutenção de seus laços de solidariedade para a sobrevivência de quem atua nessa área tão precarizada e desvalorizada, principalmente nos últimos oito anos[14].

Ainda nessa temática, é importante construir os embasamentos teóricos e analíticos sólidos conciliando com o pensamento crítico e a prática profissional, buscando problematizar as condições de trabalho no campo da cultura de acordo com os aspectos de gênero, raça e classe. Tal formação visa não só ampliar o repertório das futuras trabalhadoras e trabalhadores da cultura, mas também fornecer ferramentas, para que, como cidadãs e cidadãos, possam transformar a nossa realidade e combater todas as formas de opressão.

[13] As informações referentes à metodologia e à avaliação (memória, resenha e seminários em grupo), a carta de agradecimento para a turma, o encerramento do curso com festejo junino e o retorno das (dos) estudantes através das avaliações da disciplina não puderam ser detalhadas aqui, mas estarão em trabalhos futuros sobre essa experiência enriquecedora que não cabe no Currículo Lattes.

[14] A universidade, que também sofreu ataques violentos e simbólicos, se aliou à luta pelo direito à cultura e à dignidade de quem trabalha no setor, nos lembrando que apesar dos muros que separam as instalações universitárias, não há separação da sociedade pois é ela a grande responsável pela manutenção dos recursos que possibilitam nosso trabalho acadêmico. É nossa responsabilidade com a universidade pública gratuita de qualidade compartilhar nossos saberes, aprender com a sabedoria popular e seguirmos lado a lado nessa batalha permanente pela educação e pela cultura.

Pensando especificamente em futuras(os) profissionais do campo da cultura, é importante incentivar a conscientização acerca do processo de formação na universidade, como um espaço de promoção de debates fundamentais para enfrentar os problemas colocados pelo sistema onde estamos inseridas. Entender que a função profissional de uma produtora cultural vai além da mediação entre artistas, público, prestadores de serviço, poder público, iniciativa privada etc, porque se preocupa com a dimensão subjetiva com que a cultura atravessa nossas vidas cotidianamente. Seguindo a pedagogia crítica de Paulo Freire e bell hooks, é cada vez mais necessário pensar a educação como prática da liberdade e como forma possível de transformar nossa realidade desigual, sexista e racista, aplicando também ao nosso pensar e fazer cultural.

Em tempos de desastres ambientais, mudanças climáticas, acirramento das desigualdades, nos inspiramos em Ailton Krenak (2020) ao buscar formas de adiar o fim do mundo, com a consciência de que a cultura é um direito e um trabalho. Procuramos melhores condições de exercer a produção cultural de maneira ampla e coletiva, o que se faz cada vez mais urgente, não só para garantir um futuro, mas principalmente para ter mais qualidade de vida no presente, lutando não apenas para sobreviver, mas para bem viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade.* São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152 p.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021. 256 p.

BARBALHO, Alexandre Almeida; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo. *Os trabalhadores da cultura no Brasil*: criação, práticas e reconhecimento. EDUFBA, 2017. 276 p.

BITTAR, Eduardo. *Introdução ao estudo do Direito*: humanismo, democracia e justiça. São Paulo: SaraivaJur, 2023. 616 p.

CHAUI, Marilena. *Cidadania Cultural*: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1992.

COSTA, Rodrigo Vieira; TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. *Cultura & Direitos Culturais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais*: fundamentos e finalidades. São Paulo: SESC, 2018. 142 p.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia:* saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 148 p.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: Uma breve discussão. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03*. Brasília: Ministério da Educação, 2005. p. 39-62.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano:* ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. 375 p.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura*: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Educação & Realidade. Jul./Dez. 1997. p. 15-45.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 283 p.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PIRES, Thula; MATTOSO, Ana Carolina. Para além do colonialismo jurídico: rumo a uma concepção amefricana do Direito. In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa (coord.). *Feminismo Descolonial*: Nuevos aportes teórico-metodológicos a más de una década. Quito-Equador: Abya Yala, 2019.

PIRES, Thula. Racionalizando o debate sobre direitos humanos. *SUR* - Revista Internacional de Direitos Humanos, v.15, n.28, 2018. p. 65-75.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In:____. *Recursos da esperança*: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 3-28.

GRUPO DE PESQUISA TERAPIA OCUPACIONAL E CULTURA

IMPACTOS NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO CAMPO CULTURAL

Patricia Silva Dorneles[1]

Claudia Reinoso Araujo de Carvalho[2]

Maria Daniela Corrêa de Macedo[3]

RESUMO: A atuação da terapia ocupacional na área cultural tem constituído um novo perfil profissional, que amplia o escopo da profissão para além dos eixos arte-saúde-doença ou arte-inclusão-social. O objetivo deste trabalho foi compartilhar a atuação da terapia ocupacional no campo cultural, a fim de apresentar a profissão como parceira do fortalecimento da pauta cultural, da diversidade e das políticas culturais. As reflexões apresentadas baseiam-se no acúmulo de saberes e práticas de terapeutas ocupacionais que atuam no campo da cultura seja pela sua ação profissional, bem como através da sistematização de atividades de formação como pesquisa, ensino e extensão. Destaca-se entre outras ações, a consolidação do Grupo de Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura e as ações do Laboratório de Arte, Cultura, Acessibilidade e Saúde - LACAS do Departamento de Terapia Ocupacional da UFRJ.

PALAVRAS-CHAVE: Terapia Ocupacional. Diversidade Cultural. Políticas Culturais. Cultura.

INTRODUÇÃO

Apresentando-se nos últimos anos como um vetor importante de qualificação da vida e da sociedade, diversidade cultural, cultura e políticas culturais têm sido objetos de reflexões e práticas em terapia ocupacional, consolidando uma área de atuação da profissão. A

[1]Doutora em Geografia pela UFRGS, mestre em Educação pela UFSC e graduada em Terapia Ocupacional pela Federação das Faculdades Metodistas do Sul Instituto Porto Alegre. É Professora Associada do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da UFRJ. E-mail: patriciadorneles@medicina.ufrj.br.

[2]Terapeuta Ocupacional. Doutora e mestre em Saúde Pública pela FIOCRUZ. É Professora Associada do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da UFRJ. E-mail: claudiareinoso@medicina.ufrj.br.

[3]Doutora em Psicologia pela UFES. Professora Adjunta III do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da UFRJ. E-mail: mariadaniela@medicina.ufrj.br.

convergência da atuação da profissão junto às políticas culturais se devem a um conjunto de aproximações da profissão com a área cultural. Entre elas, a histórica relação da terapia ocupacional com as atividades artísticas em interface com as áreas de saúde, destacando o impacto das políticas de reforma psiquiátrica nos anos 90 e a atuação da profissão comprometida com os direitos humanos; os avanços conquistados nos últimos anos de uma terapia ocupacional atuante na área da educação - nos espaços de educação formal e não formal - pautada na perspectiva de políticas de inclusão e cidadania através de diferentes ações de mediação; bem como o fortalecimento da terapia ocupacional social que inaugurou novas relações com as atividades artísticas como tem construído novas pontes de atuação do terapeuta ocupacional relacionadas às políticas de identidade e diversidade.

A atuação crescente de terapeutas ocupacionais nas políticas culturais deve-se ao avanço democrático e do estado de direito no país e reflete o compromisso da profissão com a promoção da cidadania. O fortalecimento das políticas culturais e o alargamento do conceito de cultura para a gestão pública de cultura na perspectiva da constituição da democracia aproximou iniciativas da terapia ocupacional em áreas afins, sejam estas iniciativas desenvolvidas no âmbito das instituições públicas ou de instituições do terceiro setor apoiadas via a política de financiamento público de política cultural para o desenvolvimento de suas atividades. Os avanços conquistados com a contribuição da noção de cidadania cultural e seus direitos correlatos possibilitam novas práticas da terapia ocupacional que estão diretamente associadas a políticas de fomento da área cultural. É neste contexto que se amplia a atuação da terapia ocupacional na área cultural e tem constituído um novo perfil profissional que traduz a sua ação para além dos eixos arte-saúde-doença ou arte-inclusão-social.

É importante registrar a colaboração ativa de terapeutas ocupacionais na implementação das políticas de cidadania e diversidade cultural. Em uma perspectiva mais localizada como na cidade de Porto Alegre, registram participações de terapeuta ocupacionais envolvidos com a política de descentralização da cultura implementados pela gestão da Administração Popular comprometida com a democratização cultural, desde o início dos anos 90 da qual se repercute até os dias atuais em diferentes ações culturais de base comunitária. No âmbito das políticas públicas nacionais, a partir das políticas de base comunitária e de diversidade cultural implementadas na gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira no início dos anos 2000, registram- se atuações de terapeutas ocupacionais tanto na gestão da política federal como o

Programa Cultura Viva e as diferentes ações de Cultura e Saúde, como na atuação e gestão mais localizadas deste programa e ações. Na cidade de São Paulo e Porto

Alegre, terapeutas ocupacionais estavam à frente da gestão de Pontos, Pontões e Rede de Pontos de Cultura (Dorneles; Lopes, 2016). A parceria entre o Ministério da Cultura e o Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para a realização do Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural, direcionado ao fortalecimento de políticas culturais para a promoção de cidadania cultural das pessoas com deficiência, é resultado da contribuição da categoria na implementação de políticas culturais (Dorneles; Carvalho; Silva, 2017). Do mesmo modo, na perspectiva da pauta da ocupação humana, identidade - cultura e território, encontramos profissionais terapeutas ocupacionais trabalhando em comunidades tradicionais, indígenas, quilombolas e de imigrantes, como na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Universidade de São Paulo (USP). Ações com juventude, identidade e território são pautas novas no que diz respeito a um novo paradigma que envolve os movimentos urbanos e ações culturais, cultura e arte contemporânea em experiências da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

O objetivo deste trabalho é compartilhar um breve histórico da produção sobre a atuação da terapia ocupacional no campo cultural a fim de apresentar a profissão como parceira do fortalecimento da pauta cultural, da diversidade e das políticas culturais.

TRAJETÓRIA E CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA E FORMAÇÃO EM TERAPIA OCUPACIONAL E CULTURA

A partir de 2014 observa-se um esforço de sistematização, de trabalho e formação, de terapeutas ocupacionais atuantes no campo cultural e nas políticas culturais. Através promoção dos encontros “Terapia Ocupacional e Cultura” realizados na região sudeste junto aos cursos de Terapia Ocupacional UFSCar, UFRJ, UFES, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e USP observou-se a necessidade de ampliarmos o debate e qualificar a atuação da terapia ocupacional no campo cultural. Os encontros foram realizados no âmbito do pós-doutorado de Patrícia Dorneles[4] que teve como objetivo difundir e mapear as ações e interfaces

[4]Bolsista de Pós-doutorado CAPES - Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

de terapeutas ocupacionais que atuam em diálogo com ações e políticas da diversidade cultural e fomentar o debate entre estes atores da Terapia Ocupacional com outros colegas que não trabalham diretamente na área da cultura. Para a realização dos encontros, foi mobilizado um grupo interessante de terapeutas ocupacionais para socializar suas experiências e fazer as pontes para a conversa. Identificou-se então número significativo de terapeutas ocupacionais que vêm realizando ações no âmbito das políticas da cidadania e diversidade cultural.

Em 2015, realizou-se o I Encontro Acessibilidade, Terapia Ocupacional e Cultura no âmbito do III Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural (ENAC), promovido pelo Laboratório de Arte, Cultura, Acessibilidade e Saúde (LACAS) do Departamento de Terapia Ocupacional da UFRJ e com o apoio do então Ministério da Cultura (MinC). Neste encontro reuniu-se terapeutas ocupacionais de todo o Brasil que tem atuado em diferentes frentes no campo da cultura e das políticas culturais. Entre as diferentes demandas deste encontro surgiu a constituição do Grupo de Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura que se institucionalizou em 2016 (CNPQ). A partir de então, amplia-se de forma articulada entre os integrantes do grupo diferentes iniciativas de difusão e inserção da terapia ocupacional no campo cultural, bem como a produção de pesquisas, publicações e formação com o objetivo de qualificar a atuação da profissão junto aos novos paradigmas das políticas culturais.

Uma ação a fim de consolidar a cultura como um campo de formação e atuação da profissão foi a publicação de um dossiê temático no ano de 2016 sobre cultura e diversidade, na revista “Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar”. O dossiê pretendeu divulgar textos qualificados, apresentar práticas e reflexões, e promover o diálogo sobre a cultura, a diversidade e a política cultural, a partir da terapia ocupacional. A revista foi composta por dez artigos originais, quatro relatos de experiência e cinco artigos de reflexão, dos mais diferentes temas, registrando a transversalidade da cultura (Dorneles; Silva; Costa, 2016).

Em 2017 o grupo, através do LACAS da UFRJ e com o apoio do MinC realiza o Seminário Terapia Ocupacional e Cultura incluindo apresentações de trabalhos, minicursos, rodas de conversa e mesas redondas de diferentes temas.

A trajetória do Grupo de Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura tem problematizado e tensionado o campo cultural, em suas diferentes dimensões de atuação técnica da profissão. Entre os principais desafios, observa- se a necessidade de qualificação. Desta forma, tem atuado para a ampliação no âmbito da formação, práticas e pesquisas, bem como no fomento e na

das diferentes atuações do campo da Terapia Ocupacional e Cultura. Compreendemos também que os tensionamentos no âmbito da cultura, para dentro e fora dela, circunscrevem os processos pelos quais os profissionais, terapeutas ocupacionais estão imersos, sejam no âmbito teórico-epistemológico, seja no âmbito da prática profissional.

O Grupo de Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura (CNPq) junto com outros pares foi fundamental para a constituição do Grupo de Trabalho (GT) intitulado "Terapia Ocupacional, Cultura, Arte e Corpo", criado no VI Seminário Nacional de Pesquisa em Terapia Ocupacional: resistir e avançar - A democracia e diversidade na atualidade, realizado na Universidade Federal de São Paulo, organizado pela Rede Nacional de Ensino e Pesquisa de Terapia Ocupacional (RENETO), em 2018. Este GT contou com catorze trabalhos inscritos, sendo inicialmente categorizados como "outros". Para que fosse possível dar continuidade às discussões, um Pré-GT foi constituído, reunindo pesquisadores e terapeutas ocupacionais do campo da cultura, das artes e do corpo, de diversas instituições - USP, UFRJ, UFPel, UFSCar e a UNIFESP. Deste encontro, alguns encaminhamentos foram propostos, tais como: a realização de um mapeamento do perfil e da produção dos pesquisadores nesta temática e a organização de um encontro para reunir pesquisadores e as temáticas que versavam sobre a terapia ocupacional, a cultura, a arte e o corpo.

Assim, em dezembro de 2019, foi realizado I Encontro de Terapia Ocupacional, Cultura, Arte e Corpo: saberes em movimento, com o objetivo de promover o debate entre pesquisadores, profissionais, docentes e estudantes interessados nas temáticas Terapia Ocupacional, Cultura, Arte e Corpo, compartilhar pesquisas, ações, produções, experiências, estratégias, metodologias, recursos, campos de atuação, objetivos, referenciais e perspectivas utilizados pelos participantes e produzir estratégias para o fortalecimento da interface coletivamente. O evento contou com rodas de conversa, oficinas, experimentações, apresentações de trabalhos (pôster, instalações, vídeos, performances e exposição fotográfica) e sarau, com participantes da UFSCar, USP, UNIFESP, UFRJ, Universidade de Brasília- UnB, Universidade Federal do Triangulo Mineiro - UFTM, e Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. A partir desta trajetória, o Grupo de Trabalho (GT) "Terapia Ocupacional, Cultura, Arte e Corpo", foi institucionalizado nas atividades do Seminário Nacional de Pesquisa em Terapia Ocupacional. No ano de 2023, participaram do GT 16 trabalhos, que transversalizaram as dimensões terapia ocupacional, cultura, arte e corpo em diferentes temas e populações, como mulheres indígenas Pataxós, Ativismo e a epistemologia feminista decolonial, aprendizagem

inventiva e processos de criação, estética da existência e cuidado de si, saúde mental- território e cultura, o brincar e a cultura popular, entre outros.

Com o objetivo de atualizar o debate, redesenhar estratégias, construir uma nova agenda e convidar novos pares, em outubro de 2021, o Grupo de Pesquisa Terapia Ocupacional e Cultura, realizou em formato virtual, o terceiro encontro do grupo, intitulado “Terapia Ocupacional e Cultura - Territorialidades, Cultura Contemporânea e Direitos Humanos”. De maneira geral, o encontro teve como objetivo provocar reflexões da atuação da terapia ocupacional no campo da cultura, abordando os usos dos conceitos cultura e suas dimensões e a relação com diferentes territorialidades e grupos sociais na atuação profissional e na produção científica da terapia ocupacional no Brasil. Buscou aprofundar os diálogos conceituais entre terapia ocupacional e ação cultural a partir da investigação de ações práticas e teóricas da área. Investigar produções estético-culturais individuais e coletivas que mobilizem ações de participação social como produtoras de identidades inventivas e de coletivos, como os juvenis, étnico-raciais, mulheres, LGBTQI+. Abordou os usos dos conceitos e práticas relacionadas a grupos sociais e seus contextos na produção de modos de vida, em diálogo com os modos tradicionais e de construção sustentáveis.

Foi de interesse também que no encontro pudéssemos investigar os conceitos cultura contemporânea e novas mídias, intermedialidades, mídias sociais virtuais, redes de comunicação, arte ativismo, arte contemporânea, cinema e museu virtual na atuação profissional e na produção científica da terapia ocupacional no Brasil. Aprofundar os diálogos conceituais entre terapia ocupacional e expressões artístico-culturais contemporâneas a partir da investigação de ações práticas e teóricas da área. Compreender os processos de existência-resistência por meio de práticas ético-estético-políticas. Pretendeu-se também refletir e conhecer sobre as iniciativas de ações, programas e projetos culturais fomentados pelas políticas culturais que atuem na perspectiva da promoção da cidadania cultural; bem como de tecnologias, ações e programas culturais que promovam e instituem políticas de acessibilidade cultural para as pessoas com deficiência, mobilidade reduzida, transtorno mental e ou sofrimento psíquico e pessoas em vulnerabilidade social, em diferentes ambientes culturais. Investigar a contribuição da terapia ocupacional na promoção da cidadania, da acessibilidade e da diversidade cultural.

Neste encontro, os pesquisadores das três linhas do grupo e seus convidados, a partir de uma

ementa provocativa, produziram pequenos textos que foram a base de reflexões para a provocação do debate da reunião pública. Os textos e as reflexões serviram de base para uma oficina de escrita para a elaboração do livro Terapia Ocupacional e Cultura que será lançado pela editora da UFES neste ano, de 2024, sob a organização de Monica Villaça/UFES, Patricia Dorneles/UFRJ e Carla Regina Silva/UFSCar. O livro é composto por onze capítulos distribuídos em três temas. A saber: Epistemologias e Formação, Territorialidades e Políticas Culturais e Acessibilidade.

No tema "Epistemologias e formação", são apresentadas reflexões sobre epistemologias críticas e abordagens teóricas para a construção do campo da Terapia Ocupacional na Cultura e relatos de experiência da formação de terapeutas ocupacionais para a atuação nesse campo. Em "Territorialidades", os capítulos que trazem temáticas relacionadas ao Direito à Cidade e Direito à Floresta, às juventudes, aos povos indígenas e quilombolas e à corporeidade e cultura afro-brasileira. Já no tema "Políticas Culturais e Acessibilidade" contém cinco capítulos que apresentam reflexões e práticas relacionadas às políticas e à gestão cultural e à acessibilidade para pessoas com deficiência e idosos.

Em 2022 o Grupo de Pesquisa participou do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), com a mesa Diversidade Cultural: Formação e Atuação da Terapia Ocupacional na Política e no campo da Diversidade Cultural. As autoras Carla Silva e Amanda Molina abordam reflexões sobre urgências e compromissos éticos políticos e terapia ocupacional e cultura, ressaltando as dimensões culturais das atividades humanas e ocupações, práticas e possibilidades de outras formas de cuidado e do estar/ser junto; e entre outros a, importância da cultura para nossas urgências pela transformação contra os poderes hegemônicos que retroalimentam sistemas de desigualdades e exclusões. Maria Daniela Macedo apresentou reflexões a partir dos trabalhos mapeados e articulados pela linha de pesquisa Cultura, Territorialidades e Terapia Ocupacional do Grupo de Pesquisa Terapia ocupacional e Cultura, que expressaram diálogos entre terapia ocupacional e o campo cultural em temáticas diversas, como juventudes, infâncias, mulheres, com recortes étnicos e identitários. Claudia Carvalho, Patricia Dorneles e Isadora Cabral através do trabalho "Políticas culturais, acessibilidade e direitos humanos: interfaces com a terapia ocupacional" abordaram as iniciativas, ações, e projetos realizados por terapeutas ocupacionais no sentido de promover e instituir políticas de acessibilidade cultural para pessoas com deficiência, mobilidade

reduzida, transtorno mental e ou sofrimento psíquico e pessoas em vulnerabilidade social. A partir de experiências compartilhadas pelos profissionais, através de publicações científicas e apresentação de trabalhos em eventos, analisaram entre outros, a contribuição da terapia ocupacional na pauta da acessibilidade cultural, com o objetivo de

consolidar a Cultura como um dos campos de atuação da profissão, distinto de qualquer outro.

Em 2023 realizamos o projeto Roda de Conversa "Terapia Ocupacional e Cultura" retomando as atividades abertas do grupo de pesquisa. A proposta se caracterizou com o desenvolvimento de um ciclo de debates com temas diversos ligados às três linhas do grupo, e teve como objetivo atuar como um grupo de estudos. Os encontros aconteceram em um encontro mensal de 2h conduzido por um pesquisador convidado que a partir de referências teóricas sugeridas provocava os participantes ao debate. Os participantes podiam participar se inscrevendo em todos os temas ou somente no tema que lhe interessava. Entre eles, destacam-se Cultura e Dimensão Ambiental, Dimensões da Cultura e/na TO, Anticapacitismo + Modelo Social da Deficiência na perspectiva feminista, Relações raciais, branquitude e cultura, Territorialidades e interseccionalidades, Raça e deficiência, (Des)ocupações cotidianas? O (extra)ordinário no cotidiano de quem vive vulnerabilidades e privações sócio-ocupacionais, Tecnocultura e Sincretismo e Envelhecimento e Acessibilidade Cultural. Os encontros aconteceram em plataforma online ao longo de todos os meses, com a presença de profissionais, professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação, de diferentes regiões do país, que consolidaram uma rede de cooperação na temática da cultura.

No ano de 2023 no âmbito da programação do 9 Congresso Internacional de Culturas, organizado pela Associação Internacional de Pesquisadores das Culturas (InterCult) e pela Pró-reitoria de Cultura (Procult) da UFMG, a terapeuta ocupacional Claudia Reinoso Araujo de Carvalho apresentou a sua pesquisa sobre os benefícios do engajamento cultural no envelhecimento. A pesquisa, com o apoio financeiro da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, através do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, se utiliza de instrumentos avaliativos próprios do campo da terapia ocupacional para mensurar, interpretar e explicar os benefícios das vivências culturais na qualidade de vida das pessoas idosas. A partir de entrevistas, foram elencados dois grupos constituídos por pessoas idosas, os que sempre vivenciaram as experiências culturais e grupais e aqueles que não participam de nenhuma atividade grupal ou sociocultural. Com esses dois grupos

estão sendo aplicados dois protocolos: a lista de papéis ocupacionais e a escala de participação social (adaptada), com o intuito de averiguar o impacto das atividades socioculturais na qualidade de vida e na participação social das pessoas idosas. Espera-se ao final da pesquisa subsidiar a proposição de ações no sentido de facilitar o engajamento cultural da população idosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente observa-se a crescente inclusão da cultura como campo/eixo de formação da terapia ocupacional nas reformas curriculares. Diferentes disciplinas estão sendo inseridas nos cursos de graduação e nos programas de pós-graduação em terapia ocupacional, a fim de qualificar a produção da pesquisa, e o desenvolvimento do ensino e extensão, qualificando a atuação da profissão no campo cultural. Destaca-se também a presença de docentes e pesquisadores terapeutas ocupacionais assumindo cargos de gestão cultural em diferentes instituições públicas de ensino superior no país como superintendentes, diretorias e coordenadorias culturais.

Alguns desafios ainda são percebidos pelos terapeutas ocupacionais no campo cultural, especialmente no que se refere à acessibilidade cultural. As reflexões aqui apresentadas expressam o acúmulo de terapeutas ocupacionais que atuam no campo da cultura seja pela sua ação prática profissional bem como através da sistematização de atividades de formação como pesquisa, ensino e extensão, do qual as autoras têm se debruçado a fim de qualificar e ampliar a participação da terapia ocupacional junto às políticas públicas culturais.

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

DORNELES, P., SILVA, C. R., COSTA, S. L. da. Editorial. Cadernos Brasileiros de Terapia Ocupacional, v. 24, n. 1, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.4322/0104-4931.ctoED2401.

DORNELES, Patricia Silva; CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de; SILVA, Ana Cecília Chaves. 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…** Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2017, v. 1. p. 1084-1094.

DORNELES, Patricia Silva; LOPES, Roseli Esquerdo. Cidadania e diversidade cultural na pauta das políticas culturais. **Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar**, v. 24, n. 1, p. 173-

183, São Carlos: 2016.

MESA IX

Arte e Território

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS CULTURAIS E SEUS LIMITES: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O ESTADO E A ARTE DE RUA CARIOCA

Kyoma Oliveira[1]

RESUMO: Este artigo busca fazer uma breve reflexão sobre as relações sociais estabelecidas entre práticas culturais e o Estado contemporâneo. Para isso, tomamos como objeto a luta em torno da institucionalização da arte de rua na cidade do Rio de Janeiro ao longo da década de 2010. À luz da complexificação do binômio lei/violência utilizado na análise do Estado desenvolvida por Nico Poulantzas (1980), nos debruçamos sobre a atuação do poder público no limiar da autorização e proibição das atividades culturais nas ruas da capital carioca. Por fim, apontamos outras relações que são estabelecidas entre estado e cultura passíveis de serem investigadas em trabalhos posteriores.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, estado, cidade, arte de rua, Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

O debate sobre a prática musical na rua, sua regulamentação e disputas entre artistas, poder público e iniciativa privada, presente de maneira sintética neste artigo, encontra-se desenvolvido com maior fôlego em outro trabalho (OLIVEIRA, 2021). A discussão aqui busca enfocar a maneira com que a regulamentação institucional das práticas culturais é condicionada pela dimensão de classe do Estado.

A partir de alguns textos legislativos que têm como objeto a regulação da espacialização das produções culturais urbanas na cidade do Rio de Janeiro, procuramos, neste breve artigo, entender de que modo a ordem estatal, em primeiro lugar, busca estabilizar as práticas estéticas a partir do discurso da ordenação urbana. Na tentativa de realizar uma abordagem menos jurídico-legalista que sociológica, investigamos de que modo as leis que possuem como objeto a produção cultural urbana, nos permitem compreender o exercício de poder estatal também na organização do território e, consequentemente, no processo de produção e reprodução da cidade. Não trabalharemos o binômio lei/violência como opostos, mas sim a lei como "o código da violência pública organizada" (POULANTZAS, 1980, p. 86); pressuposto que julgamos fundamental para compreensão dos mecanismos de funcionamento do poder do Estado contemporâneo sobre a prática em análise.

[1]Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Cultura e Territorialidades e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Produtor Cultural da UFRJ cedido ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA). Contato: kyomaoliveira@gmail.com

A ARTE DE RUA CARIOCA E AS LUTAS EM TORNO DE SUAS REGULAMENTAÇÕES

Os músicos instrumentistas que atuam na cidade do Rio de Janeiro assumem o ano de 2012 como seu marco inaugural. As apresentações da banda argentina Dominga Petrona disparam a atuação de uma série de outros instrumentistas da cidade, que munidos da bateria de carro e do conversor, passam a entender as ruas do Rio de Janeiro como palco da arte (OLIVEIRA, 2021). É de 2012 também a Lei Municipal Nº 5.429, que tem como objetivo a regulamentação de uma série de práticas culturais realizadas no espaço público da cidade do Rio de Janeiro. A Lei do Artista de Rua, denominação pela qual é também conhecida, é a primeira lei deste tipo promulgada em território nacional, o que fez dela um modelo para legislação sobre o tema em diversas outras cidades do país (REIA, 2017; SANTOS, 2019).

No entanto, para entendermos o episódio específico de debate e aprovação da lei em questão, se faz necessário que retomemos a lógica de gestão da cidade carioca existente desde a primeira metade da década de 1990. A cidade orientada a partir da lógica do planejamento estratégico (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2002), nos ajuda a compreender aquilo que aparece como marco inicial da luta institucional dos artistas que já se apresentavam nas ruas: a criação da Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP) em 2009 por meio da Lei Nº 30.339 na gestão do então prefeito Eduardo Paes (PMDB). A atuação de seus agentes em operações conhecidas como "Choque de Ordem" é apontada por parte dos artistas e militantes da cultura como momento fundante de articulação para resistir às investidas do Estado (REIA, 2017, 2018; SANTOS, 2019, 2020).

No momento de radicalização da dimensão repressiva do Estado nas ruas, as operações tinham por objetivo, nos termos da prefeitura, "pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade [...]", uma vez que "essas situações banem as pessoas e os bons princípios das ruas, contribuindo para a degeneração, desocupação desses logradouros e a redução das atividades econômicas".[2] Efetivamente as operações buscavam transformar o espaço público carioca através da implementação de uma ordem asséptica. Nesse sentido, trabalhadoras e trabalhadores informais, população em situação de rua e ocupações realizadas por movimentos de direito à moradia eram o alvo prioritário da atuação do Estado. Esta

[2] Disponível em < http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137> Acesso em 25 de junho de 2020.

movimentação em direção à cidade ordeira idealizada se deparou também com os artistas que utilizavam as ruas para se apresentarem. Tal conflito teria levado tais artistas a se articularem e demandarem ao prefeito a construção de políticas públicas para o setor.

Antes de adentrarmos especificamente no processo de concepção e implementação da Lei do Artista de Rua, cabe entender que a lógica norteadora da SEOP, instaurada em 2009, não se tratava de um raio rasgando o céu azul. Isto é, a gênese do projeto de grandes intervenções no espaço público esteve presente nas distintas gestões do governo de César Maia. Ainda no primeiro mandato (1993-1996), o governo já possuía como um de seus métodos de atuação a intervenção no espaço por meio de grandes obras públicas, como no caso do programa urbanístico Rio-Cidade, coordenado pelo então secretário municipal de urbanismo Luiz Paulo Conde (eleito prefeito da cidade em 1996 como sucessor de César Maia). Também no primeiro mandato, o prefeito arrefeceu a repressão sobre os vendedores ambulantes e criou o "camelódromo" da Uruguaiana no centro da cidade. Também sob a alegação de uma pretensa ordem urbana, grande parte dos trabalhadores informais foram concentrados na Uruguaiana na tentativa de esvaziar o comércio ambulante em outras regiões da capital carioca[3].

Identificamos tal anseio pela ordem urbana, tão presente nos discursos proferidos pelas gestões municipais em tela, como um artifício destes governos utilizados para dar fim aos elementos indesejáveis, provenientes das contradições produzidas no interior do processo de urbanização capitalista em sua fase neoliberal. O poder executivo, ao desempenhar papel de gerência do espaço, buscou ao longo das últimas três décadas descolar os efeitos do modo de produção da cidade do próprio modo de produção. Em outras palavras, grande parte daquilo que até agora chamou-se de "desordem urbana", são elementos constitutivos da ordem urbana neoliberal. Quando a produção do espaço citadino é norteada pelo processo de acumulação capitalista, a desigualdade deve ser concebida como um dado deste tipo de urbanização. Logo, o trabalho precarizado conformado na informalidade e no subemprego, bem como a questão da moradia urbana, são desdobramentos intrínsecos a esta ordem social.

Posto isto, entendemos primeiramente que a Operação Choque de Ordem iniciada em 2009 como um dos braços de atuação da dimensão repressiva do Estado, se trata de um episódio de intervenção direta do poder estatal no meio de uma lógica mais robusta de atuação

[3]Verbete "CESAR EPITACIO MAIA". Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/cesar-epitacio-maia> Acesso em 2 de dezembro de 2020.

sistematizada e histórica do poder executivo da municipalidade carioca. Além de sustentar o braço repressivo do Estado no território, a construção discursiva relativa ao binômio ordem/desordem urbana auxilia na organização ideológica constitutiva do processo de gerência da cidade. Tal processo constrói, por exemplo, parte substancial da razão neoliberal, além da lógica de incorporação da ordem nos sujeitos. Deste modo, longe de descartar o caráter repressivo do Estado, entendemos que a ideologia difundida por este trata-se também de um mecanismo fundamental para realização do poder. Estes dois eixos estruturantes do poder estatal legitimam atuações como as realizadas pela SEOP naquele momento.

Abordar o poder do Estado capitalista exclusivamente a partir das dimensões repressiva e ideológica, no entanto, restringiria a compreensão deste aparelho de poder às concepções policial e idealista. Poulantzas (1980 p. 36) evidencia a importância das medidas sociais positivas desenvolvidas pelo Estado em seu exercício de poder de classe:

> Acreditar que o Estado só age assim [norteado pelo binômio repressão-ideologia] é completamente errado: a relação das massas com o poder e o Estado, no que se chama especialmente de *consenso, possui sempre um substrato material*. Entre outros motivos, porque o Estado, trabalhando para a hegemonia de classe, age no campo de equilíbrio instável do compromisso entre as classes dominantes e dominadas. Assim, o Estado encarrega-se ininterruptamente de uma série de medidas materiais positivas para as massas populares, mesmo quando estas medidas refletem concessões impostas pela luta das classes dominadas. Eis aí um dado essencial, sem o qual não se pode perceber a materialidade da relação entre o Estado e as massas populares, se fosse considerado o binômio repressão-ideologia (*grifo do autor)*.

Deste modo, entendemos a luta dos artistas pela criação e implementação de uma lei que, através de regulamentação, legitime a arte na rua como uma dessas concessões realizadas pelo Estado, impostas pela luta de classes destacada pelo autor. A repressão e o interdito da prática artística nas ruas da capital carioca disparam o processo de construção de um projeto de lei pensado e debatido entre uma fração dos artistas que se apresentavam há algum tempo nas ruas da cidade, em especial grupos de artes cênicas com histórico de apresentações no espaço público, como o grupo de teatro Tá na Rua e *Off*-Sina. Fundador deste último, o ator, palhaço e militante da cultura Richard Riguetti ao falar sobre o processo de aprovação da lei relembra a atuação da SEOP, bem como a luta dos artistas para a aprovação do texto pelo então prefeito Eduardo Paes:

> Teve um prefeito que colocou um secretário de ordem pública (SEOP), que era Rodrigo Bethlem e ele constitui uma perseguição a tudo que há na rua, quer dizer, quem estava na rua ele ia tirando. Era um projeto de higienização

> do espaço urbano que chegou nos artistas, aí quando chegou nos artistas nós sentimos a necessidade de colocar esta questão. Como nós estávamos organizados e mobilizados como estamos hoje, já tínhamos um certo estofo e começamos a procurar representantes no poder público legislativo para rebater (a lei com base no) o artigo V, parágrafo IX da Constituição Federal que diz que a arte, a comunicação e a ciência são livres de censura ou liberação. Então começamos a utilizar isso no discurso... eu fui praticamente preso quando fui em Campo Grande para representar no calçadão e vários outros artistas apanharam ou tiveram seus pertences apreendidos pela guarda municipal ilegalmente. Então nós partimos para o legislativo, há seis anos aprovamos a lei. Ela foi aprovada em primeira e segunda instâncias, foi para o prefeito e ele vetou dizendo que a lei era inconveniente. A gente "berrou" e o prefeito nos chamou para nos ouvir e então, pela primeira vez na história do Rio de Janeiro, o prefeito derrubou seu próprio veto[4] [5].

Reia (2017) destaca o aspecto popular do processo de construção da lei, uma vez que esta não fora imposta desde o poder executivo sobre a sociedade civil. Ainda sobre este aspecto, a primeira resposta da prefeitura teria sido de regulamentar a prática artística por meio de um decreto, proposta rejeitada pelos artistas por entenderem que através deste mecanismo eles estariam lidando com uma medida instável, passível de revogação, por exemplo, na primeira transição da prefeitura. Finalmente, no dia cinco de junho de 2012 o projeto de Lei Nº 931/2011 de autoria do vereador Reimont Santa Bárbara (PT) foi aprovado pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro e publicado em Diário Oficial no dia seguinte. A Lei Nº 5.429 passou a vigorar formalmente desde então. Para Richard Riguetti, no entanto: "você não só tem que aprovar a lei como depois fazer ela valer, é um outro estágio, mas a luta continua até hoje". O artista ilustra o fato descrevendo sua primeira apresentação no dia seguinte à aprovação da lei:

> No dia seguinte eu fui para o Largo do Machado, o guarda chegou e me disse que eu não podia atuar ali. Eu respondi que eu tinha uma lei, segundo ele a lei não valia, porque havia saído no diário oficial do legislativo e ele só cumpria ordens do diário oficial executivo. Depois de uma discussão o guarda foi ligar para o chefe dele e eu me articulei com os artistas e com os políticos. Liguei para o Deputado Molon que confirmou que a lei valia. Nisso o guarda municipal voltou tirou uma xerox da lei para mandar para o chefe. Pude seguir com o meu trabalho, mas é atrito o tempo todo [...] [6]

[4] Entrevista concedida ao autor por Richard Riguetti realizada no dia 15 de outubro de 2018.
[5] No veto do prefeito alegou inconstitucionalidade por vício de iniciativa através do Projeto de Lei 1.420/2012. Disponível em https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1720.nsf/0cfaa89fb4970936032577350 05eb2bc/832580830061f31803257a2b0077f4e0?OpenDocument Acesso em 30 de junho de 2020.
[6] Entrevista concedida ao autor por Richard Riguetti, realizada no dia 15 de outubro de 2018.

A dimensão pedagógica aparece nas falas de diferentes artistas ainda hoje ao destacarem que naquele momento em que a lei entrara em vigor, eles haviam assumido o papel de "educar" a guarda municipal, a polícia militar, bem como moradores e transeuntes (SANTOS, 2019). Cabe frisar, no entanto, que esse papel "educativo" tinha caráter compulsório, uma vez não alcançado tal objetivo era a integridade física, de seus meios e objetos de trabalho que estariam a perigo, gerando inúmeros atritos conforme mencionado pelo artista.

Nestes termos, retomamos Poulantzas (1980, p. 85) quando em sua investigação sobre a materialidade institucional do aparelho de Estado capitalista, depara-se com o papel das leis tanto no processo de formação da dimensão repressiva deste aparelho, quanto como característica de ruptura deste com os Estados pré-capitalistas. Dois pontos nos interessam nesta discussão. O primeiro trata-se da superação da oposição lei/terror alcançada na discussão proposta pelo autor. Tal oposição estaria vinculada à concepção jurídico-legalista de Estado, pautada na compreensão do Estado de direito como o aparelho onde a violência seria contida pela lei. De acordo com Poulantzas (1980, p. 90 *grifo do autor*) "concluir que o poder e o domínio modernos não mais se baseiam na violência física é a ilusão atual. Mesmo que essa violência não transpareça no exercício cotidiano do poder, como no passado, ela é mais do que nunca *determinante*".

Ainda que esta oposição entre lei e violência encontre-se presente nos discursos cotidianos sobre leis e direitos, – como é o exemplo da luta pela promulgação da Lei Nº 5.429/2012 como tentativa de refrear os arroubos violentos do Estado para com os artistas –, observamos no momento da recém aprovação da Lei do Artista de Rua, o segundo ponto apontado pelo autor grego: "*que a ação, o papel do Estado em muito ultrapassam a lei ou a regulamentação jurídica*" (1980, p. 95 *grifo do autor*). E mais:

> Frequentemente o Estado age transgredindo a lei-regra que edita, desviando-se da lei ou agindo contra a própria lei. Todo sistema autoriza, em sua discursividade, delineado como variável da regra do jogo que organiza, o não-respeito pelo Estado-poder de sua própria lei. Chama-se a isso *razão de Estado*, que significa que a legalidade é compensada por "apêndices" de ilegalidade, e que a ilegalidade do Estado está sempre inscrita na, legalidade que institui [...] Todo sistema jurídico inclui a ilegalidade assim como comporta, como parte integrante de seu discurso, vazios e brancos, "lacunas da lei": não se trata de simples descuidos ou cegueira causados pela operação ideológica de ocultação que sustenta o direito, porém de dispositivos expressamente previstos, brechas para permitir ir além da lei, sem falar das

> violações puras e simples que o Estado faz de sua lei, que embora pareçam transgressões selvagens, pois não foram previstas na lei, assim mesmo fazem parte do funcionamento estrutural do Estado (POULANTZAS, 1980, p. 95-6 *grifo do autor*).

Destacamos que a compreensão desta dialética é fundamental nas lutas travadas, dentro e fora do campo jurídico, por parte dos instrumentistas e seus aliados. Em síntese, as lutas de classes permeiam o Estado, deste modo a práxis do artista como trabalhador reaparece como fundamental para a definição de quais estratégias estes agentes podem seguir. Poulantzas (1980, p. 96) segue:

> Todo Estado é organizado em sua ossatura institucional de modo a funcionar (e de modo a que as classes dominantes funcionem) segundo a lei e contra a lei. Inúmeras leis não teriam existido em sua forma precisa se, com o apoio de conjunto de dispositivos estatais, uma taxa de violação das classes dominantes não houvesse sido descontada, isto é, inscrita nos dispositivos do Estado. A ilegalidade é frequentemente parte da lei, e mesmo quando ilegalidade e legalidade são distintas, não englobam duas organizações separadas, espécie de Estado paralelo (ilegalidade) e de Estado de direito (legalidade), e menos ainda uma distinção entre Estado caótico, um não-Estado (ilegalidade) e um Estado (legalidade). Ilegalidade e legalidade fazem parte de uma única e mesma estrutura institucional.

A lei impressa é um artigo indispensável nas apresentações das bandas pela cidade carioca. Não obstante seu texto vigorar há quase uma década, apesar de diminuírem, as reclamações de cidadãos e abordagens policiais nunca cessaram. Nesse sentido, a compreensão da gestão do território pelo Estado esbarra em interdições da polícia militar e da guarda municipal a partir de leis que transcendem a esfera da cultura. Leis sobre poluição sonora e regulação do comércio ambulante, como aponta Jhéssica Reia (2017, p. 266), são exemplos de regulações que questionam e interditam as práticas artísticas nas ruas. Reclamações a respeito do barulho feito pelas apresentações são recorrentes nos relatos dos instrumentistas, já sobre a regulação do comércio ambulante, esta recai sobre esses músicos nômades quando os agentes do Estado se deparam com a venda de produtos relativos à prática musical, como é o caso das bandas que comercializam seus CDs durantes as apresentações.

Conforme notado nas figuras 1, 2 e 3, as abordagens da Polícia Militar junto à Astro Venga, banda investigada em trabalho anterior, são recorrentes ao longo dos anos de atuação dos instrumentistas. Uma vez que a promulgação da lei e a criação da banda são concomitantes, destaca-se que a Astro Venga lança mão do texto da lei como legitimação de suas apresentações desde o início de sua existência. Nas legendas imputadas às fotos pela própria banda em seu

perfil do *Instagram* (Figuras 1 e 2), percebemos na primeira imagem que a abordagem não impediu a continuidade da apresentação. Na segunda, publicada em março de 2020, os músicos fazem uma brincadeira através de um possível diálogo entre um dos músicos e dois agentes da polícia militar sobre a existência e conteúdo da lei vigente desde 2012.

Posto isto, ainda que com o passar dos anos a integridade dos artistas, de seus meios e objetos de trabalho venham sendo preservados, a cada abordagem da polícia militar ou da guarda municipal percebemos o embaraçamento das fronteiras das funções repressivas e ideológicas destes aparelhos. Ainda que a força não seja diretamente empregada em ocasiões mais recentes, percebe-se a tentativa do Estado em manter uma pretensa ordem pública, bem como, em diferentes momentos, enquadrar as práticas artísticas em diferentes fases do ciclo de acumulação, na produção do espaço e na gestão do território.

Figura 1 – Abordagem policial feita à banda Astro Venga registrada no ano de 2015

Fonte: Instagram da Astro Venga[7].

Figura 2 – Abordagem policial feita à banda Astro Venga registrada no ano de 2020

[7] Disponível em < https://www.instagram.com/p/5Ih5rXulY_/>. Acesso em 30 de junho de 2020.

Fonte: Instragram da Astro Venga[8].

Figura 3 – Abordagem policial feita à banda Astro Venga registrada no clipe da música Lêmure, publicado no ano de 2018

Fonte: YouTube[9].

O processo de deslocamento de sentido e função da prática musical, ao longo dos anos na cidade carioca, encontra nas leis, nos projetos de lei e nas lutas pela aprovação ou veto, locais interessantes para sua compreensão.

[8] Disponível em https://www.instagram.com/p/B94g9lVp_4M/. Acesso em 30 de junho de 2020.
[9] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HM7uRRevnyU> Acesso em 30 de junho de 2020.

Neste artigo nos debruçamos sobre a repressão e a tentativa de manutenção da ordem urbana por parte do Estado a partir da proibição e liberação das práticas culturais. Cabe aqui destacar, no entanto, que para além da proibição, o deslocamento e enquadramento destas práticas também compõem a incidência do Estado sobre a cultura. Exemplos como a tentativa de alteração no texto da Lei do Artista de Rua pela câmara municipal, em 2015 e o Decreto Nº 44.229 do então prefeito Marcelo Crivella que tinha como objetivo instaurar o assim chamado Quarteirão Cultural da Rua Álvaro Alvim, em 2018, levam em consideração o impacto das práticas culturais desempenhadas em determinados locais da cidade, em diferentes dimensões da vida urbana que passam desde o atentado contra a "ordem urbana" até o processo de valorização e desvalorização de bens imóveis e força de trabalho (OLIVEIRA, 2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscamos dar conta das relações de poder que atravessam a prática realizada pelos artistas de rua na cidade do Rio de Janeiro. Em busca deste fim, evidenciamos a necessidade da reflexão acerca daquilo que se compreende como Estado, umas das esferas estruturantes da produção cultural urbana conforme esta é concebida neste trabalho. As reflexões sobre políticas públicas de maneira ensimesmada ou a partir de visões apriorísticas de determinados conceitos podem gerar confusões que, neste breve artigo quisemos evitar.

Evidenciando a compreensão de Estado da qual partimos, – estruturada a partir da condensação das relações sociais em uma sociedade estratificada – investigamos de que modo a superação entre o binômio lei/violência ou força/consentimento se faz fundamental para melhor compreensão do fenômeno cultural analisado. Nesta esteira, concessões e dissensões foram trazidas à baila na tentativa de uma melhor compreensão desta relação objetiva e contextualizada entre produções culturais e Estado, ao longo da última década na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, esperamos ter deixado claro que não foi objetivo deste artigo esgotar as reflexões acerca das relações existentes entre práticas culturais e Estado, e sim jogar luz sobre a necessidade de, ao nos debruçarmos sobre os fenômenos culturais e suas determinações, tratarmos rigor não só a definição do conceito de cultura, mas também o conceito de poder e seus desdobramentos, no caso deste artigo: o Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único:** desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2002.

OLIVEIRA, Kyoma. **Sons, contratempos e síncopes:** instrumentistas na rua e a formação de circuitos musicais não consagrados na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

POULANTZAS, Nico. **O Estado, o Poder, o Socialismo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

REIA, Jhessica Francielli. **Os Palcos Efêmeros da Cidade:** táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

_____. A Lei no Bolso: música de rua e luta pelos espaços públicos no Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. (orgs). **Cidades Musicais:** comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018.

SANTOS, Renan do Nascimento. **Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro:** a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

_____. Reconhecimento e Regulação da Ocupação Artística do Espaço Público no Rio de Janeiro: breve balanço das políticas culturais para artistas de rua (2009-2019). **Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 2020.

QUESTÕES TERRITORIAIS NAS POLÍTICAS CULTURAIS LOCAIS

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues[1]
Luma Cortes Wyzykowska[2]

RESUMO: O artigo tem como objetivo refletir sobre relações entre políticas culturais e questões ligadas ao território, focando a cidade de Niterói. Serão abordados pontos referentes à V Conferência de Cultura de Niterói, à territorialização e capilarização buscada em editais de fomento à cultura, às bonificações para territórios de vulnerabilidade e, mais estreitamente, à trajetória da política de "Cultura Viva" no município desde 2004, com ênfase na questão territorial. O estudo visa aprofundar a compreensão das relações entre políticas culturais e território, contribuindo para o desenvolvimento cultural do município e para a distribuição de recursos de forma mais equitativa e espacialmente desconcentrada.

PALAVRAS-CHAVE: cultura e território; políticas culturais territorializadas; gestão cultural; pontos de cultura; cultura viva.

1. Abrangência territorial e políticas públicas de cultura

Perspectivas territoriais ainda são tratadas superficialmente em muitas políticas públicas de cultura. Descentralização espacial de equipamentos culturais, fortalecimento e valorização de práticas locais, oitivas territorializadas (como conferências e audiências públicas territoriais), reconhecimento da cultura para reforço da apropriação e uso dos espaços em detrimento da crescente gentrificação espacial, bonificações e cotas territoriais em editais públicos seriam algumas das possibilidades a se aventar e implementar.

Ao se refletir sobre o binômio cultura e território, alguns pontos merecem destaque, como replicamos a seguir.

> O território não é neutro, uma vez que seu uso é tanto permitido e estimulado quanto, por vezes, proibido. Vive-se forte disputa e conflito entre a dominação do espaço pelo capital e pelo Estado – normalmente atuando em parceria – e a apropriação deste espaço por seus usuários. [...] Acontece que – seguindo a perspectiva da produção capitalista do espaço –, na maioria das vezes, os espaços são produzidos com ênfase em seu valor de troca. Assim, buscamos evidenciar que os territórios sejam produzidos sob outra lógica que não a do

[1] Arquiteto/Urbanista e Doutor em História. Professor Titular do Depto. de Arte da Universidade Federal Fluminense, atuando junto à graduação em Produção Cultural e à pós-graduação em Cultura e Territorialidades. Coordenador do Laboratório de Ações Culturais (LABAC-UFF) Contato: luizaugustorodrigues@id.uff.br
[2] Bacharel em Cenografia e Indumentária pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Graduanda em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: lumacw@id.uff.br

> mercado, isto é, a de produção do espaço por seu valor de uso. (RODRIGUES, 2021, p. 215-216)

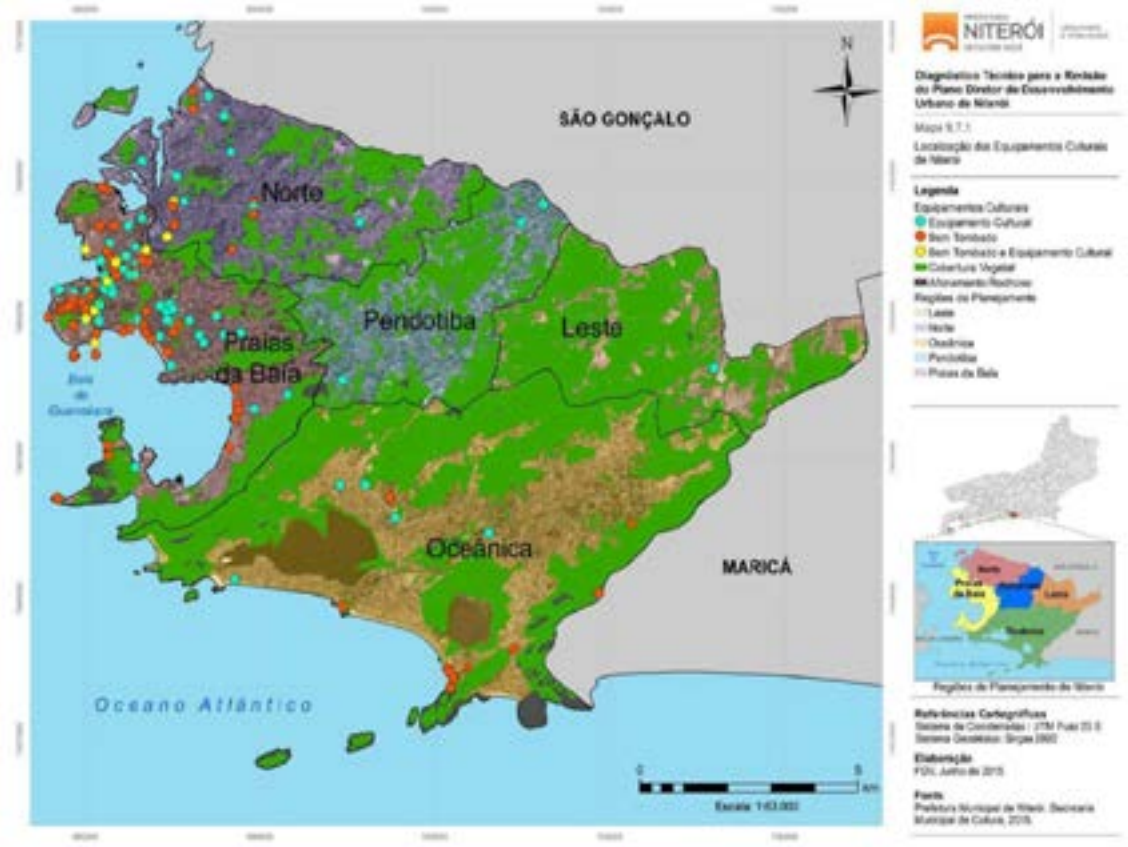
São pontos importantes, porém sujeitos a fortes paradoxos, em especial face à permanência – se não uma crescente tendência – de racionalização e mesmificação das realidades. Como sinalizado por Rodrigues e Correia:

> [...] o cultural e o social não estão dados, ou ao menos não estão dados por completo. É de nossas interações com os universos da cultura que criamos novas possibilidades de estar no mundo. Bem, assim se espera. Acontece que as realidades estão muito marcadas por visões imediatistas e tecnicistas que em muito subtraem essa potência da cultura [...]. (Rodrigues e Correia, 2017. p. 222)

Pesquisas recentes reforçam e/ou ilustram experiências e reivindicações que buscam trazer mais claramente a questão territorial na gestão/construção de políticas públicas de cultura, conforme brevemente faremos referências a seguir, tomando a cidade de Niterói/RJ como ilustração.

Niterói foi capital do estado do Rio de Janeiro até 1975, quando da fusão com o estado da Guanabara. Seu histórico, em parte, justifica a concentração espacial de seus equipamentos culturais na parte mais central da antiga capital. Atualmente o município é dividido em 5 áreas de planejamento - Praias da Baía, Pendotiba, Norte, Leste e Oceânica -, sendo a região Praias da Baía a que concentra mais equipamentos e investimentos; realidade que se vem tentando alterar nos últimos três anos da gestão municipal. O mapa a seguir ilustra a concentração espacial.

Mapa 1: Localização dos equipamentos culturais de Niterói.



Fonte: PMN; FGV Projetos. Leitura técnica da revisão do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Niterói: Caderno de Mapas. PDDU Niterói, ago. 2015. p. 98

Em relação aos investimentos territorializados da gestão municipal de cultura de Niterói, observe-se o quadro a seguir, extraído do texto de Correia e Rodrigues (2022).

Quadro 1: Niterói - Espacialização de editais

Região	Edital Retomada cultural		Edital Ativos culturais		Prêmio Ideias criativas		Prêmio Cultura e território	
	Projetos	%	Projetos	%	Projetos	%	Projetos	%
Praias da baía	28	56,0	182	53,8	104	52,0	50	41,7
Norte	8	16,0	56	16,6	47	23,5	50	41,7
Oceânica	8	16,0	69	20,4	34	17,0	13	10,8
Pendotiba	6	12,0	258	8,3	14	7,0	6	5,0
Leste	-	0,0	3	0,9	1	0,5	1	0,8
Totais	**50**	100	**330**	100	**200**	100	**120**	100

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do Relatório Anual de Gestão: 2021 da SMC/Niterói.

Somando-se aos esforços de aplicação financeira no setor cultural que já vinham sendo empreendidos pelo executivo municipal, com a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc o município de Niterói através de sua ação principal - o prêmio Érika Ferreira - atingiu a quase totalidade dos 52 bairros da cidade, sendo quase metade (47,6%) em bairros fora da região Praias da baía (região que tradicionalmente concentra os investimentos públicos em cultura).

1.1 Demandas territoriais e os conselhos municipais de cultura

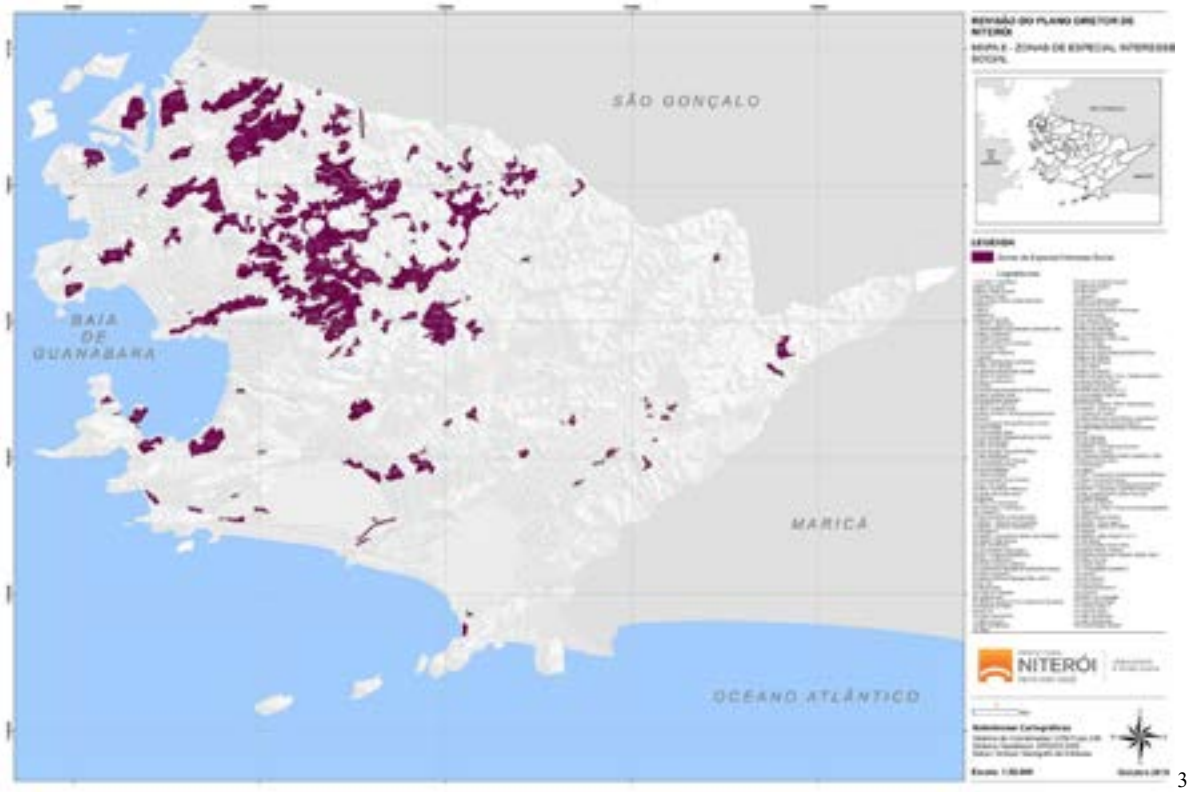
A realização da V Conferência Municipal de Cultura de Niterói iniciada em 29 de novembro de 2019 apresentou perspectivas inovadoras ao prever sua realização ao longo de 44 etapas que aconteceriam ao longo de quase quatro meses (etapas territoriais, temáticas e setoriais - as 15 setoriais do Conselho Municipal de Políticas Culturais), ampliando as possibilidades de participação da sociedade na discussão de metas e diretrizes para a definição final do Plano Municipal de Cultura. A conjuntura pandêmica do Covid-19 em março de 2020 impediu parte desta proposta, que avançou de modo remoto quando possível e culminou em formato híbrido na Conferência final de aprovação do Plano Municipal de Cultura em novembro de 2021.

Desde a Lei de criação do Sistema Municipal de Cultura (Lei Nº 3182, de 18 de dezembro de 2015) e do Conselho Municipal de Política Pública de Niterói, há uma preocupação com a distribuição de fomento em todas as regiões da cidade. A própria Lei já prevê uma porcentagem pré-estabelecida por regiões, como é descrito no Art. 51 a seguir:

> Art. 51 As políticas de fomento à cultura, financiadas pelo FMC [Fundo Municipal de Cultura], devem ser implementadas de acordo com as especificidades de cada cadeia produtiva, a fim de estimular a criação e o desenvolvimento de bens, produtos e serviços e a geração de conhecimentos que sejam compartilhados pelos cidadãos, a partir da seguinte distribuição:
> I - 50% livre de aplicação; e
> II - 50% regionalizado igualitariamente nas 5 (cinco) regiões da Lei Orgânica do município de Niterói, com a seguinte distribuição:
> a) 10% para Região Praias da Baía;
> b) 10% para Região Norte;
> c) 10% para Região Oceânica;
> d) 10% para Região Pendotiba; e
> e) 10% para Região Leste.
> § 1º Quando não forem apresentados projetos para atender o percentual mínimo obrigatório, o orçamento regionalizado torna-se de livre aplicação.
> § 2º As chamadas públicas deverão garantir bonificação de pontuação a projetos que sejam apresentados por proponentes oriundos de comunidades em situação de vulnerabilidade social. (NITERÓI, 2015)

Além das demandas já estabelecidas desde a Lei do Sistema, os editais da cidade começaram a trabalhar com o sistema de distribuição de pontos, dando uma pontuação extra para as Zonas de Interesse da cidade, que são as Zonas de Especial Interesse Social (ZEIs). Na própria Lei, mostrada anteriormente, já é prevista essa bonificação para comunidades em situação de vulnerabilidade social. Os editais do Município contam com o mapa de regiões anexado, contendo a lista de bairros em foco, sendo o total de 145 bairros listados, mostrado na imagem seguinte:

Mapa 2 - Bairros de Niterói – Zonas de Especial Interesse Social



[3]

[3] 1.Cavalão e Vital Brazil 2.Morro da Cotia 3.Badu e Mato Grosso 4.Travessa Tranin 5.São José/D.Zinha/ Jardim Alvorada 6.Atalaia II 7.Itititoca 8.Atalaia III 9.Morro da Cocada 10.MCMV - Bellavista 11.Serrinha/Morro do Abacaxi/ Querosene/ Iara 12.Morro do Bumba I 13.Sabino Theodoro 14.Morro da Ilha da Conceição 15.Cova da Onça 16.Travessa Figueiras 17.Bonfim 18.Boa Vista/Serrão/Juca Branco 19.Morro do Holofote 20.Jerônimo Afonso/São Geraldo 21.Morro do Saraiva I 22.Morro do Saraiva II 23.Sabão 24.Condomínio Residencial Nilo Peçanha 25.Morro da Bela Vista 26.Fazendinha Caramujo 27.Igrejinha / Lagoinha 28.Morro da Bela Vista 29.Morro da Paz e da Esperança/Antena da Embratel 30.Comunidade Muriqui/Remanso Verde 31.Rua Polônia 32.Comunidade Badu 33.Comunidade Matapaca/Buraco Quente 34.Não identificada 35.Rua da Florália 36.Comunidade Fazendinha/Badu 37.Não identificada 38.Comunidade Frei Orlando 39.Travessa das Flores 40.Ilha do Modesto 41.Canto de Itaipu 42.Comunidade Duna Grande 43.Rua São Jorge 44.Morro do Monan Pequeno 45.Jardim Boa Esperança 46.Barreira 47.Morro do Caranguejo 48.Travessa A / Travessa D 49.Travessa C 50.Rua Fernando Costa Machado 51.MCMV - Mirantes de Pendotiba 52.MCMV - Reserva Pendotiba II 53.Pestalozzi 54.MCMV - Condomínio Jardim das Paineiras 55.Jardim Pingo de Luz 56.Não identificada 57.Comunidade Poço Largo 58.HIS - Conjunto Residêncial 59.Morro do Bumba II 60.Prédio General Castrioto

Mesmo com todos os esforços, ainda há uma vasta região da cidade pouco explorada, como por exemplo Leste e Região Oceânica. Como veremos mais à frente, essa parte do Município, quando avaliamos pela perspectiva da política de Cultura Viva em Niterói, pensando em Pontos e Pontões de Cultura, também aparece com presença nula ou quase nula.

1.2 Demandas/disputas territoriais na implementação da Lei Aldir Blanc

No documento de apresentação de implementação da Lei Aldir Blanc em Niterói, a primeira prioridade que aparece na parte de auxílio emergencial para a manutenção de espaços culturais é a atuação nas ZEIs. As ZEIs são áreas que foram traçadas no Plano Diretor de Niterói em 2019, um instrumento básico de política de desenvolvimento urbano. É importante entender que essas zonas foram escolhidas levando em consideração aspectos diversos, desde meio ambiente, saneamento básico até a própria questão social, tudo feito com audiências e participação popular. No documento de revisão de diretrizes para a formulação atualizada do Plano Diretor, é possível compreender como essas áreas foram pensadas.

> As premissas que pautaram a sua formulação definem o âmbito da integração espacial praticada e as dimensões setoriais que dela fazem parte, a saber: dimensões do Desenvolvimento Econômico, do Desenvolvimento Social, do Meio Ambiente, da Infraestrutura, da Mobilidade Urbana, dos Usos do Solo (formas de ocupação do território), da Dinâmica Imobiliária, da Habitação e da Cultura. O modelo espacial de referência – policentrismo espacial integrado – tem como princípios, valorizar a cidade herdada e em produção, na sua diversidade, investindo na conectividade com esses tecidos urbanos

61.Condomínio Residencial Monsenhor Uchoa 62.Pátio Leopoldina 63.Marítimos/Pires/Papagaio/S ão José II/ Dona Inês 64.Mangueirão 65.Praça do Triângulo 66.Cacilda Ouro 67.AEIS da Quadra 51 do Loteamento Terrabrás 68.Engenho do Mato 69.Rua 76 70.Argeu Fazendinha 71.Morro da Luz 72.Não identificada 73.Tibau 74.Morro do Cafubá/ Caniçal 75.Saibreira/Jacaré 76.Vila Verde 77.Jacaré II 78.Morro do Bonsucesso 79.Fazenda do Cafubá 80.Palmeiras/Almirante Tamandaré 81.Rua da Garça 82.Av. Acúrcio Torres 83.Iate Clube Piratininga 84.Morro do Morcego 85.Lazareto/Cascarejo 86.Morro Salina e Peixe Galo 87.Praia Grande 88.Morro do Palácio 89.Morro do Inácio Menezes/Martins Torres 90.Morro de Fátima 91.Morro do Estado 92.Lara Vilela 93.Morro da Penha 94.Morro do Africano / Zulu / Viradouro/ Alarico de Souza/ Martins Torres 95.Caminho do Buraco 96.MCMV Rio Del'Ouro I - II 97.Comunidade João Nunes 98.Rua do Brito 99.Travessa Regina / Morro Santa Bárbara 100.MCMV - Zilda Arns 101.Ladeira do Castro 102.Maruí/Burraco do Boi/Pátio Leopoldina II 103.Travessa Irany/ Nova Brasília II 104.Palmeiras/Coréia/Santo Cristo/Coronel Leôncio 105.Vila Ipiranga 106.Nova Brasília 107.MCMV - Vivendas do Fonseca 108.MCMV - Colinas 109.Travessa Anotonio Flor/R. Carolina V. Dias 110.Morro do Pau Ferro 111.Preventório 112.Hípica 113.HIS - Condomínio Residencial Santa Bárbara 114.Morro do Arroz/Chácara 115.HIS - Condomínio Residencial Santa Rosa 116.MCMV - Caramujo I (Ipê/Nilo Peçanha) 117.São José/D.Zinha/ Jardim Alvorada 118.Capim Melado 119.Morro do Maceió 120.Morro da União e Grota do Surucucu/Igrejinha 121.Atalaia IV 122.Morro Souza Soares 123.MCMV - Poço largo II 124.MCMV - Bairro de Fátima 125.Atalaia I 126.MCMV - Bela Vista III / IV / V 127.Rio Maruí 128.Comunidade Ponte Velha 129.MCMV Bento Pestana 130.Parque Caramujo II (Araxá / Abaré / Açu) 131.Morro do Céu 132.Castro Alves 133. Comunidade Lazareto II 134.Jacaré 1 135.Pau Roxo 2 136.Pau Roxo 1 137.Saibreira/Jacaré 2 138.Jacaré 2 139.Morro do Cantagalo 140.Fazendinha Sapê 141.Imbuhy Tibau 2 142.Imbuhy Tibau 143.Não Identificada 144.Não Identificada 145.Comunidade Viração.

> periféricos, fortalecendo as centralidades emergentes, qualificando seus patrimônios natural e cultural, valorizando a identidade local e promovendo a equidade espacial em suas diversas centralidades. (NITERÓI, 2016).

Tendo em vista a necessidade de contemplar esses espaços, a Lei Aldir Blanc utilizou o sistema de pontuação para os inscritos no Auxílio Emergencial para Espaços Artísticos e Culturais que comprovassem atuação em qualquer uma das localidades citadas. Como o resultado foi divulgado no Diário Oficial utilizando apenas CPFs ou CNPJs, é difícil analisar os dados para saber a eficácia da distribuição dos territórios, porém na tabela divulgada na Portaria SMC nº04/2020, de 11 de setembro de 2020, os Coletivos e Instituições Culturais que estejam sediados nas Zonas de Interesse Especial da Prefeitura de Niterói já começam garantindo a maior pontuação, comparado com outros tipos de espaços.

2. Participação e gestão compartilhada em articulação com a política de Cultura Viva

A política de Cultura Viva teve início no país em 2004 através de um programa do governo Lula quando da gestão do Ministro Gilberto Gil (2003-2008). O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva (portaria nº 156, de 06/07/2004) buscou ampliar as políticas públicas de cultura tomando como premissas a capilarização territorial e o reconhecimento de diversas e diferenciadas tipologias de espaços de produção de cultura, a liberdade temática amparada na diversidade cultural, através de ações estruturantes e buscando estimular a "autonomia, protagonismo e empoderamento" dos sujeitos socioculturais envolvidos nas ações. Dentre as ações estruturantes, os Pontos e Pontões de Cultura foram os focos. Dado o crescente envolvimento de diferentes agentes sociais, o Programa ganhou força e se constituiu como uma ação do Estado brasileiro através da aprovação da Política Nacional de Cultura Viva (Lei 13.018, de 22/07/2014), abrindo caminho institucional para a federalização da política de Cultura Viva.

Desmontes e retrocessos ocorridos na política federal de cultura no país a partir de 2016 (como a extinção do Ministério da Cultura, entre outras ações) (RODRIGUES; PARDO, 2020) levaram a uma expressiva paralisação da política de Cultura Viva, em especial no nível federal. Em contrapartida, no ano de 2018 Niterói publicou sua própria Lei Municipal de Cultura Viva.

Em uma entrevista concedida em 22 de novembro de 2023 ao projeto de pesquisa de iniciação científica "20 anos de Cultura Viva - pesquisa e formação", Davy Alexandrisky, um dos fundadores da organização da sociedade civil "Campus Avançado" - conveniado como

Pontão de Cultura de Niterói - disse que "*Niterói é a única cidade no Brasil que manteve a política de Ponto de Cultura, porque a gente tem uma Lei Municipal, a gente tem uma Política Municipal de Cultura Viva. E não depende de dinheiro do Governo Federal. Ela funciona independente.*". Essa afirmação mostra a importância da lei municipal para a manutenção da Cultura Viva, pois o diálogo na esfera municipal é muito mais acessível e direto do que na esfera federal.

Atualmente (2024), Niterói conta com dois Pontões de Cultura: Bem TV e Campus Avançado. Ambos têm uma participação bastante ativa de anos na integração dos Pontos de Cultura da cidade. Promovem Teias e Micro Teias[4] no município para manter a conexão dos pontos, além do suporte na resolução das burocracias necessárias. No ano de 2023, foram 10 Pontos de Cultura ativos com auxílio e mais 4 contemplados pela Lei Paulo Gustavo (que ainda não receberam o dinheiro, previsto para esse ano de 2024). Cada um dos 10 Pontos promoveu uma micro teia em 2023, ou seja, abriu as portas para que os outros Pontos pudessem conhecer e participar das atividades uns dos outros.

3. Pontos de cultura em Niterói/RJ: gestão e territorialidades

Ao observar o mapa atual de Pontos e Pontões de Cultura do município de Niterói que receberam apoio no ano de 2023 (e início de 2024 a partir da Lei Paulo Gustavo), é possível perceber uma forte concentração territorial nos bairros que fazem parte da região de Praias da Baía (Centro, Ingá, Ponta d'Areia, Santa Rosa, Charitas e Gragoatá). Na Zona Norte estão localizados apenas dois pontos nos bairros da Engenhoca e Santa Bárbara. Por fim, na região de Pendotiba temos no total três pontos localizados nos bairros de Maceió e Largo da Batalha. Nessa breve análise, já é evidente que a Região Oceânica e a Zona Leste da cidade não têm, atualmente, nenhuma participação na rede de Pontos de Cultura com apoio financeiro do município.

[4]Acesso ao registro das Micro Teias de 2023 feitos pelo Pontão de Cultura Bem TV em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLUMMhvNhdoN_fauYfIHhI5v2e5RGu5HAh

Mapa 3 - Pontos e Pontões 2023

Apesar do lema "Uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura", na prática muitos Pontos não conseguem se sustentar e acabam fechando as portas. No caso de Niterói, analisando a lista de locais que já foram Pontos de Cultura ativos no passado, as regiões que quase não aparecem (ou não aparecem) no mapa de apoiados em 2023 tinham um pouco mais de presença nas atividades locais. Como podemos observar no mapa a seguir, Região Oceânica e Pendotiba têm tanto Pontos que estão desativados, como Pontos que permanecem fazendo suas atividades, mas não participaram de nenhum incentivo financeiro da cidade.

Mapa 4 - Mapa da Plataforma Rede Cultura Viva

Fonte: Análise própria por meio do Mapa de Cultura de Niterói disponibilizado pelo Pontão Bem TV em https://bemtv.org.br/pontao-vivo/ .

Na questão da gestão, como já mencionado anteriormente, o diálogo na escala municipal é muito mais fácil e direto. A cidade de Niterói tem facilitado a cada dia o acesso a informações e a retirada de dúvidas referentes às burocracias dos recursos direcionados ao município, utilizando também consultas públicas para tomadas de decisões e tornando todos os processos cada vez mais democráticos. Além disso, a gestão compartilhada, tão importante no conceito da Cultura Viva – formulado por Célio Turino e centrado na tríade autonomia, empoderamento e protagonismo social -, faz com que a cidade crie um espaço de escuta, por meio do Conselho

e suas Setoriais, Fóruns, Consultas Públicas, entre outros, e como resultado o protagonismo social nas decisões e debates do âmbito cultural da cidade vão ganhando consistência.

4. Apontamentos conclusivos

Apesar de todos os esforços para a descentralização de distribuição de recursos para a cultura na cidade de Niterói, ainda há um vasto território sem participação ativa. É necessário compreender quais fatores interferem na efetividade das diretrizes, para que essas regiões passem a aparecer no mapa cultural da cidade, em especial quando se considera seu reconhecimento e fomento. A concentração de equipamentos culturais no eixo central da cidade pode ser um deles. Abre-se aqui um ponto importante a considerar. Em meados de 2019 o então nomeado secretário municipal de cultura Victor De Wolf apontou como eixos de sua gestão três pilares: descentralização, fomento e participação. Para o eixo descentralização os esforços se deram no sentido da implantação de um centro cultural público na Zona Norte da cidade, face a centralidade dos equipamentos nas áreas Central e Sul, como já apontado. De Wolf concluiu sua gestão em dezembro de 2020 deixando articulados recursos para tal. Entretanto, o Centro Cultural da Zona Norte, mesmo após a desapropriação do Casarão que vai abrigá-lo, segue como apenas um projeto e uma promessa de direito à cultura para todos. Já existiram atividades na região - como o "Ocupa Casarão" - com grade de programação e participação da população, que segue cobrando a entrega do espaço para uso.

Em suma, mesmo com a iniciativa do sistema de pontos por região, ainda há muito trabalho a ser feito para alcançar os territórios mais afastados do circuito central da cidade e garantir com plenitude a frase tão usada pela prefeitura de Niterói: "Cultura é um direito".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREIA, Marcelo S.; RODRIGUES, Luiz Augusto F. Participação, trabalho, território e pandemia - políticas culturais de Niterói em estudo. In: *Anais do XVIII Enecult*/Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: CULT-UFBA, 2022.

NITERÓI. *Revisão do Plano Diretor de Niterói* - Diretrizes e Objetivos. Documento Base para discussão. 2016. Disponível em: https://urbanismo.niteroi.rj.gov.br/planodiretor.html Acesso em: 19/02/2024.

NITERÓI. *Sistema Municipal de Cultura.* Lei nº 3182, de 18/12/2015. Disponível em: https://culturaniteroi.com.br/blog/simfic/681#:~:text=LEI%20N%C2%BA%203182%2F2015%20DE%2018%20DE%20DEZEMBRO%20DE%202015&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20cria%C3%A7%C3%A3o%20e,financiamento%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias. Acesso em: 19/02/2024.

NITERÓI. *Zona de Especial Interesse Social* (Mapa 8). dez./2022 (atualizado até nov./2023) Disponível em: https://www.sigeo.niteroi.rj.gov.br/datasets/0d0b8e7a3643432999a9d7f75f763e21/explore?location=-22.916640%2C-43.055113%2C13.53 Acesso em 19/02/2024.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Cultura e território – aproximando saberes. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 211-227, jan./jun. 2021.

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 de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 213-223.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; PARDO, Ana Lúcia. Desmanche e retrocesso das políticas públicas federais de cultura no Brasil. *La Roca*, ano 7, n. 7, p. 214-245, dez. 2020.

"TAÍ, EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM": UMA BREVE ANÁLISE DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O CARNAVAL DE RUA NAS GESTÕES EDUARDO PAES (2009-2012, 2013-2016 E 2021-2024)

Marina Bay Frydberg[1]
Maria Clara Vianna[2]

RESUMO: Presentemente, é praticamente impossível discutir o carnaval dos blocos do Rio de Janeiro sem comentar sobre o atual prefeito da cidade: Eduardo Paes. Visto que desde seu primeiro mandato (2009-2012) Paes realizou transformações na forma de gerir e fomentar a tradicional festa popular, tornando-a parte da agenda do poder público e moldando-a de forma a satisfazer o mercado. O presente artigo busca contribuir para a compreensão da influência de Paes na festa momesca ao longo dos anos através de um levantamento cronológico crítico das políticas culturais para o carnaval de rua propostas em seus mandatos (2009-2012, 2013-2016 e 2021-2024) e seus impactos para a prática carnavalesca.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval de rua, Política Cultural, Eduardo Paes, Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

Eduardo da Costa Paes, autoproclamado um carioca com orgulho em suas redes sociais, possui uma longa e complexa história com a cidade do Rio de Janeiro; aos 23 anos foi subprefeito da Barra e Jacarepaguá e desde então seguiu majoritariamente em carreira política já tendo atuado como vereador, secretário, deputado federal e, o cargo pelo qual é mais conhecido, prefeito do Rio. Paes, já acumula três mandatos (2009-2012, 2013-2016 e 2021-2024) comandando a capital fluminense e ao longo desses períodos realizou diversas intervenções que marcaram a paisagem física e simbólica da cidade, sendo uma parcela dessas na esfera artística e cultural, permeando uma antiga e importante tradição carioca: o carnaval de rua.

[1] Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense no bacharelado em Produção Cultural e no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades. marinafrydberg@id.uff.br.
[2] Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense e bolsista da Faperj no projeto "Será que eu serei o dono dessa festa?": Reconfigurações econômicas, políticas e simbólicas no carnaval dos blocos de rua após dois anos sem festa oficial na cidade do Rio de Janeiro. mariacvq@id.uff.br.

O carnaval de rua carioca é uma festa com origem europeia que chegou ao Brasil no século XIX e ao longo do tempo sofreu remodelações de acordo com o modo de vida e os contextos socioculturais da cidade. Para chegar ao modelo que é conhecido hoje dos megablocos e das grandes movimentações da multidão e da economia local, o carnaval passou por diversos momentos: o entrudo, os ranchos e o carnaval venezeano dos clubes (QUEIROZ, 1999), os primeiros blocos, a desmobilização diante dos períodos de opressão, o reaquecimento no período do retorno democrático nos anos 80, a ampliação no início dos anos dois mil e o seu *boom* poucos anos depois, até sua mercantilização extrema a partir de 2009. Atualmente, é praticamente impossível discutir o carnaval de rua dos blocos do Rio de Janeiro sem comentar sobre Eduardo Paes, visto que, desde seu primeiro mandato (2009-2012), realizou transformações na forma de gerir e fomentar a festa momesca, tornando-a parte da agenda do poder público e moldando-a de forma a satisfazer o mercado; modificando o carnaval de rua institucional e estruturalmente em um mega evento carioca (MACHADO, 2020).

Desde sua função como Secretário de Estado de Turismo, Esportes e Lazer (2007), demonstrou seu entusiasmo em projetar a cidade como um grande centro turístico, cultural e de entretenimento a nível internacional. Nesse contexto, ajudou na organização dos Jogos Pan Americanos, que veio a ser o pontapé dos megaeventos que se passariam no cenário da cidade maravilhosa. Paes é desde então um dedicado mercador de seu município, aderindo a lógica de mercado e encarando o impacto desses eventos como propaganda e propulsão econômica, em consequência reestruturando as políticas de seu governo para um molde neoliberalista ao longo de seus mandatos como prefeito.

Essa forma de gerenciar na esfera do carnaval de rua se demonstrou superficialmente favorável e lucrativa, entretanto existem diversas entrelinhas sobre os resultados das políticas da gestão Paes que tornam o cenário complexo e passível de questionamentos. Diante desse panorama, faz-se necessário analisar e desenvolver o olhar sobre sua postura neoliberal dentro do âmbito do carnaval de rua, uma festa de amplos significados simbólicos que cada vez mais se torna uma celebração ambígua onde a burocracia e o setor privado tentam domar a carnavália.

O presente artigo propõe, então, uma análise das complexidades subjacentes ao impacto das políticas de Eduardo Paes no carnaval de rua do Rio de Janeiro ao longo de seus mandatos. Para tanto, foi adotada uma abordagem metodológica que se baseia em dois pilares: um levantamento cronológico das intervenções e decisões relacionadas ao carnaval de rua, e uma revisão bibliográfica para contextualizar essas ações no cenário político e cultural.

O levantamento cronológico tem a finalidade de identificar marcos significativos, alterações legislativas e eventos-chave que moldaram a configuração do carnaval de rua durante os mandatos de Paes, permitindo uma compreensão mais profunda das transformações ao longo do tempo e da evolução das políticas públicas voltadas para a festa. A revisão bibliográfica, por sua vez, embasa a análise proporcionando uma visão abrangente das implicações sociais, culturais e políticas das decisões tomadas pelo chefe do executivo municipal em questão na transformação do carnaval de rua em um evento institucionalizado e sujeito às dinâmicas do mercado. Objetiva-se, portanto, uma análise crítica das implicações dessas políticas na identidade cultural da cidade, na participação popular e na diversidade cultural que caracteriza o carnaval carioca.

A relevância deste estudo reside na compreensão das ramificações mais amplas das políticas culturais, especialmente quando moldadas por princípios neoliberais, em celebrações culturais de grande significado para a população e na ampliação do tema para pesquisadores, gestores culturais e formuladores de políticas interessados na interseção entre cultura, política e economia em contextos urbanos complexos.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA O CARNAVAL DE RUA CARIOCA AO LONGO DOS MANDATOS DE EDUARDO PAES

Para fins de contextualização, cabe destacar inicialmente o panorama das políticas para o carnaval de rua carioca no início do século XXI, previamente ao recorte foco deste artigo, porque foi este o momento onde o carnaval passou a crescer significativamente, gerando posteriormente a identificação por parte do poder público da amplitude e do potencial do carnaval de rua (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017).

Nos anos 2000 a festa passou pelo período que é hoje conhecido como o seu *boom* (HERSCHMANN, 2013), marcado pela (re)popularização dos blocos e cortejos, impulsionados pela iniciativa espontânea de atores sociais do carnaval. Neste período houve o aumento significativo na adesão de foliões e surgiu uma nova temporalidade para o calendário carnavalesco, de uma semana para em torno de dois meses.

Simultaneamente a esse processo de expansão, em 2003, foi emitido o decreto nº 23.162 pelo então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Cesar Maia, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural carioca; com o objetivo principal de proteger e valorizar expressões culturais, modos de fazer, manifestações artísticas

e sociais que conferem identidade e preservam a memória coletiva da sociedade carioca. Através desse programa previsto no Plano Diretor, Lei Complementar n.º 16/92; surgiram as primeiras políticas para o carnaval de rua, voltadas para o aspecto de patrimonialização.

Dessa forma, a partir de 2004 a Banda de Ipanema foi estabelecida como patrimônio cultural carioca (Decreto n° 23.923 de 23 de janeiro de 2004), seguida da patrimonialização do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos em 2005 (Lei 4068 de 24 de maio de 2005) e do Cordão da Bola Preta em 2007 (Decreto nº 27.594 de 14 de fevereiro de 2007). Tratava-se de uma preocupação do poder público com a permanência da festa com suas características tradicionais que limitava-se a legitimá-la através de mecanismos legais, mas não garantindo a sua existência. O reconhecimento de blocos como patrimônio cultural de natureza imaterial carioca os legitima como tradicionais, mas não auxilia na sua sustentabilidade (FRYDBERG, 2018).

É no primeiro ano do primeiro mandato de Eduardo Paes (2009-2012), que as políticas direcionadas ao carnaval de rua do Rio de Janeiro se afastam do foco em patrimonialização e os esforços são voltados para a esquematização da festa, com a finalidade de sua oficialização por parte do poder público. Após anos de cuidado organizacional concentrado principalmente na Sapucaí, a prefeitura também passa a dedicar uma atenção mais abrangente ao carnaval de rua, diante de sua- organicamente adquirida- gigante dimensão, com o suporte de ações de regulamentação e da gestão mais efetiva da festa (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017).

O decreto nº 30.453 de 09 de fevereiro de 2009, emitido pelo prefeito à época, foi o primeiro passo para a institucionalização do carnaval de rua. Nele foram estabelecidos normas e procedimentos para a realização de blocos e desfiles no município, é a partir desta medida legal que há a definição oficial do período pré-carnavalesco e carnavalesco, a burocratização para obter autorização para desfilar -incluindo um requerimento a ser preenchido com informações dos blocos como: nome; número de integrantes; público estimado; local de realização; horário de concentração e apresentação; etc. -, a determinação de um calendário oficial, regulamentos para exposição de marcas e a responsabilização da RioTur- empresa de turismo do Rio- pela logística e organização do festejo reconhecido pelo governo carioca.

Pouco menos de três meses depois, houve a publicação de um novo decreto de n° 30.659, adequando o decreto anterior, onde foi orientado aos representantes dos blocos para entrarem com os pedidos de autorização na Riotur até o dia 30 de agosto do ano anterior ao

desfile com o requerimento preenchido com cópias da documentação do responsável também, quando houver, a da própria banda ou bloco (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017). A autorização definitiva só aconteceria quando o organizador da banda ou bloco recolhesse a documentação obrigatória em outros órgãos públicos como:

> I – ciência às autoridades de segurança pública e defesa civil do Governo do Estado do Rio de Janeiro, quando aplicável, através de correspondência protocolada; II – ciência à COMLURB, através de correspondência protocolada; III – ciência à Secretaria Especial da Ordem Pública, através de correspondência protocolada; IV – demais exigências inerentes às peculiaridades de bairros e ruas,sempre a critério das Coordenadorias de Áreas de Planejamento (Subprefeituras). (RIO DE JANEIRO, Decreto nº 30.659, de 07 de Maio de 2009).

No mesmo ano, há a criação de um Caderno de Encargos e Patrocínios, instaurou-se, por tanto, uma parceria público-privada para a organização da festa, nota-se que o aspecto econômico é de extrema relevância para o poder público (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017).

É importante destacar que a institucionalização da festa não ocorreu de forma despretensiosa, a dinâmica estabelecida a partir das medidas regulatórias surgem do interesse no potencial econômico do carnaval de rua e também faz parte do "Projeto Olímpico"; com o objetivo de tornar o Rio em um grande centro de turismo (MACHADO, 2020, p.56). Sendo assim, a inclusão do carnaval dos blocos na agenda oficial da cidade, não só é o pontapé da mercantilização da festa, mas também uma importante peça para a meta de Eduardo Paes em tornar a capital fluminense em um polo turístico internacional. É assim que nasce o Carnaval de Rua Oficial do Rio de Janeiro em 2010 (MACHADO, 2020, p.56), um evento turístico e com forte presença do setor privado.

Em 2013 foram homologados os decretos n°36.760 e n°37.182 que, respectivamente, estabeleceram a proibição da demarcação de espaços privados, usando cordas ou seguranças, nos desfiles de blocos e bandas, enfatizando a natureza tradicionalmente livre e democrática desses eventos em espaços públicos, e a criação da Comissão Especial de Avaliação dos Blocos de Rua com o propósito de avaliar as solicitações de desfiles para o ano seguinte, levando em conta critérios como a tradição do bloco, suas características em relação ao Carnaval Carioca, o local de desfile, a estimativa de público e os possíveis impactos na comunidade. Ambos apoiaram-se na abstração de uma tradição do carnaval de rua carioca, estabelecendo, assim,

fronteiras rígidas, entre o que pode ser considerado típico do carnaval de rua do Rio de Janeiro (FRYDBERG, 2018).

Já no segundo mandato de Paes (2013-2016) é possível constatar que o modelo de carnaval seguiu o mesmo, sem alterações profundas no discurso do poder público, por tanto, busca-se respeitar a identidade local ao mesmo tempo que transforma o carnaval em produto a ser vendido para consumo externo, através da valorização do turismo (FRYDBERG, 2018). Neste ponto, é possível notar uma monopolização; desde o início da PPP do carnaval, apenas uma empresa ganha a licitação, a Dream Factory, mesma produtora do evento Rock in Rio. E a empresa patrocinadora master do carnaval é a Ambev, responsável por credenciar os ambulantes que vendem somente os seus produtos durante os desfiles (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017, p.753).

Tal cenário, entretanto, não se deu sem questionamentos, cresce diante desta realidade o debate em torno da liberdade do carnaval de rua frente aos processos burocráticos colocados pela prefeitura para colocar blocos nas ruas e também ao próprio modelo econômico de parceria público-privado responsável pela gestão do carnaval carioca. Surgem neste momento novos blocos não oficiais conhecidos por seu engajamento político no âmbito da festa que passam a fazer frente contrária à dinâmica imposta por Paes e outros existentes desde o primeiro mandato se mobilizam através de manifestos e atos, sendo um exemplo desses o Ocupa Carnaval, criado em 2014, e a Desliga dos Blocos, criada em 2009.

A única nova política para o carnaval de rua deste período é o decreto n° 39.751 de 05 de fevereiro de 2015 onde ficou reconhecido legalmente a patrimonialização do gênero musical conhecido por Marchinha de Carnaval.

Após o segundo governo de Eduardo Paes à frente do município, ocorreu um intervalo de um mandato antes de seu retorno ao cargo. No período de 2017 a 2020, Marcelo Crivella, bispo da Igreja Universal, assumiu a liderança no Rio de Janeiro. O político, indissociável de sua característica religiosa, implementou poucas transformações no cenário do carnaval de rua carioca (FRYDBERG; VEGA; DIAS, [s.d.]). Mas promoveu nesse intervalo a ideia de uma espécie de carnaval às avessas, em acordo com seu perfil devoto e tradicional, mesmo diante de um estado laico, idealizando mudanças incongruentes à lógica carnavalesca. Essencialmente, nesse intervalo manteve-se o formato proposto por Paes com um toque de desinteresse pessoal do chefe do município.

Superando este hiato conservador, o terceiro mandato de Eduardo Paes (2021-2024) se inicia com um carnaval fora do comum diante das circunstâncias geradas pela pandemia de Covid-19 que encontrava-se em seu ápice no primeiro ano de seu retorno. Com o distanciamento profilático e a proibição de aglomerações, veio o "lockdown" que tornou o convívio em espaços públicos um cenário inviável; impedindo, portanto, manifestações e eventos presenciais de grande escala.

Com a tomada de tal medida preventiva, o setor cultural (que já se encontrava frágil diante do que Albino Rubim (2020) chamou de "Infeliz Atualidade"- a retomada de uma postura desfavorável às políticas culturais durante o Governo Bolsonaro de forma geral e em todo o país) foi amplamente enfraquecido uma vez que esse se encontrou impossibilitado de realizar eventos e ações de forma convencional, presencialmente, dos mais diversos eixos; como por exemplo: shows, espetáculos de teatro, saraus, feiras, exposições, festivais e, junto a todos esses e muitos outros, o carnaval de rua.

Portanto, em 2021, o carnaval dos blocos de rua como é conhecido -tomando as ruas- foi cancelado como atitude para a preservação da vida; o que foi apoiado tanto pelos blocos, associações e ligas, quanto pelo poder público municipal, gerando inclusive o movimento "Carnaval 2021 É Em Casa", que teve uma grande adesão por parte dos blocos (a campanha teve assinatura de 159 blocos entre tradicionais, oficiais e não-oficiais). Ao invés de tomar as ruas, nesse ano o carnaval tomou a internet com lives e conteúdos nas redes sociais.

Nesse cenário desfavorável para a preservação de sua tradição e para manutenção do engajamento dos grupos que fazem a festa, em 18 de maio de 2021, a prefeitura do Rio de Janeiro, por meio da Secretaria de Cultura, lançou o edital "Cultura do Carnaval Carioca" que pretendia contemplar, subsidiar e incentivar o setor do carnaval de rua através da premiação de 125 grupos que fossem habilitados como representantes da cultura da festa dentro de três linha. Sendo elas i) origens do carnaval carioca- onde teria de se realizar um projeto de registro e preservação da memória do grupo em minidocumentário; ii) som do carnaval carioca- apresentar uma faixa musical finalizada, com uma composição inédita ou um arranjo para uma composição tradicionalmente executada no carnaval; e iii) estética do carnaval carioca- criar uma fantasia ou um adereço original.

É evidente que tal medida emergiu como uma resposta necessária às demandas do contexto desafiador da pandemia. E, em linhas gerais, pode-se afirmar que o edital desempenhou, majoritariamente, um papel positivo e atingiu satisfatoriamente seus objetivos a

curto prazo; contemplando uma pequena porção de grupos como proposto nas suas especificações. Entretanto, essa não passou de uma política pontual que não obteve continuidade no ano seguinte. O que para a comunidade carnavalesca foi uma grande decepção, visto que a aplicação de políticas específicas e diretas são uma antiga reivindicação.

Além de tal descontentamento, o terceiro mandato de Eduardo Paes foi marcado pela desvalorização do carnaval de rua no ano de 2022. Neste ano ocorreram dois carnavais de rua não oficiais na cidade e, consequentemente, não houve apoio do município. Diante da diminuição de casos de covid, os blocos e bandas esperavam que a festa seria respaldada para retomar as tradicionais celebrações, seja em seu período habitual ou junto das escolas de samba, que no dado ano se apresentou no carnaval oficial fora de época da Sapucaí em abril.

No entanto, os organizadores da festa se deparam com um poder público contrário à tomada das ruas com a justificativa de que não seria possível controlar a circulação de pessoas não vacinadas nos eventos em espaço público; permitindo, então, apenas festas particulares onde deveriam ser fiscalizados cartões de vacinação. Com isso, os grupos tomaram as ruas nos dias tradicionais de carnaval e no carnaval fora de época de abril.

O ano de 2023 despontou como um período carregado de expectativas tanto para os foliões quanto para os organizadores dos blocos na cidade do Rio de Janeiro, visto o anseio que se encontravam depois de um contexto de afastamentos e desapoio. Essa espera foi amplamente alimentada pelo prefeito, que fez a promessa de um carnaval grandioso, superando todos os registros anteriores, o que se concretizou em lucro e presença se sucedeu. Mas quando avaliado para além da lógica de mercado, a realidade foi de evidências vastamente discrepantes das utopias prometidas.

Mesmo com um plano de ação que envolvia o posicionamento de 34 mil banheiros químicos ao longo dos trajetos dos blocos e a presença de um contingente significativo de policiais militares, cerca de 15 mil diariamente, além da utilização estratégica de drones para monitoramento, o período também ficou marcado por cenas de arrastões e tumultos, resultantes de ocorrências de furtos. Vale destacar que os furtos a transeuntes, que se caracterizam pela ausência de violência direta, registraram um aumento de 6% em relação a 2020. Além disso, a festa foi marcada pela infraestrutura precária, como falta de banheiros químicos, o que contradiz o plano inicial da Prefeitura, e registra o abandono público desde a questão da segurança como no preparo da infraestrutura para a passagem do carnaval.

Além disso, organizadores dos blocos e desfiles tinham esperança de uma presença forte do poder público na viabilização direta da festa, entretanto esse cenário não se concretizou. Não houveram editais específicos para o carnaval, debates na Comissão Especial do Carnaval da Câmara do Rio sobre a gestão do primeiro carnaval oficial sem restrições após o fim da pandemia. A ausência do poder público reviveu questionamentos sobre a viabilidade das atividades dos blocos sem esse apoio decisivo por parte do poder público.

Diversos grupos que antes podiam fazer apresentações como extras ao longo do ano, agora para se manterem ativos econômica e politicamente se encontravam impedidos em certo grau de se manter mobilizados, o que gerou reflexos na atividade dos coletivos na retomada do carnaval dos blocos. Em 2023, blocos famosos anunciaram o encerramento de suas atividades, como o cativante Pipoca e Guaraná que combinava o mundo geek e pop com o carnaval, e o importantíssimo Escravos da Mauá, que está profundamente ligado à identidade e memória da Zona Portuária no centro da cidade desde sua criação no ano de 1993. Outros se encontraram impossibilitados de ir para a rua, o Rola Preguiçosa Tarda Mas Não Falha, por exemplo, comunicou o cancelamento de seu desfile por conta de grandes perdas sofridas ao longo da pandemia e impossibilidade financeira também causada pela crise.

Muitos encontraram dificuldade em conseguir autorização para desfilar devido a trabalhosa e confusa burocracia imposta e o prazo exíguo para conseguir tal liberação. Esse foi o caso, por exemplo, do bloco Minha Luz é de Led; onde os organizadores relataram grande dificuldade em conseguir autorização mesmo realizando diversos processos para alcançar os requisitos necessários; onde o bloco acabou acontecendo estando com alvará mas sem algumas outras autorizações. O episódio foi marcado por críticas do prefeito Eduardo Paes à falta de prévio aviso sobre o evento, alegando que a prefeitura não teve oportunidade de providenciar os serviços municipais para garantir que a festa ocorresse sem impactos negativos na cidade, como sujeira, danos e transtornos; uma atitude que foi entendida por muitos como uma tentativa de desmoralização do bloco (ou até mesmo de blocos que saem não oficialmente) e uma fala incoerente e ácida, especialmente quando levado em consideração que Eduardo se intitula "um grande amante da festa" e utiliza dessa “característica” como um impulsionador de sua reputação política e pública.

Assim, o retorno institucional do Carnaval dos Blocos de Rua ficou notoriamente marcado pela falta de comprometimento e responsabilidade por parte do poder público e tal

negligência reforçou obstáculos para a sustentação dos blocos; cenário que se manteve para o ano seguinte.

O panorama do carnaval de 2024 foi de uma edição de estabilidade e conformação com o modelo neoliberal de Paes diante da compreensão de que mesmo com essas políticas insustentáveis existe uma certa inevitabilidade para com o crescimento da festa. Então, têm-se a percepção de que neste momento o poder público assimila que sua atuação exclusiva na gestão operacional da festa através da PPP, sem causar grandes impactos para a sustentabilidade dos blocos e coletivos, é o suficiente para obter retorno e manter a festa relevante sem a necessidade de reestruturar sua forma de organização.

No ano de 2024 uma grande quantidade de blocos realizou campanhas de arrecadação online, cancelaram eventos e ensaios e queixaram-se das burocracias que envolvem a realização dos desfiles. Mesmo perante essas circunstâncias, foi estimado pela Riotur que a cidade do Rio teve uma movimentação no período carnavalesco de mais de cinco bilhões reais com um público de oito milhões de pessoas[3], evidenciando como mesmo diante do crescimento anual os problemas persistem como adversidades colaterais ao projeto comercial promovido por Eduardo Paes e que o projeto mercantilista do carnaval (e da cidade) continua a pleno funcionamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TENSÕES EM TORNO DAS POLÍTICAS PARA CARNAVAL DE RUA CARIOCA

Simultaneamente às mudanças institucionais destacadas anteriormente, o carnaval de rua carioca se desdobrou de diferentes formas na sua dinâmica interna adquirindo cada vez mais amplos e indispensáveis significados. Tal potencialidade, tornou o carnaval ao longo do tempo não só em uma tradição a ser preservada e transmitida, mas também uma ferramenta ativa de disputa, resistência cultural, conscientização e engajamento sociopolítico; promovendo causas como os direitos LGBTQIA+, equidade de gênero, etc. Atualmente o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro está cada vez mais pensando na festa como espaço privilegiado de disputas na arena política. Sendo assim, muitos blocos, associações e coletivos carnavalescos incorporaram no discurso tais reivindicações (Frydberg, Ferreira e Dias, 2020 p.2).

[3] https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/02/21/rio-tem-movimentacao-economica-durante-o-periodo-de-carnaval-diz-riotur.ghtml

As políticas culturais para o carnaval de rua propostas por Eduardo Paes moldaram a forma como as pessoas vivenciam e interpretam a folia ao longo do tempo e a institucionalizou a identidade carioca como mercadoria, alterando a relação dos blocos com a festa e a cidade e se demonstrando eficazmente favoráveis e lucrativas. Porém, a burocratização da festa gerou um panorama muito mais complexo e passível de questionamentos. A postura neoliberal adotada beneficiou os cofres públicos e a iniciativa privada e concomitantemente relegou sua dimensão simbólica e a sustentabilidade dos grupos carnavalescos a segundo plano. Surgem nesse contexto tensões que tangem o direito à cidade e a preservação e manutenção dessa manifestação cultural em um cenário de muita burocratização e pouco auxílio direto.

As medidas legais apresentadas não só tornam o carnaval de rua em uma mercadoria, mas também privatizam em certo grau a cidade, através da estipulação de regras para que se possa ocupar o espaço público de acordo com os interesses privados. O que é contraditório diante das premissas carnavalescas de ocupar as ruas de forma livre. E, por determinarem a festa como uma pauta da empresa de turismo da cidade, acabam por afastar o carnaval de rua da possibilidade de possuir editais próprios na pasta de cultura da secretaria do município.

Assim, é possível compreender que a proposta de burocratização atua mais como um mecanismo para legitimar a mercantilização e a monopolização do carnaval em grande escala, em vez de ser uma estratégia eficaz para manter os blocos em funcionamento. Esta abordagem revela-se, portanto, um meio voltado para objetivos de viés capitalista, que negligencia o valor simbólico intrínseco e a potencialidade de disputas sociopolíticas presentes no contexto carnavalesco. As políticas implementadas por Paes, nesse sentido, revelam-se contraditórias e ineficazes quando se trata de garantir a longevidade dos blocos de carnaval.

Podemos entender, a partir da análise dos três governos do Eduardo Paes à frente da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que tivemos a implantação, consolidação e recolhimento das vantagens de uma política pública neoliberal que se propôs a organizar a o carnaval de rua através da mercantilização da festa, principalmente com a implementação da PPP (parceria público privada). Ao mercantilizar a festa, Eduardo Paes mercantiliza, mesmo que por tempo determinado, a cidade garantindo a ordenação, comercialização e exploração das ruas da cidade para a iniciativa privada. A PPP foi ao longo dos anos desde a sua implementação, dando cada vez mais poder à iniciativa privada que passa a disputar a cidade, a partir dos seus interesses, com os organizadores do carnaval de rua. Uma disputa extremamente desigual e chancelada pelo poder público.

Desta forma, entendemos que a primeira gestão Paes (2009-2012) teve como foco a organização da gestão da festa através da implementação da parceria público privada e seus desdobramentos burocráticos, como o caderno de encargos, e exigência de autorização dos blocos para desfilarem. O segundo mandato de Paes (2013-2016) consolidou a política implementada anteriormente e solidificou, por causa dos grandes eventos, a ideia a cultura como mercadoria a ser vendida, principalmente como atrativo turístico, auxiliando na venda da cidade e das suas belezas naturais e culturais. O terceiro e atual mandato de Paes à frente da prefeitura (2021-2024) solidifica a política do carnaval associado e da persona política do próprio Paes como um político carnavalesco, mas que compreende que embora fundamental a festa acontece independente do financiamento do poder público. Tendo como foco a gestão da festa e da cidade para recebê-la a prefeitura passa a não mais perseguir a festa, principalmente os blocos não oficiais, entendendo a diversidade da expressão carnavalesca como mais um atributo a ser valorizado e, com isso, comercializado pela RioTur na sua atribuição e vender a cidade e a festa.

Então, tendo em vista a importância cultural do carnaval, é preciso pensar na sua proteção e fomento efetivos. Inicialmente, é crucial transcender a perspectiva turística predominante na qual ele está inserido atualmente, onde a Riotur privilegia o mercado e torna o carnaval uma espécie de moeda de troca, e se não superá-la completamente pelo menos garantir que os fazedores da festa acessem de forma mais diretas e significativa os fundos por eles produzidos (FERNANDES, 2023).

Em última análise, a proteção efetiva do carnaval de rua requer uma abordagem que valorize sua diversidade, potencialidade sociopolítica e contribuição para a identidade carioca. Superar as contradições das políticas implementadas no passado exige uma visão mais colaborativa, na qual a comunidade carnavalesca participe ativamente da construção de um futuro mais sustentável e adequado às suas especificidades para essa importante tradição cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Rita. O carnaval de rua precisa de editais próprios. Veja Rio. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/coluna/rita-fernandes/o-carnaval-de-rua-precisa-de-editais-proprios. Acesso em: 26 fev. 2024.

FRYDBERG, Marina; VEGA, Ana Clara; DIAS, Emily. Cidade e política: disputas de narrativas no carnaval de rua carioca. **Revista Encantar**, *[S. l.]*, v. 3, 2021.

FRYDBERG, M. B. Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro. **pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, v. 14, p. 161-176, 2018.

FRYDBERG, M. B.; KOSSAK, A.; VASCONCELOS, M. E. R. Breve análise das tensões e relações entre o carnaval de rua oficial e o não oficial no Rio de Janeiro hoje. **Anais VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais**, p. 749-760, maio 2017.

GOIS, Ancelmo. Mais um bloco dispara contra Crivella: 'Alô, seu prefeito, expulsa a GULA de poder'. O Globo, Rio de Janeiro, 07 fev. 2018. Disponível em: http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/mais-um-bloco-dispara-contra-crivella-aloseu-prefeito-expulsa-gula-de-poder.html. Acesso em: 15 abr. 2020.

HERSCHMANN, M. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Intercom – RBCC**, v. 36, n. 2, p. 267–289, 2013.

MACHADO, F. A. S. M. A Mega Event Called Official Carnival: City, Culture, and Party for the Market. In: BIGNAMI, F. (Ed.). **The Legacy of Mega Events- Urban Transformations and Citizenship in Rio de Janeiro.** [S.l.]: Springer, 2020. p. 55-71.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: O vivido e o mito.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

RESENDE, Dayana. Simpatia é Quase Amor desfila com crítica à administração de Crivella. O Globo, Rio de Janeiro, 07 fev. 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/simpatia-quase-amor-desfila-com-critica-administracaode-crivella-22389913. Acesso em: 15 abr. 2020.

RUBIM, A. Infeliz atualidade. CULT, 2020. Disponível em: https://cult.ufba.br/wordpress/infeliz-atualidade/. Acesso em: 27 jan. 2024.

OS COLETIVOS CULTURAIS SUBURBANOS E SUAS ESTRATÉGICAS POLÍTICAS

Sandra de Sá Carneiro[1]
Claudio Jorge Soares[2]

RESUMO: Nosso interesse é analisar as ações e práticas de coletivos culturais que atuam na cidade do Rio de Janeiro. Entendemos esses grupos como uma das modalidades mais expressivas dos movimentos sociais contemporâneos. São grupos que lutam por objetivos comuns e que reivindicam maior atenção do poder público face à precariedade de equipamentos culturais e investimento público em cultura em determinados bairros. Focalizamos, a partir de uma abordagem qualitativa, coletivos que têm atuação expressiva nos subúrbios do Rio de Janeiro (onde reside aproximadamente 80% da população carioca) e que utilizam as categorias *suburbano* ou *subúrbios* como marcador social. São grupos que fomentam formas de sociabilidade, reinventando esses locais a partir da realização dos diferentes eventos que promovem e lutam politicamente pela dignificação desses territórios.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivos culturais. Espaço público. Cultura. Política.

INTRODUÇÃO

A temática dos coletivos culturais vem conquistando importante espaço e destaque nos últimos anos. Assim, diferentes pesquisadores (Irisarri, 2015; Hori, 2017; Gonçalves, 2019; Polli, S, A e Pivetta, R. J., 2020; Aderaldo, 2013, entre outros) têm apontado para o fato de que, desde o início dos anos 2000, esses grupos entram em cena, particularmente nas grandes cidades brasileiras. A visibilidade deles é reforçada sobretudo por sua atuação e ocupação dos espaços públicos, principalmente nas praças e ruas das cidades. Alguns desses grupos têm se denominado coletivos culturais e surgem e ganham força ao questionarem a falta de políticas públicas mais efetivas direcionadas a algumas regiões da cidade, a falta de melhoria em infraestrutura e transporte e, sobretudo, a forma desigual pela qual o poder público lida com as demandas dos moradores dos subúrbios em detrimento do atendimento dos moradores da chamada Zona Sul da cidade.

[1]Professora Associada de Antropologia do PPCIS/ICS/UERJ. E-mail: sandrasacarneiro@uol.com.br.
[2]Pesquisador do NEEA/UENF, doutor em Políticas Sociais. E-mail: cjorgesoares@yahoo,com.br.

Com base em nossas pesquisas individuais sobre os coletivos suburbanos (Carneiro, 2009; 2023; Soares, 2023; Monteiro; Soares, 2021), nossa intenção é apresentar um panorama das estratégias e das táticas utilizadas por alguns desses grupos para ganhar protagonismo na cena cultural do Rio de Janeiro, apontando para uma nova ideia de política cultural e da relação entre cultura e cidade, ou melhor, da política cultural sustentada pela centralidade da cultura para as políticas públicas.

No caso do Rio de Janeiro, o protagonismo desses coletivos desde cedo chama a atenção por sua vitalidade, ao incorporarem outras pautas ligadas aos campos da cultura e da identidade. É justamente por isso que entendemos que esses coletivos podem ser considerados uma das modalidades mais expressivas dos movimentos sociais contemporâneos.

Em nossos estudos, observamos que a principal reivindicação dos coletivos tem sido a construção de políticas comprometidas com a equidade, a democracia e a afirmação do direito à cidade. Em geral, são grupos que buscam construir uma outra narrativa sobre os subúrbios e as zonas Norte e Oeste, que se distanciam das representações depreciativas que aparecem no senso comum. E propõem uma ressignificação dos estigmas associados a esses territórios e aos seus moradores a partir da positivação das representações dos subúrbios. Ao reforçarem seus pertencimentos a um determinado território, reivindicam também um lugar de fala, por meio de estratégias que dialogam, ainda que em posição desigual, com novas dinâmicas.

Cabe lembrar que, historicamente, os subúrbios e as zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro (especialmente a partir da década de 1950 do século XX) não têm sido alvo das preocupações e dos investimentos do Estado na gestão do urbano. A maioria das intervenções urbanas não chega para revitalizar ou requalificar os seus bairros, mas se direcionam principalmente para remover casas e/ou fechar os espaços de lazer.

Foi dentro desse contexto que, em um primeiro momento, tivemos a atenção voltada para as gramáticas mobilizadas pelas ações políticas de alguns coletivos suburbanos, na identificação de memórias construídas, na realização de eventos/atividades culturais, na preservação de espaços e lugares e na valorização de expressões culturais que são entendidas por eles como verdadeiros “patrimônios culturais suburbanos”.

A noção de subúrbio carioca costuma ser mencionada nos produtos acadêmicos (Guimarães; Davies, 2018) para delimitar um território bastante consensual, que faz referência ao conjunto de bairros da cidade do Rio de Janeiro atravessado pelas linhas de trem e distantes

"centro", recorrentemente indexado à pobreza, à subalternidade e às classes populares. A importância do local de moradia no sistema de classificação social dos moradores da cidade do Rio de Janeiro também tem sido destacada por diferentes estudos, que apontam para relação entre esse modo de habitar e a construção da subjetividade (Velho, 1994; Heilborn, 1984; Carneiro, 2009, 2023, entre outros).

Sabemos que o termo "coletivo" não possui uma definição consensual[3], porém, em nossas pesquisas partimos da ideia provisória de que coletivo cultural é um movimento independente, formado por um grupo de pessoas que se unem por interesses comuns e que desenvolvem ações dos mais diversos tipos. A princípio podemos dizer que a não hierarquização é uma característica que vai além da prática dos coletivos. No entanto, o fato de os coletivos culturais possuírem uma estrutura flexível, horizontal, não significa que não existam tensões e conflitos. Em geral, dedicam-se a uma pluralidade de expressões artísticas e culturais – música (de vários tipos), teatro, turismo, documentários, bloco carnavalesco, etc. Trata-se da reunião e da organização de pessoas que lutam por interesses comuns e vislumbram avanços que "[...] em grande medida, independem do que o Estado pode conceder – objetivos que guardam uma relação muito mais próxima com um senso de crescimento e identidade pessoais em interação com a subcultura do movimento" (Downing, 2010, p. 57).

Grande parte da potência e resistência criativa dos subúrbios se deve ao reaparecimento dos coletivos como forma de organização social, que busca devolver às ruas o lugar de troca de experiências, de resistência e "reesistência", fartamente descritos por pesquisadores, escritores e teóricos como Simas (2019), Carneiro (2023), Brum (2018), Chao (2020), Soares (2023), Lima (2018), entre outros que pesquisaram e pesquisam as múltiplas manifestações culturais que formam a identidade suburbana e conferem aos seus habitantes o sentido de pertencimento que constrói a resistência desses territórios da cidade. A lista de autores apresentada não é aleatória e poderia conter um número muito maior de pesquisadores, escritores ou simplesmente narradores dos eventos suburbanos, mas representa parte da diversidade de categorias presentes nos debates sobre a cultura nesse território, ainda que não se esgote aqui. A essa lista se somam os milhares de jovens que acessaram o ensino universitário com as políticas inclusivas das

[3]Devemos deixar claro, desde já, que essa é uma categoria "nativa", ou seja, é como estes grupos se definem.

últimas duas décadas. São jovens que devolvem ao território em que nasceram novas formas de atuação social, mais inclusivas e com aplicação de novas tecnologias em forma de luta social.

Uma outra característica desses coletivos que merece destaque é a capacidade de se transformarem e interagirem no território, apresentando novas dinâmicas e abordagens mais inclusivas que questionam a lógica das políticas públicas implementadas pelo Estado, colocando em evidência uma postura contra-hegemônica, de ressignificação dos diferentes espaços em que atuam. Também vale destacar a capacidade de se conectarem com outros atores e grupos sociais, formando redes e circuitos culturais, sejam elas no espaço físico ou virtual, que os tornam menos dependentes das concessões estatais. Além disso, entendidos como parte integrante dos movimentos sociais, os coletivos culturais são também políticos. Sua ação de transformação acontece tanto no plano simbólico quanto no das práticas culturais. Tais transformações, ligadas a valores simbólicos, contribuem com a formação de identidades diversas e com a sensibilidade crítica e criativa das pessoas. Lutam pela ocupação dos espaços públicos para que possam ser regidos por outra lógica, outra racionalidade, nem sempre utilitarista ou instrumental, menos manipulável pelas forças políticas locais, que na maioria das vezes estão associadas a práticas mais conservadoras.

Suas estratégias e táticas implicam em níveis de transformação que dificilmente as estruturas mais convencionais de manifestação política, tais como as associações de moradores, partidos e sindicatos, chegariam. Os movimentos partidários atuais reproduzem uma lógica preestabelecida e acabam caindo em embates ideológicos prejudiciais à construção de um projeto alternativo de sociedade. Em contraposição, vemos surgir esses movimentos, em geral apartidários ou formados por uma identidade mais progressista, que são determinantes nesse processo de deslocamento de centralidades, na medida em que reafirmam a importância da vida social em espaços que em geral são segregados e estigmatizados. Esses grupos adotam diferentes estratégias para a desconstrução do discurso estigmatizante, convertendo sua segregação em instrumento de luta, sejam elas artísticas, culturais e políticas, como forma de ativar a vida urbana em suas múltiplas dimensões, questionando o caráter centralizador com que são conduzidas as políticas públicas voltadas para determinadas áreas da cidade em detrimento de outras. Daí a importância de se perceber que essas formas coletivas de ação derivam de um conjunto de contradições manifestas no espaço físico e existencial das cidades, trazendo formas criativas de novos usos para os espaços em sua dimensão coletiva.

Contradições que também estão presentes na heterogeneidade e complexidade do território suburbano, por este também compor um campo de disputas simbólicas.

UMA NOVA MODALIDADE DE ATIVISMO

Partimos da hipótese de que devemos compreender os coletivos como uma das modalidades mais expressivas dos movimentos sociais contemporâneos, na medida em que eles podem ser vistos como uma nova forma de ativismo e, a seguir, queremos acionar diferentes questões que nos levaram a construir esse eixo analítico.

Em diálogo com os resultados de nossas pesquisas e tentando apresentar um panorama dos principais achados, percebemos que pelo menos três aspectos ganhavam centralidade nos discursos das principais lideranças dos coletivos estudados. O primeiro seria a luta contra a forma estigmatizante com que os subúrbios são retratados pelos meios de comunicação em geral, literatura, televisão (telejornais e novelas) e músicas. O outro seria a ênfase dada às manifestações culturais como estruturadoras das sociabilidades locais. E o terceiro seria a valorização de um *ethos* representado como próprio dos subúrbios, que caracterizaria, de certa forma, os moradores desses territórios, em que pese as suas singularidades, diferenças e complexidade.

Conforme já mencionamos, muitos deles se dedicam à valorização de expressões culturais dos mais diversos tipos – música (de vários gêneros: choro, samba, jongo, *funk* etc.), teatro, documentários, bloco carnavalesco, turismo etc., cuja visibilidade é reforçada, sobretudo, por sua atuação nos espaços públicos, particularmente, nas praças e ruas das cidades por uma espécie de vocação natural para a rua e coletividade expressada na cultura do precário, que fez com que, na ausência de um planejamento estatal para a oferta de serviços, os grupos buscassem reforçar a sociabilidade das ruas e praças.

Temos acompanhado mais detidamente a trajetória de cinco grupos e de uma agência de turismo que têm atuação expressiva nos subúrbios do Rio de Janeiro[4] e que utilizam a

[4]Região da cidade que tem sido objeto de outros estudos de Carneiro (1986 e 2009).

categoria *suburbano* ou *subúrbio* em suas denominações[5]. Essa seleção se justifica pelo número significativo de grupos que usam essas expressões para se nomear e, também, por nosso interesse em estudar e problematizar as representações construídas sobre os subúrbios, que já foram objeto de outros estudos nossos.

A capacidade desses coletivos de se transformarem e interagirem no território, apresentando novas dinâmicas que questionam a lógica das políticas públicas implementadas pelo Estado, coloca em evidência uma postura contra hegemônica, de ressignificação dos diferentes espaços em que atuam, bem como expressam uma nova modalidade de ativismo. Outro ponto que merece destaque é a flexibilidade de se conectarem com outros atores e grupos sociais e de formarem redes e circuitos culturais, sejam elas no espaço físico ou virtual, ampliando, com isso, a capacidade de estruturação de uma determinada ação.

Numa outra perspectiva, entendidos como uma modalidade de movimentos sociais, os coletivos culturais são também políticos. Suas ações de transformação acontecem tanto no plano simbólico quanto das práticas culturais e estão ligadas a valores simbólicos, que contribuem para a formação de identidades diversas.

Melucci (1989; 2001) aponta para o fato de os movimentos sociais não serem um ente unitário, mas um conjunto de grupos que se articulam entre si, negociando ideias, representações, pautas e interesses que – em sua dinâmica interna – se processam e resultam na afirmação de identidade coletiva. São, portanto, o resultado de processos de definições coletivas.

As lutas e reivindicações desses coletivos se dirigem, sobretudo, ao direito à cidade, ao reconhecimento de seus territórios como plurais e fundamentais para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro. São espaços onde a cultura é efervescente e dinâmica, lembrando que aproximadamente 80% da população carioca vive nas chamadas zonas Norte (aí incluídos os subúrbios) e Oeste da cidade, segundo dados do Instituto Pereira Passos.

Durante a realização do trabalho de campo, notamos recorrentemente o uso da noção de "cultura" na elaboração de uma narrativa que valorizava econômica e simbolicamente os bairros suburbanos na sua relação com os outros bairros da cidade através da instalação de

[5]Em um primeiro momento selecionamos os seguintes grupos: Movimento 100% Suburbano, Suburbagem, Loucura Suburbana, Visão Suburbana e Subúrbio em Transe.

equipamentos “culturais” e realização de diversos eventos/atividades “culturais”. Nessas oportunidades, percebemos que ganhava destaque a retórica da tradição cultural dos subúrbios com relação à música (particularmente do samba e do choro), da dança (jongo, charme, folia de reis) etc.

Com isso, tivemos ainda nossa atenção direcionada para os modos pelos quais a categoria *cultura* era mobilizada politicamente no processo de construção de uma nova narrativa sobre os bairros suburbanos da cidade do Rio de Janeiro, em que eram acionadas representações como “celeiro cultural” e berço da “cultura carioca e brasileira” para valorizar econômica e simbolicamente esses locais na sua relação com os outros bairros da cidade.

Dentro dessa perspectiva, vimos então que a categoria *cultura* era acionada como um idioma comum, utilizado pelas pessoas e instituições para selecionar e classificar ações ou coisas do “mundo da vida” como culturais, para serem mobilizados politicamente nas reivindicações de direitos étnicos, identidades relacionais, políticas educacionais, reparação por danos políticos, mercado do turismo cultural, preservação de memória e de história, entre outros. Ou seja, foi no percurso de nossas pesquisas individuais que passamos a observar mais detidamente os modos pelos quais era utilizada a categoria *cultura*, a par de outras que frequentemente se relacionam e se imbricam, como *memória*, *história*, *patrimônio cultural*, *identidade cultural*, *construção de cidadania* e *direito à cidade*, que se constituem enquanto estratégias de ressignificação do espaço urbano, o que Santos (2012, p. 140) chama de “rugosidades do passado”, que ao mesmo tempo que recuperam a memória, criam outras funcionalidades espaciais para um conjunto de construções diversas que no passado geralmente eram ocupadas por indústrias.

Isso nos levou a refletir sobre a noção de cultura como forma de ação, não como “entidade” pronta e acabada, e sobre a importância dos investimentos públicos em cultura – pauta comum a todos os coletivos, o que nos levou a refletir sobre a cultura como processo vital e necessário à construção de identidades e sentidos da vida.

Como Sahlins (1997) já apontou, enquanto a antropologia contemporânea procurou se desfazer da categoria *cultura*, vários indivíduos, instituições ou grupos sociais a tem incorporado, selecionando e classificando algumas ações ou coisas do “mundo da vida” como culturais e mobilizando-as como argumento político e moral para reivindicar direitos territoriais, construir identidades relacionais, narrativas de valorização de bairros, preservação

memória, entre outros. Segundo o autor, não podemos abandonar a noção de cultura, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue, ou seja, a organização da experiência e ação humana por meios simbólicos. Sempre operamos por meio de valores e significados, os quais não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas (Sahlins, 1997, p. 41).

Os coletivos são atores sociais envolvidos ativa e criativamente em uma reflexão de que a "cultura" se tornou um valor objetivado numa dança, num cinema, na arquitetura de uma igreja, no samba e no choro como patrimônio cultural, nas reivindicações de direitos dos suburbanos como cidadãos, na realização de um evento/atividade cultural, na exploração do mercado turístico para mostrar que os subúrbios também têm encantos, atrações e patrimônios. Mas há também atores motivados com projetos efetivos de melhorar o bairro para se viver, implantar equipamentos culturais, políticas culturais etc.

Percebemos ainda que dentro do contexto analisado a palavra "cultura"' se transformou numa espécie de "emblema" e, assim, espaços da cidade, atividades, lugares podem ser identificados e reivindicados como "culturais" por um ou mais grupos sociais. Trata-se do emprego da categoria *cultura*, ou melhor dito, "culturas", que se constituem em formas específicas de invenção, no sentido utilizado por Wagner (2010). Sob essas rubricas, desdobram-se diversas experiências humanas.

Podemos destacar ainda a presença de pelo menos dois tipos de atores que identificamos e que consideramos relevante mencionar: o primeiro seria o ator organizador de atividades/eventos, os chamados agentes culturais, aquelas pessoas mobilizadoras e mobilizadas pela história cultural dos bairros, que quase cotidianamente movimentam as ruas e praças da região em que vivem, atraindo outro tipo de ator, as não menos importantes "pessoas de fora", que se deslocam de outras regiões da cidade para formar o público consumidor desses "serviços culturais".

No contato com alguns deles, percebemos a emergência de um campo de possibilidades que se estruturava para vários atores, que passaram a experimentar e se tornaram agentes culturais como um projeto, para atuarem ativamente nesse processo. Esses novos agentes narravam as suas ações, ressaltando seus compromissos com suas histórias, memórias, pertencimentos, identidades e percepções emotivas do mundo. Dessa forma, legitimavam o campo de possibilidades em que experimentavam, como projeto (Velho, 1994), tornarem-se agentes

culturais e classificavam como positivo reconhecer a importância histórica do bairro em que atuam, contribuindo para retirá-lo da velha narrativa que o descrevia como um espaço "sem cultura".

O segundo tipo de ator que apareceu com frequência foi o dos coletivos culturais, que realizam ações como grupos, cineclubes, rodas de choro e outros formatos e se desenvolvem de maneira independente, horizontal e autogestionada.

Dentro de uma outra perspectiva analítica, entendemos que a noção formulada por Santos (1998; 1999; 2007) de *território usado* pode nos ajudar a problematizar a construção social dos espaços nos bairros suburbanos, particularmente, no que diz respeito à relação dos coletivos com os locais onde têm atuação. Para o autor, "[...] o território tem que ser entendido como território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais identidade" (Santos, 2007, p. 14).

Nessa medida, o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado (Santos, 1998, p. 16). O que interessa perceber é o processo histórico de uso do território pelos homens, pelos grupos sociais, que revelam os diferentes interesses dos diversos atores sociais que atuam nesse uso. Sustenta o autor que, se ficarmos atentos para o uso da noção de território, poderemos desvendar os diferentes interesses em jogo dos distintos agentes sociais que, relacionando-se entre si, atuam na formação dos territórios. (Santos, 1998).

Seguindo essa colocação, podemos dizer ainda que o território deve ser entendido como uma construção social, guardando em si as marcas das relações de poder dos homens entre si e com o meio circundante. No caso específico dos coletivos estudados, estamos lidando com distintos agentes sociais, que têm múltiplas relações, em constantes alianças, negociações e conflitos. Nessa direção, sustentamos que são os grupos sociais, com suas formas de agir, de atuar e se relacionar em rede, que fornecem significados ao território. Isso significa dizer que tanto a noção de território quanto a de espaço expressam a dimensão de construção social dos lugares.

Proença Leite (2002, p. 116) também nos oferece um importante aporte para problematizarmos a noção de espaço, ao afirmar que um espaço urbano somente se constitui em um espaço público quando nele se conjugam certas configurações espaciais e um conjunto de ações. Nesse sentido, quando as ações atribuem sentidos de lugar e pertencimento a certos espaços urbanos e essas espacialidades incidem igualmente na construção de sentidos para as

os espaços urbanos podem se constituir como espaços públicos. Ou seja, locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente. Por isso, a questão fundamental para o autor é saber que tipo de uso público ocorre. Em que medida esse uso público pode ser caracterizado como construção de espaços públicos e qual o papel desempenhado pela construção dos lugares nesse processo.

Mesmo considerando as possíveis divergências de entendimento sobre os processos de construção social do espaço, que se manifestam em vários momentos no interior dos coletivos, nosso objetivo, inspirados nos autores acima mencionados, foi identificar novas formas de apropriação de espaços públicos que inovam no sentido de modificar a concepção de ocupação espacial "mais usual", qualquer que seja a demanda ou reivindicação.

Essas novas modalidades de atuar e de transmutar o espaço ampliam o repertório de leituras possíveis sobre os subúrbios. De fato, os coletivos estão unidos em trazer discussões sobre práticas alternativas de se construir a cidade, principalmente, através da ressignificação dos espaços segregados e invisibilizados em que vivem.

O processo de apropriação do espaço público por esses grupos/coletivos parece apontar ainda para o delineamento de novas formas de ser e estar na cidade, como resultado de experiências e práticas sociais de sua construção. Dessa forma, trata-se de pensar o cotidiano, a apropriação social do espaço na sociedade urbana, como ações políticas e como parte de uma luta mais geral de acesso ao direito à cidade (Lefebvre, 2008). Ao lado disso, conforme Harvey (2014) destaca, a busca por uma cidade mais justa está pautada na luta pelo direito à cidade.

Os coletivos recorrem argumentos como: preocupação com o patrimônio cultural dos bairros como "bem público" a ser preservado (por exemplo, os cinemas que foram patrimonializados); a proposta de participar do processo de transformação do bairro (reivindicações junto a parlamentares); afirmação identitária (valorização dos subúrbios e luta contra sua invisibilidade política); promoção de atividades que incidam no processo de sociabilidade e de integração dos moradores do bairro; promoção de ações que possam contribuir para a formação de cidadãos conscientes com conhecimento histórico; resgate e valorização da história local; afirmação do "lúdico" ou do "lazer" como uma experiência "autêntica"; valorização simbólica dos bairros e valorização da sobrevivência financeira dos grupos artísticos, sem auxílio do Estado.

Uma boa forma de expressar a atuação coletiva em rede desses agrupamentos é o Viradão Cultural Suburbano (Monteiro; Soares, 2021), cuja intenção é contestar a lógica fomentada por narrativas que associam os subúrbios cariocas quase que única e exclusivamente a lugares marcados pela carência e violência e também dar visibilidade à potencialidade criativa do povo desses territórios, tendo como norte as postulações de Stuart Hall (1997), que entende as culturas como "formas de luta", e de Terry Eagleton (2005), que as percebe "como um terreno de conflito". O Viradão faz parte dos eventos da cidade numa articulação com o parlamento municipal, como forma de fazer a administração municipal interagir com uma atividade cultural articulada e dirigida por um conjunto de coletivos que anualmente organizam o festival cultural mais importante dos subúrbios.

Em outra perspectiva analítica, a noção de campo de disputa (Bourdieu, 1997) nos auxiliou na compreensão das negociações e tensões presentes no processo de apropriação de uso das praças pelos distintos grupos sociais. Nesse campo de disputas, os agentes públicos, as instituições públicas, as grandes empresas privadas, os agentes do mercado imobiliário e financeiro constituem forças hegemônicas no embate com os movimentos sociais de diferentes tipos, inclusive fazendo uso da cultura construída em favor da sua publicidade comercial no território, os quais buscam organizar suas ações em confronto com a concepção de planejamento imposta. Essa dimensão da praça e das ruas como um campo de disputa se configura no cotidiano dos grupos focalizados.

Mesmo considerando que esses conflitos são implícitos aos processos de construção social do espaço e se manifestem em vários momentos como oposição de interesses, é possível identificar novas formas de apropriação de espaços públicos que inovam no sentido de modificar a concepção de ocupação espacial, qualquer que seja a demanda ou reivindicação que esteja em causa.

As práticas e mobilizações de recursos dos coletivos de cultura no território suburbano obedecem às formas como a população pobre foi se adaptando às imposições capitalistas. Como argumenta Michel De Certeau (1994), a sociedade é moldada por uma estrutura de poder estabelecida pelas instituições dominantes, como o governo, pelas empresas e pelas mídias de massa. Essas instituições prescrevem um conjunto de regras e normas que restringem as ações e preferências individuais. No entanto, Certeau (1994) acredita que os indivíduos possuem a capacidade de resistir e redefinir esses arcabouços através de sua "arte de fazer". Segundo o autor, "a arte de fazer" é a prática cotidiana das pessoas comuns, que se engajam em atividades

aparentemente insignificantes, mas que são essenciais para a construção de suas identidades e para a criação de espaços de liberdade dentro das estruturas de poder dominantes. Essas atividades podem incluir práticas de consumo, caminhadas pela cidade, conversas informais e outras formas de expressão individual ou coletiva.

Para nós, essas novas modalidades de atuar e de transmutar o espaço ampliam o repertório de leituras possíveis sobre os territórios. A estratégia principal dos coletivos é chamar a atenção dos cidadãos em geral e, particularmente, dos moradores mais próximos, para a possibilidade de usos diferenciados dos espaços públicos das grandes cidades e de atrair olhares para tais locais que, em alguns casos, encontram-se esquecidos e/ou discriminados pelo poder público e pela sociedade, conferindo-lhes positividade.

Outro aspecto da apropriação de usos de espaços públicos é sua possibilidade de confronto com a atuação planejada do poder público. Nessa direção, Mello e Vogel (1985) atribuem a essas apropriações a função de "mecanismos de defesa e superação da população aos modelos urbanísticos impostos pela atuação planejada do poder público". Aponta-se, assim, para um especial significado dos atos de apropriação, referido à sua capacidade de ampliar a compreensão dos desejos e das necessidades da população e seu respectivo vínculo ao ambiente urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao enfocar a trajetória e as práticas de coletivos culturais suburbanos da cidade do Rio de Janeiro, procuramos destacar suas atuações políticas junto a outros atores sociais, bem como a outros coletivos que atuam nos subúrbios ou em outras regiões e como se dá o processo de apropriação do espaço urbano por meio das intervenções artísticas. Buscamos, sobretudo, destacar a importância das ações culturais produzidas por esses coletivos no fortalecimento da ideia do direito à cidade. Por isso, entendemos que os estudos dos chamados movimentos sociais nos oferecem um suporte teórico muito interessante para a identificação da força política das atuações dos coletivos.

As reivindicações dos grupos/coletivos estudados apontam para a necessidade de construção de uma cidade mais igualitária, não só na distribuição dos recursos públicos de maneira geral, como também de pensar políticas públicas mais inclusivas para a maior parcela da população carioca. A partir de suas demandas e causas localizadas, podemos refletir sobre

novas maneiras de se pensar a retomada dos espaços públicos como locais de convivência plural, que indicam que a construção de uma cidade mais inclusiva passa hoje pela luta, disputa e apropriações do espaço urbano. Dessa forma, foi fundamental perceber como os coletivos adotavam diferentes estratégias, sejam artísticas, culturais e políticas, como forma de ativar a vida urbana em suas múltiplas dimensões, questionando, assim, o caráter centralizador com que são conduzidas as políticas públicas voltadas para a dimensão mais lúdica da cidade. Entendemos que essas formas coletivas de ação derivam de um conjunto de contradições manifestas no espaço físico e existencial das cidades, trazendo formas criativas de novos usos para os espaços em sua dimensão coletiva.

Analisar a insurgência desses grupos ou coletivos é questionar também as transformações no tecido urbano do Rio de Janeiro. É refletir, de uma outra perspectiva, sobre o modelo de cidade excludente que temos, fruto de um processo de urbanização que sempre privilegiou as áreas centrais da cidade e a chamada Zona Sul.

Ao lado disso, como ressalta Fernandes (2011), o conceito carioca de subúrbio é uma representação que parece sintetizar um discurso ideológico sobre o lugar dos menos favorecidos socialmente na cidade do Rio de Janeiro. Frequentemente, a definição de subúrbio é confundida com periferia.

As palavras têm vida e mudam de significados com o passar do tempo e o emprego em diferentes espaços e contextos, como se sabe. Mas o certo é que tanto “periferia” quanto “subúrbio” são palavras que normalmente são usadas para estigmatizar os territórios e a população que vive neles. Por isso, a importância de analisar como essas categorias são reapropriadas pelos coletivos, tornando-se emblemas, símbolo de um modo de vida que se quer valorizado, uma vez que aproximadamente 80% da população carioca vive nos subúrbios, as zonas Norte e Oeste da cidade.

Podemos dizer que há um objetivo também recorrente de estimular um novo olhar da população sobre a sua cidade, em que espaços hoje marginalizados pelo poder público possam assumir a centralidade que lhes seria de direito. Isso porque, do ponto de vista dos coletivos, as principais manifestações culturais da cidade foram construídas nesses territórios. E, ao procurarem dar visibilidade a essas manifestações sob uma nova ótica, reivindicam também um outro projeto de cidade menos segregado e desigual. Os coletivos estão empenhados em retirar os subúrbios do anonimato, da invisibilidade e da condição de subprodutos culturais. São territórios que constituem o urbano, e não o “sub-urbano”, como muitas vezes são retratados.

A maioria afirma que os subúrbios são complexos e plurais, e a meta é mostrar como esses territórios são produzidos no espaço urbano por meio de práticas, vivências e experiências dos seus moradores, os atores mais importantes desse processo. É nesse sentido que tentamos seguir as pegadas de Milton Santos (2007), quando diz que o território em si não é um conceito, tornando-se tal apenas a partir do seu uso social. Ou seja, o território somente se constitui em um conceito utilizável para análise quando forem considerados os atores que dele se utilizam e fazem sua experiência concreta de ser no mundo. Dentro dessa perspectiva o território ultrapassa a concepção político- administrativa meramente formal e ganha a dimensão de um espaço socialmente demarcado pelas ações e intenções de sujeitos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADERALDO, Guilhermo. **Reinventando a "cidade"**: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de "coletivos culturais" em São Paulo. 2013. 382 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOURDIEU, P. Efeitos do lugar. *In*: BORDIEU, P. (org.). **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 159-175.

BRUM, M. S. I. Breve História das favelas Cariocas: das origens aos grandes eventos. *In*: MAIA, Rose (org.). **O Rio (re)visto de suas margens**. Rio de Janeiro: Editora Letra Capital, 2018.

CARNEIRO, Sandra de Sá. **Balão no céu, alegria na terra**: estudo sobre as representações e a organização social dos baloeiros. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1986.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Rio, Zona Norte e Zona Sul: fronteiras para além dos estigmas. *In*: **Cidades**: olhares e trajetórias. Rio de Janeiro: Garamond 2009, p. 193-217.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Coletivos suburbanos cariocas: cultura, estigmas e políticas de resistência. *In*: CARNEIRO, Sandra de Sá; MATTOSO, Rafael (orgs.). **Subúrbios**: espaços plurais e múltiplos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Autografia, 2023, p.

CERTEAU, M. de. **A invenção do Cotidiano 1**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAO, Adelaide Cristina Rocha de La Torre. **Comida de subúrbio**: cultura, memória e comensalidade das Yabás da Grande Madureira. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

COELHO, Teixeira (org.) **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DOWNING, John. Parceiros não comunicativos: análise da mídia dos movimentos sociais e os educadores radicais. **Revista Matrizes**, ano 3, n. 2, jan./jul. 2010, p. 51-61.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**: Rio de janeiro (1858-1945). Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GONÇALVES, Livia Maria Abdalla. **Norte Comum**: arte, cultura e política em movimento na cidade do Rio de Janeiro. 2019. 279 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GUIMARÃES, R. S.; DAVIES, F. A. Alegorias e deslocamentos da categoria subúrbio carioca nos estudos das Ciências Sociais (1970-2010). **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 457-482, 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, 1997.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEILBORN, Maria Luiza. **Conversa de portão**: juventude e sociabilidade em um subúrbio carioca. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

HORI, P. Os coletivos urbanos da cidade de São Paulo: ações e reações. *In*: XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, **Anais…** São Paulo, ANPUR, 2017, pp.1-17.

IRISARRI, V. **Fora do Eixo, dentro do mundo**. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

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

LEITE, Rogerio Proença. Contra usos e espaços públicos: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, 2002, p. 115-134.

LIMA, R. G. de. **Senhores e possuidores**: propriedades, famílias e negócios da terra no rural carioca oitocentista (Inhaúma, 1830-1870). Rio de Janeiro: Multifoco, 2018.

MELLO, M. A. da Silva; VOGEL, Arno. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. Rio de Janeiro: Eduff, 2017[1980], 4a. ed., 174 p.

MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os movimentos sociais? **Revista Lua Nova**, n. 17, 1989, p. 49-66.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**: movimentos sociais nas sociedades complexas. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MELUCCI, Alberto (org.). **Por uma sociologia reflexiva**: pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005a.

MONTEIRO, C e SOARES, C. J **Viradão Cultural Suburbano**: as culturas vistas como

de luta e terrenos de Conflitos na Busca Por Igualdade Social. Disponível em: http://catedrapoliticasculturais.rb.gov.br/anais-do-xi-seminario-internacional-de-politicas-culturais-2/. Acesso em: 27 out. 2022.

POLLI, S. A.; PIVETTA, R. J. Coletivos urbanos insurgentes: as disputas pelo espaço na cidade de Curitiba. **Indisciplinar**, v. 6, n. 1, 2020, pp. 166–191. Disponível em: https://doi.org/10.35699/2525-3263.2020.26326. Acesso em: 25 jan 2023.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um objeto em vis de extinção. Parte 1. *In*: **Mana**, v. 3, 1997, p. 41-73.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *In*: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A. de.; SILVEIRA, M. L. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, ANPUR, 1998, p. 15-20.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. **GEOgraphia**, v. 1, n. 1 1999, p. 7-13. Disponível em: https://doi.org/10.22409/GEOgraphia1999.v1i1.a1336. Acesso em: 21 maio 2022.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SIMAS, L. A. **Coisas Nossas**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2017.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, C. J. da S. **Uma leitura do subúrbio da Leopoldina a partir dos coletivos de cultura**. 2023. Tese (Doutorado em Políticas Sociais) – Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2023.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POLÍTICAS PÚBLICAS E O CARNAVAL - EIS AS NOTAS: DEZ EM ARRECADAÇÃO, ZERO EM INVESTIMENTO - UM PANORAMA DA FESTA NAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO E SÃO JOÃO DA BARRA

Soraya Rangel Moore[1]

Fernando Santos de Oliveira[2]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apontar a dicotomia que existe entre as políticas públicas de cultura nas cidades do Rio de Janeiro e da cidade de São João da Barra a partir de uma análise e entendimento do Carnaval como festa popular, com dados oficiais divulgados pelas respectivas administrações municipais. Como metodologia, reunimos e analisamos dados oficiais de arrecadação e investimento, que são públicos e divulgados após o Carnaval. No percurso metodológico, recorreu-se de referências bibliográficas sobre o assunto, aliadas a dados oficiais sobre arrecadação e subvenção das prefeituras municipais. Como resultado, podemos observar os obstáculos enfrentados pelos trabalhadores do Carnaval, sobretudo pela falta de investimento em capacitação e profissionalização da mão de obra que é a força motriz da maior festa popular do nosso país. Além dos trabalhadores, a falta de investimentos aos fazedores de cultura é um indicativo de como a arrecadação nos quatro dias de folia não é revertida em prol de melhoramentos estruturais da própria festa.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Públicas, Carnaval, Cultura, Investimento e Capacitação.

O PANORAMA DA FESTA

Este trabalho tem como objetivo apontar a dicotomia que existe entre as políticas públicas de cultura nas cidades do Rio de Janeiro e da cidade de São João da Barra a partir de uma análise e entendimento do Carnaval como festa popular, com dados oficiais divulgados pelas respectivas administrações municipais. Como metodologia, reunimos e analisamos dados oficiais de arrecadação e investimento, que são públicos e divulgados após o Carnaval.

1 Graduada em Direito pela Universidade Estácio de Sá. Especialista em Direito Público. Servidora de carreira na Câmara Municipal de São João da Barra. Mestranda em Planejamento Regional e Gestão de Cidades pela Universidade Cândido Mendes.

2 Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estácio de Sá, graduado em Design Gráfico pela Faculdade de Tecnologia do SENAC. Especializado em Gestão e Design de Carnaval. Pesquisador e Carnavalesco.

E para isso, é fundamental se aprofundar em conceitos que fundamentam o Carnaval de Rua, O Carnaval das Escolas de Samba e o Carnaval de Clubes (atualmente, o menos popular). Mikhail Bakhtin, em sua obra "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, divide as manifestações culturais populares em três grupos: Ritos e Espetáculos, Obras cômicas verbais e um terceiro grupo organizado em Formas e Gêneros do vocabulário familiar. O carnaval se enquadraria no primeiro grupo. Bakhtin (2008) considerava o Carnaval como um rito público no qual os costumes das classes nobres e religiosas eram parodiados. A forma jocosa de retratar as elites da sociedade não faz do carnaval um tipo de arte e sim uma realidade subvertida provisória.

O carnaval, de certa maneira, desestruturava o mundo em questão, pois tornava possível a inversão de papéis e valores. O povo deixava de lado seu papel de espectador da realidade e virava, mesmo que por alguns dias, o protagonista do espetáculo. O carnaval agiria como agente transformador da realidade. Bakhtin diz que essas festas "ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado".

A relação entre carnaval e políticas públicas não é linear através da História dessa manifestação cultural no Brasil. Remontando-se ao embrião dessa festividade, o entrudo português foi introduzido no Brasil no início do século XVII. Tratava-se de uma comemoração que envolvia a prática de atirar uns nos outros: água, farinha, goma, barro, fuligem e, até mesmo, lixo e dejetos humanos. Com o tempo, essas brincadeiras passaram a incorporar também as laranjinhas ou limões-de-cheiro e as borrachas com água perfumada. Era essa versão mais amena que agradava à elite da época, enquanto a outra ficava reservada às camadas populares, incluindo a população escravizada (ARANTES, 2013).

Como bem assevera Queiroz (1992), as assimetrias sociais não deixavam de existir e de se fazerem presentes durante os folguedos. Uma pessoa escravizada não tinha permissão para atirar farinha, água e demais elementos em uma pessoa livre, independentemente da etnia dela, mas poderia ser atingida sem qualquer possibilidade de revide.

Já nesse momento, os festejos se mostravam uma oportunidade de renda extra para as famílias menos abastadas, que produziam em suas casas e vendiam pelas ruas os produtos a serem utilizados nos folguedos. Posteriormente, artigos mais elaborados como bisnagas francesas e limões-de-cheiro enfeitados com papel dourado passaram a ser vendidos em estabelecimentos especializados em artigos de carnaval, o que, segundo Cunha (2001), eram

uma espécie de marcador social de hierarquia dentro do entrudo. É importante destacar que até mesmo o imperador D. Pedro I e, posteriormente, seu filho D. Pedro II eram adeptos do entrudo (MORAES, 1987).

Cunha (2001) credita parcialmente a esse comércio trazendo novos artigos de festa para o entrudo a longevidade da tradição, mesmo com as reiteradas proibições e ações policiais de apreensão de mercadorias nesses estabelecimentos.

Muito embora a repressão ao entrudo tenha sido constante ao longo dos anos, com portarias e alvarás tornando a folia ilegal em 1604, 1608, 1612, 1685, 1686, 1691, 1734, 1783, 1784, 1848 (MONTEIRO,2010), a tradição persistiu e só deu sinais de esmorecer após uma intensa campanha de perseguição por parte da imprensa e das autoridades já em meados do século XIX. Em 1854, os escravizados foram proibidos de usar máscaras nos festejos, sob a alegação de que tal medida protegeria os membros da elite de uma eventual agressão motivada pela dificuldade de reconhecimento. Essa decisão foi mais um episódio de perseguição às manifestações populares. No Código de Posturas do Rio de Janeiro de 1894, seção II, título VIII, que trata da repressão policial a "bilhares, entrudo e jogos, a respeito de theatros, moeda de cobre, e marcas nas obras de ouro e prata", está prevista a multa ou prisão de dois a oito dias no caso da impossibilidade do pagamento da mesma. Sendo o jogador pessoa escravizada, a pena era de oito dias de prisão “caso seu senhor o não mande castigar no calabouço com cem açoutes".

De acordo com Cunha (2001), as grandes sociedades carnavalescas, entre as quais as mais importantes eram a “Tenentes do Diabo”, fundada em 1855, o “Clube dos Democráticos”, de 1867, e o “Clube dos Fenianos”, de 1869, tinham uma clara inspiração nos carnavais da Europa, sobretudo o Veneziano, com suas tradicionais máscaras, e eram vistas como uma versão mais “civilizada” do que os festejos que ocorriam no Brasil. Passou-se então a fazer essa diferenciação entre os dois tipos de folguedos, sendo a novidade algo culto e o entrudo algo vulgar. A imprensa desempenhou um papel importante na formação dessa mentalidade, publicando textos em que a elite tecia críticas à “barbárie” que se alastrava pelas ruas das cidades, nada mais que o entrudo. Havia ainda as crônicas que faziam alusão ao tempo em que as regras do bem-viver e as hierarquias sociais eram respeitadas, como se essas tivessem deixado de existir em algum momento, de fato.

Acontece que, apesar de reprimir certas manifestações, o poder estatal também precisava resolver questões práticas ligadas ao fornecimento de transporte para a população que

iria participar das festas, uma vez que já naquele momento aconteciam as mudanças temporárias nas condições cotidianas de circulação, transporte e mobilidade, que acabavam criando, como ainda hoje acontece, uma demanda de transporte em horário e fluxo bastante distintos dos convencionais. Essa questão era resolvida com o apoio de empresas não só públicas, mas também privadas, como ocorreu no ano de 1888 com a Cia. de Carris Urbanos, que providenciou bondes extras durante as festividades.

O final do século XIX e início do XX deu lugar a novas manifestações carnavalescas, quais sejam: cordões, que incluíam a utilização da estética das procissões religiosas com manifestações populares, como a capoeira e os zé-pereiras, tocadores de grandes bumbos, os ranchos e blocos. E, posteriormente, o surgimento das escolas de samba.

Numa tentativa de controlar essas expressões populares, diversas brincadeiras do então entrudo foram incorporadas ao carnaval, que ficou dividido em o grande carnaval e o pequeno carnaval (FERREIRA 2004), que era realizado pelos setores menos abastados da sociedade, mas, uma vez que contavam com a música, a dança e a animação, acabaram galgando espaços, desfilando na Avenida Central em 1910. Anos mais tarde, em 1927, buscando estimular o turismo e ligar o Rio de Janeiro à imagem internacional de cidade do carnaval, Prado Júnior aumenta o valor do subsídio para os desfiles dessas Pequenas Sociedades.

Paralelo a isso, no interior, São João da Barra vivia seu próprio processo de carnaval que guardava correlação com o da capital. Tanto do entrudo, com os anúncios de vendas de artigos festivos no jornal local no ano de 1868, quanto com os cordões e blocos no começo do século XX, como Periquitos, Conchas, Caçadores, Saldanha, Sempre-Vivas, Magnólias, Marujos, Coração da Morena e Os Velhacos (COSTA E CEZAR, 2015).

Em 31 de janeiro de 1918, no jornal O Luctador, São João da Barra tem a primeira manifestação de apoio financeiro formal do poder público para uma manifestação cultural carnavalesca. A quantia de 30$00030 mil réis, concedida ao rancho ‘Cruzador Saldanha’.

Na capital, o início dos concursos de escolas de samba se deu no ano de 1929 e em 1935 foram oficializados pelo governo federal. Durante a Era Vargas, período caracterizado pela centralização política autoritária e pelo estabelecimento de uma identidade brasileira unificada, o foco estava na busca de construção e solidificação de uma identidade nacional. A identidade cultural desempenhou um papel crucial neste processo, com ênfase nos aspectos “nacionais” e não nos regionais. Como resultado, certas manifestações e eventos realizados no Rio de Janeiro, a capital da época, receberam significativa atenção e receberam status privilegiado como

símbolos da brasilidade. O samba e o formato do carnaval carioca, por exemplo, foram nacionalizados e reconhecidos como patrimônio cultural do país. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pela censura de atividades artísticas e pela organização do programa oficial de radiodifusão do governo, desempenhou um papel fundamental na promoção e fortalecimento desta identidade nacional. Essa influência estendeu-se também ao carnaval.

Durante esta época específica, o processo de mercantilização da cultura popular foi uma característica proeminente, com empresas desempenhando papéis fundamentais. Este período coincidiu com uma influência significativa do movimento intelectual modernista, que buscava evocar o primitivismo original da nação brasileira. Esses ideais alinharam-se à construção de uma identidade brasileira que enfatizava o conceito de mestiçagem, encontrando validação no carnaval das escolas de samba e seus diversos elementos que reforçaram o discurso de um Brasil moldado pela mistura harmoniosa de suas três raças. No entanto, esta época também foi marcada por contradições, pelo carnaval como arte, manifestação cultural do povo, e também como negócio, tendo que atender às demandas impostas por diversos patrocinadores, incluindo governos, empresas privadas e até mesmo aqueles envolvidos em atividades ilícitas. Apesar de gozarem de reconhecimento nacional, não existia uma garantia de financiamento público, o que deixava as escolas de samba numa situação de precariedade, e acabava fazendo com que ficassem dependentes dos mecenas do jogo do bicho.

Na década de 1930, o carnaval de São João da Barra vê nascer suas principais instituições carnavalescas: os blocos os “Indianos” fundado em 1930, que tem a peculiar característica de desfilar sempre ao som da mesma marcha rancho, não tendo se rendido à tendência de se transformar em escola de samba; Congos, atual Grêmio Recreativo Escola de Samba Congos, fundado em 20 de abril de 1932; e Chinês, atual Grêmio Recreativo Escola de Samba Chinês, fundado em 15 de fevereiro de 1933. Os dois últimos nasceram como ranchos e se tornaram escolas de samba na década de 1970.

No Rio de Janeiro, o período de desenvolvimento de 1950 a 1980 foi marcado pela política de incorporação do Carnaval à indústria cultural. Em outras palavras, com o crescente desenvolvimento da mercantilização e da produção, as festas populares originariamente da comunidade negra carioca tornaram-se objetos de interesse do capital. A combinação dos interesses do Estado e do capital mudou o tamanho e a estrutura da festa, que passou a incluir luzes, arquibancadas e público pagante.

Além do turismo, a indústria das comunicações também passou a enxergar os desfiles como mercadoria. Em 1960, o desfile passou a ser televisionado, o que levou à profissionalização de alguns departamentos da produção carnavalesca, principalmente da equipe carnavalesca e da coreografia. Com o advento da televisão em cores, em 1970, a divulgação dos desfiles adquiriu outra dimensão, exigindo o desenvolvimento de alegorias, fantasias e adereços. A política cultural do carnaval abraçou um viés mercadológico que se solidificou com a criação da Riotur, em 1972. Essa entidade, vinculada à Secretaria de Turismo, assumiu a responsabilidade de fiscalizar o carnaval carioca. O processo de transformação do carnaval em mercadoria e espetáculo atingiu seu ápice em 1984, com a inauguração do Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí. Este ano marcante também marcou a fundação da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), que, ao lado da Riotur, assumiu o papel de administrar contratos de patrocínio, venda de ingressos, distribuição de subsídios financeiros da prefeitura às escolas de samba e a venda dos direitos de transmissão do desfile. O Carnaval tornou-se totalmente integrado à indústria cultural. Durante a década de 1990, a luta pelo controle das festividades intensificou-se entre o poder público e as principais escolas de samba. A resolução desse impasse veio em 1995 com a privatização dos desfiles, transferindo a gestão do evento para a LIESA.

Dessa forma, embora as escolas de samba sejam beneficiárias da maior parte dos lucros, as maiores despesas são repassadas ao Estado. A receita gerada pela festa aumentou devido à maior liberdade para explorar comercialmente o Sambódromo através da venda de produtos e serviços, como camarotes de empresas patrocinadas. No entanto, os custos de manutenção são suportados pelo Estado. Outra forma de gerar renda é por meio dos direitos autorais das gravações de samba-enredo. Mas, na verdade, a principal fonte de financiamento das escolas de samba é a venda dos direitos televisivos (ARAÚJO, 2002).

Segundo Costa e Cezar (2015), é nos anos de 1970 que São João da Barra passa por mudanças que formatam a base do carnaval como ainda é na atualidade. Tem origem a Tamborim de Ouro, primeira agremiação nos moldes de escola de samba e o bloco União das Flores, célebre por suas fantasias de flores de papel crepom.

Como dito anteriormente, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Congos e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Chinês, que originalmente eram ranchos, se tornaram escolas de samba na década de 1970. Em 29 de março de 2019 foram reconhecidas como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro através das Leis Estaduais 8340 e 8327,

respectivamente. A relação da população sanjoanense com essas duas escolas é bastante estreita, e a rivalidade construída ao longo dos anos, apesar de não haver uma competição formal (As outras três escolas de samba do município surgiram mais recentemente: em 1987, foi fundada a Escola de Samba Unidos da Chatuba e em 2001, foi criada a Trinca de Ouro, oriunda de Barcelos, e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Vila Imperial, fundado em abril de 2018).

Já na década de 1980, mais algumas intervenções pontuais do poder público mudaram a realidade do carnaval de São João da Barra, como a inauguração de arquibancada com 1.200 lugares, a organização dos desfiles e o recapeamento asfáltico da avenida que recebe os desfiles, Joaquim Thomaz de Aquino Filho. No final da década, em 1989, surge o Bloco Jiripoca, com características de trio elétrico e axé music, o que viria, futuramente, a mudar a cara do carnaval de rua da cidade. No mesmo ano, tem início o tradicional concurso de dominós onde as máscaras e fantasias características do carnaval veneziano, inspiradas na Commedia Dell'Arte, ganham destaque. Esse evento apresenta premiações em diversas categorias, incluindo dominó adulto e infantil, luxo em grupo e individual, e originalidade em grupo e individual. Todos os participantes se encontram mascarados, e apenas após a divulgação dos resultados pela prefeitura é que suas identidades são reveladas (MOORE,2023).

Atualmente, as escolas de samba e o bloco Indianos recebem subvenção determinada a cada ano pelo poder público municipal. Para o ano de 2024, houve um reajuste expressivo: a subvenção passou de R$ 234 mil para R$ 385 mil, no caso do Grêmio Recreativo Escola de Samba Congos e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Chinês, e para Os Indianos e o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Vila Imperial o valor foi de R$ 70 mil, um aumento de 133% em relação ao valor de 2023, que foi de R$ 30 mil.

Falar sobre políticas públicas (ou a ausência delas) para o universo do Carnaval, obrigatoriamente, passa pelas características da festa popular, não como ela é, e sim, como ela é vista por quem está inserido em qualquer que seja a esfera do poder público. Assim sendo, temos que olhar para o Carnaval, entendendo a perspectiva de quem detém a caneta e com ela, as tomadas de decisão.

O caráter caótico faz do Carnaval uma fonte de riqueza inesgotável. O paradoxo nasce quando uma festa popular consegue, por si só, bater recorde de arrecadação de impostos, e ao mesmo tempo, ser negligenciada no preparo de seus agentes transformadores, profissionais que atuam para que a festa aconteça, seja nos Barracões (ora os bem estruturados como os da Cidade

do Samba, ora os currais e galpões abandonadas dos Grupo de Base das Escolas de Samba), seja na falta de capacitação de trabalhadores da economia de base, como vendedores ambulantes, prestadores de serviço e rede hoteleira, como na formação de fazedores de cultura (músicos, bailarinos, dançarinos e cantores populares).

Somente no Carnaval de 2024, a cidade do Rio de Janeiro recebeu 7 milhões de foliões nos quatro dias oficiais de Carnaval. Os dados são oficiais e podem ser encontrados no site da Prefeitura da Cidade.

> "A Prefeitura do Rio estima uma movimentação econômica de R$5 bilhões no Carnaval 2024, com serviços ligados, direta ou indiretamente, aos festejos, como turismo, eventos, transportes, artistas, imprensa, publicidade, entre outros. O público total, durante todos os dias da festa, é estimado em 7 milhões de pessoas, nos desfiles do Sambódromo, na Intendente Magalhães, Terreirão do Samba, Carnaval de Rua e nos bailes populares. Os números são da terceira edição do estudo "Carnaval de Dados", uma publicação elaborada pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano e Econômico (SMDUE), pela Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro e pelo Instituto Fundação João Goulart (FJG)." (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro)

Apesar do retorno exorbitante, a título de comparação, somente as Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro receberam um montante que quase chega a R$25 milhões da Prefeitura. Um investimento irrisório, naquele que é o produto mais nobre da festividade. Com desfiles cada vez mais tecnológicos e avançados, a verba de R$ 2,15 milhões para cada uma das doze agremiações do Primeiro Grupo é totalmente destinada à produção do espetáculo, impossibilitando assim a capacitação de profissionais para trabalhar em seus barracões.

Concomitantemente, a Prefeitura de São João da Barra divulgou em seu site oficial que a cidade recebeu na temporada que se inicia no Ano Novo e termina no Carnaval, cerca de 400 mil foliões. Dados do IBGE de 2022, nos mostram que a população da cidade não chega a 37 mil habitantes, mostrando como a festa é importante para o município, somada com uma programação recheada de eventos. A arrecadação atingiu a casa dos R$40 milhões de reais.

> "De acordo com cálculos da Secretaria Municipal de Turismo e Lazer, de um gasto médio de R$ 100 por pessoa. A temporada curta iniciou no réveillon e encerrou no último domingo, 18. A Prefeitura preparou uma série de eventos esportivos, recreativos, culturais e sociais com shows musicais, com destaque para o melhor carnaval do interior do estado do Rio de Janeiro que mais uma vez recebeu um grande público." (Prefeitura da Cidade de São João da Barra)

Num processo autopredatório, a mão-de-obra usada pelas Escolas de Samba, acaba sendo de profissionais sem preparo e que aprendem o seu ofício no dia a dia de barracão, em

condições de segurança inadequadas. O cenário não é novo e ano após ano, notícias de vistorias do Ministério Público do Trabalho em barracões são veiculadas pela grande mídia e veículos especializados. As denúncias de atraso de pagamento, jornada excessiva, falta de benefícios e carteira assinada, quase nunca podem ser comprovados, pois na maioria dos casos, os barracões se esvaziam minutos antes da chegada de Agentes Fiscais.

> "A motivação específica dessa ação de hoje foi uma fiscalização em uma única escola, em que sofremos um embaraço. A equipe não conseguiu fazer a ação fiscal. Voltamos hoje e aproveitamos para fazer todas as escolas em um único dia, com apoio da Polícia Federal", explica a auditora fiscal do trabalho Bárbara Carvalho." (Portal O Globo)

O poder público, que subvenciona, peca na fiscalização e na garantia de direitos trabalhistas para uma classe de trabalhadores tão subalternizada. Mecanismos mais eficazes carecem de apoio político e iniciativas são vistas com maus olhos por dirigentes e agentes públicos, mostrando mais uma vez a dicotomia de interesses. O poder público que financia as Escolas de Samba, não as fiscaliza.

A falta de capacitação de profissionais se mostra nítida ao tentarmos encontrar vestígios de investimento em preparação. O desinteresse do poder público no que diz respeito à capacitação de profissionais pode ser entendida desde seu surgimento, quando as Escolas de Samba do Rio de Janeiro já prendiam a atenção da população carioca.

Por reunir o que a festa oferecia de melhor, logo se tornaram importantes instituições culturais. No começo, por representarem comunidades carentes, tinham a desconfiança das elites da cidade, mas logo foram descobertas por elas também. A Praça Onze, local tradicional de apresentação dessas agremiações, era o palco ideal, justamente pelo o que simbolizava. Chamada de Pequena África, era onde o samba encontrava seu ponto de partida. Bakhtin, em sua obra A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, ilustra muito bem o papel da praça pública. Papel esse, que foi muito bem aproveitado pelas Escolas de Samba.

> “A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos dias de festa.” (BAKHTIN, 2008)

O volume de arrecadação informado por ambas as Prefeituras Municipais tornam inexplicável a quase total inexistência de Políticas Públicas voltadas especialmente para nossa

maior manifestação cultural popular. Sejam as Escolas de Samba, os bailes carnavalescos ou o Carnaval de Rua, a administração pública não consegue enxergar na profissionalização e capacitação uma maneira de alavancar ainda mais a economia de ambas as cidades. E, consequentemente, investir em cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar a importância das políticas públicas culturais, é essencial reconhecer também a importância das políticas públicas do carnaval, particularmente a nível comunitário. Além disso, é crucial examinar o Carnaval brasileiro como tema de política pública. Embora haja uma abundância de pesquisas sociológicas e antropológicas sobre o festival, a ligação entre o governo e o carnaval raramente foi explorada. Consideramos que ainda há muito a descobrir sobre o ponto de vista da administração pública e a sua colaboração com outras políticas públicas.

As receitas fiscais previstas para os governos locais são frequentemente subestimadas. Embora a maioria dos trabalhadores do carnaval ganham salários baixos, os patrocinadores colhem grandes frutos do carnaval, obtendo ganhos financeiros substanciais com a venda de suas mercadorias, sejam ela de que natureza forem.

Portanto, os governos municipais enfrentam o desafio de determinar as medidas essenciais para aumentar o impacto económico do Carnaval, particularmente para os grupos desfavorecidos e marginalizados, ao mesmo tempo que consideram as características únicas de cada município. Ao implementar políticas públicas centradas no Carnaval, pretende-se fomentar o sentimento de pertença, reconhecendo a história e os valores de comunidades específicas, sensibilizando a população, incentivando a participação popular e promovendo a utilização dos espaços públicos como forma de fomentar a inclusão, diversidade, acesso à Cidade e a condições dignas de trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Nélio. Pequena história do Carnaval no Brasil. Revista Longeviver, n. 29, 2013.

ARAÚJO, P. Q. Escolas de Samba e Relações de Trabalho: Entre a Passarela e o Barracão. In: SÁ EARP, F. (Org.). Pão e Circo: Fronteiras e Perspectivas da Economia do Entretenimento. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília, Ed. Hucitec, 2008. p.132

CARNAVAL 2024 deve movimentar R$ 5 bilhões na economia da cidade. Rio de Janeiro: Rio Prefeitura, 9 fev. 2024. Disponível em: https://prefeitura.rio/desenvolvimento-urbano-e-economico/carnaval-2024-deve-movimentar-r-5-bilhoes-na-economia-da-cidade/#:~:text=Carnaval%202024%20deve%20movimentar%20R%24%205%20bilh%C3%B5es%20na%20economia%20da%20cidade,-Publicado%20em%2009&text=A%20Prefeitura%20do%20Rio%20estima,imprensa%2C%20publicidade%2C%20entre%20outros. Acesso em: 15 fev. 2024.

CIDADE do Samba é alvo de fiscalização de auditores fiscais. Rio de Janeiro: G1, 31 jan. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2024/noticia/2024/01/31/cidade-do-samba-fiscalizacao.ghtml. Acesso em: 22 fev. 2024.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

DA COSTA, B. A.; CEZAR, L. S. Royalties de Petróleo e o carnaval de São João da Barra (RJ): contradição entre abundância orçamentária e Políticas Culturais. Políticas Culturais em Revista, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 275–291, 2015. DOI: 10.9771/1983-3717pcr.v8i2.13454. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/13454. Acesso em: 26 fev. 2024.

FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido" fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). XIV Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro, v. 19, 2010.

MORAES, Eneida de. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Record, 1987.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense,1992. p. 47.

VERÃO e carnaval atraem grande público e movimentam a economia de SJB. São João da Barra: Prefeitura de São João da Barra, 19 fev. 2024. Disponível em: https://www.sjb.rj.gov.br/site/noticia/verao_e_carnaval_atraem_grande_publico_e_movimentam_a_economia_de_sjb/14881. Acesso em: 23 fev. 2024.

MESA X

Patrimônio Cultural II

50 ANOS DA FUNDARPE NA POLÍTICA CULTURAL DE PERNAMBUCO: UMA RESILIÊNCIA QUE VALE MEDALHA

SILVA, Flávio Barbosa da[1]
SILVA, Terezinha de Jesus Pereira da[2]
CAMPOS, Celia Maria Medicis Maranhão de Queiroz [3]

RESUMO: Criada em 1973, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, completou 50 anos, em 2023. Conquistas e dificuldades enfrentadas pelos que fazem e fizeram a Fundação têm sido constantes. Conquistas como: manter uma sede e uma rede de equipamentos, ser reconhecida pelos seus trabalhos, adequar-se às tecnologias virtuais, etc. Dentre as dificuldades destacamos: vandalismo nos patrimônios, poucos recursos humanos e financeiros. O artigo definiu como objetivos analisar a trajetória da Fundarpe nos seus 50 anos e seus desafios para se manter como um dos defensores da política cultural. Como conclusões se constatam: seu cinquentenário mostrou como a Fundação tem conseguido viver e sobreviver aos desafios e que a política de preservação cultural carece de um maior aporte financeiro, de recursos humanos, além de conscientização e envolvimento da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônios, Pernambuco, Política de cultura.

[1] Doutorando em Design, Designer, Assessor de Gestão – Fundarpe, flavio.barbosa@fundarpe.pe.gov.br
[2] Professora Doutora, Arquiteta da ADM Arquitetos Associados Ltda., terezinha_psilva@hotmail.com
[3] Professora Doutora, Arquiteta, Diretora de Preservação do Patrimônio Cultural – Fundarpe, celiamcampos@gmail.com

INTRODUÇÃO

No Brasil, as principais proteções aos monumentos e paisagens arqueológicas e históricas foram instituídas pelo Poder Público, através do Decreto Nº 25/1937, da Constituição Federal de 1946 (Brasil, CF/1946, Art.175) e de modo mais amplo pela Carta Magna (Brasil, CF/88, Art.20, inciso X).

Em Pernambuco, o Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco foi criado através da Lei N° 6.003, de 27 de setembro de 1967 (PERNAMBUCO, 2024), trinta anos após o Decreto Nº 25/1937. Por sua vez, o surgimento da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco ocorreu em 17 de julho de 1973 (PERNAMBUCO, 2024), seis anos depois do Conselho de Cultura. Outro instrumento de proteção dos patrimônios no Estado foi a constituição da Lei Nº 7970/79, que estabeleceu o Sistema Estadual de Tombamento (PERNAMBUCO, 2024).

Desde a sua criação, a Fundarpe desempenha um papel crucial na preservação e promoção da rica herança cultural deste estado brasileiro. Criada em 17 de julho de 1973 e instituída, oficialmente, a partir da publicação no Diário Oficial do Estado, no dia 19 de julho do mesmo ano, surgiu com o objetivo de receber e operacionalizar recursos destinados a intervenções em conjuntos históricos e em edifícios religiosos, históricos e imóveis institucionais. Além desta atribuição, também ficou responsável por atuar na criação e organização de Museus para abrigar acervos históricos e artísticos (MENEZES, 2008).

Ao longo dos anos, afora a missão de salvaguardar monumentos e os acervos materiais, também foi se fortalecendo o trabalho de preservar as manifestações culturais, os lugares, saberes, formas de expressão e celebrações que testemunham a diversidade e a profundidade da história e da cultura pernambucana. Assim, a atuação da Fundarpe ultrapassa a conservação física de bens materiais, promovendo também a salvaguarda do patrimônio imaterial e o registro dos patrimônios vivos (SOUZA, 2018).

Dentre as políticas públicas de preservação, também realiza a difusão e o fomento. Como forma de estimular a difusão cultural, realiza os ciclos festivos tais como Carnaval, Paixões, Ciclo Junino, e Natal. Além dos Festivais Culturais, a exemplo dos Festivais Pernambuco Nação Cultural e do Festival de Inverno de Garanhuns que já chegou a sua 31ª edição. A instituição também realiza ações educativas, exposições e eventos que valorizam e difundem a cultura local. Esse compromisso contribui tanto para a preservação do patrimônio, quanto para

fortalecer a identidade e o orgulho da população pernambucana em sua história singular (FUNDARPE, 2023).

A Fundarpe é responsável pela realização dos estudos e análises técnicas que atestam, as informações históricas sobre cada bem cultural, e fundamentam as diretrizes de preservação e salvaguarda. Realiza também, a fiscalização e monitoramento das condições dos bens culturais protegidos, em parceria e articulação direta com os seus proprietários (entes privados ou públicos), e com as comunidades onde estão localizados esses bens culturais. Ao mesmo tempo, orienta proprietários e gestores de bens culturais como aplicar medidas de preservação mais adequadas a cada tipo de bem cultural, seja em ações dirigidas, seja em ações eventuais periódicas, a exemplo da Semana Estadual do Patrimônio Cultural de Pernambuco (DOS SANTOS, 2015).

Apesar da existência dos instrumentos legais, as **questões** de vandalismo nos patrimônios, poucos recursos humanos e financeiros têm gerado atuações que oscilam nas diversas administrações da Fundarpe ao longo dos seus 50 anos. Considerando tais questões, o artigo definiu como **objetivos** analisar a trajetória da Fundarpe nos seus 50 anos e seus desafios para se manter como um dos defensores da política cultural. Para desenvolvimento do tema, apresentamos uma **estruturação** com os seguintes tópicos: Conceituação dos termos; Cinquentenário da Fundarpe; Linha do tempo e atuação da Fundarpe; Desafios da política de cultura em PE e Considerações finais.

2 CONCEITUAÇÃO DOS TERMOS

Para um melhor entendimento do tema foram selecionados os seguintes conceitos: cultura, memória, educação patrimonial, política pública, política de cultura e patrimônio cultural.

Cultura

O termo cultura compreende vários significados. Dentro da linha antropológica a cultura compreende “tudo aquilo construído pela humanidade, desde artefatos e objetos até ideias e crenças” (FUNDARPE, 2009, p.6). Também está relacionada com os valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente para uma sociedade ou civilização (FERREIRA, 1975, p.409).

Memória

Segundo Martins o termo memória pode estar relacionado aos:

> "sujeitos em seus espaços referem-se ao seu lugar amparados pelas referências que elaboraram e estas, por sua vez, amparam as respectivas construções simbólicas que expressam a história do lugar e as próprias de cada sujeito. Retirado do sujeito o que o identifica e o valoriza no lugar e em si, o lugar e o ser desqualificam-se, restando o desinteressante, o sem sabor e sem cheiro, apenas o lugar comum, onde nada é interessante" (MARTINS, 2006, p.58).

Educação patrimonial

A educação patrimonial está associada a atividades que podem ser desenvolvidas nos diferentes níveis de educação formal ou informal. Dependendo da atividade é possível trabalhar com grupos ou indivíduo, com ou sem escolaridade, pois o foco principal está voltado para uma formação cidadã. Contribuindo com esta visão, Horta conceitua a educação patrimonial como *"um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo"* (HORTA, GRUNBERG e MONTEIRO, 1999, p.6).

Política pública

A política pública pode ser definida como um conjunto de programas, recursos, ações e atividades desenvolvidas pelas três esferas de governo (Federal, Estadual e Municipal) garantidas à sociedade por meio da Carta Magna de 88 (Brasil, s/d.p.1). A constituição de uma política pública deve ser fruto dos seguintes instrumentos: planejamento; execução; monitoramento e avaliação, conectados a planos, programas, ações e atividades (Brasil, s/d.p.1). A formulação de um plano deve fixar "diretrizes, prioridades e objetivos gerais a serem alcançados em períodos relativamente longos" (Brasil, s/d.p.1). Já os programas também definem "objetivos gerais e específicos focados em determinado tema, público, conjunto institucional ou área geográfica" (Brasil, s/d.p.1). As ações "visam o alcance de determinado objetivo estabelecido pelo Programa, e a atividade, por sua vez, visa dar concretude à ação" (Brasil, s/d.p.1).

Política de cultura

O termo política de cultura representa os compromissos de qualquer esfera de governo (Federal, Estadual e Municipal) e da sociedade frente aos bens do patrimônio cultural brasileiro

(materiais e imateriais): protegendo, valorizando, apoiando, divulgando, consolidando, integrando com outras políticas públicas e acessíveis (PNC, 2011, p. 18/19).

Cultura Popular

A expressão cultura popular abrange diversos aspectos de expressões de atividades das práticas de um povo. O Decreto Nº 27.503/2004 define a cultura popular como" conhecimentos, modos de fazer, credos, rituais, festas, indumentárias e culinária que caracterizam a vivência cultural, coletiva ou individual de um povo, da religiosidade, das brincadeiras, do entretenimento e de outras práticas de vida social" (PERNAMBUCO, Decreto Nº 27.503/2004, Art. 2º, IX).

Patrimônio Cultural

O conceito de Patrimônio Cultural aqui utilizado visa atender à legislação brasileira, em particular o Art. 216 da Constituição Federal de 1988 e Leis Complementares:

> Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiros 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, os 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 (BRASIL, 1988).

Patrimônio Material

Destarte, os bens de natureza material são aqueles que representam os aspectos tangíveis, palpáveis e concretos da vida humana (objeto ou artefato), e que fornecem informações sobre as pessoas. Desta forma, eles podem ser imóveis (centros históricos das cidades, sítios arqueológicos e paisagísticos); ou móveis (acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos etc.). O Patrimônio Material

brasileiro que é considerado protegido pelo Iphan, trata-se do conjunto de bens culturais que, classificados segundo sua natureza, estão inscritos nos quatro Livros do Tombo: Arqueológico, Paisagístico e Etnográfico; Histórico; Belas Artes; e das Artes Aplicadas (IPHAN, [ca. 2010]).

Patrimônio Imaterial

O termo patrimônio imaterial está associado aos bens culturais que dizem respeito a práticas e domínios da vida social, através das manifestações dos saberes, ofícios, celebrações e formas de expressão que abrigam práticas culturais coletivas (Brasil, 1988, Art. 216, I/V). Para a UNESCO:

> Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" 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 (UNESCO, 2003, p. 4).

3 CINQUENTENÁRIO DA FUNDARPE

Um passeio pela história da Fundarpe evidencia as conquistas e realizações institucionais tanto no sentido de garantir o funcionamento, quanto em assegurar a preservação. A instituição promoveu a consolidação de uma sede, o aprimoramento das políticas de preservação, acompanhando as evoluções legais, e a criação de políticas públicas de reconhecimento, incentivo e preservação do patrimônio cultural do Estado.

Para celebrar os 50 anos de preservação do patrimônio cultural, a Fundarpe desenvolveu uma série de ações comemorativas. No dia de aniversário de criação do órgão, em 17 de julho de 2023 foi realizado um evento para a equipe realizar o corte simbólico do bolo e marcar a importante data. Foram incorporadas ações nos demais eventos que a instituição já estaria realizando, dessa forma, ainda em julho de 2023, durante o 31º FIG –Festival de Inverno de Garanhuns, a Fundarpe lançou a 4ª edição revisada e atualizada da publicação Patrimônios de

Pernambuco: materiais e imateriais em formato digital. Como balanço das ações, Campos afirmou:

> É, ainda, momento de reflexão sobre as políticas públicas patrimoniais de preservação, restauração e promoção do Patrimônio Histórico e Cultural do nosso Estado. Como resultados da atuação da Fundarpe na preservação do patrimônio cultural, temos hoje 110 bens tombados, exclusivamente pelo Estado, sendo 8 núcleos, povoados e sítios históricos, mais 90 bens tombados federais, e 62 bens em exame; 18 bens registrados pelo Estado como patrimônio cultural imaterial. Desses, há 14 também registrados pelo Iphan, além de 85 pessoas e/ou grupos culturais registrados como Patrimônios Vivo de Pernambuco" (CAMPOS, Celia, 2023).

Em agosto, durante a 16ª Semana Estadual do Patrimônio Cultural de Pernambuco a Fundarpe realizou outro importante feito comemorativo: a instituição da medalha José Luiz Mota Menezes, para reconhecer pessoas e instituições que contribuíram para a preservação do patrimônio cultural. A concessão da Medalha Prof. José Luiz Mota Menezes, Figuras 1, 2 e 3, foi uma comenda que prestou uma homenagem ao arquiteto, professor, escritor e primeiro secretário Executivo Técnico da Fundarpe, na sua criação em 1973. A honraria não se deveu apenas ao fato de ter sido secretário, mas, por toda sua experiência e sabedoria, além de ter auxiliado, voluntariamente, os gestores e funcionários da Fundação, por diversas gestões, com as questões do patrimônio.

Figura 1: José Luiz Mota Menezes

Figura 2: Frente da medalha

Figura 3: Verso da medalha

Fonte: CAU/PE, 2024.

Fonte: CÂMARA, Íkaro, 2024.

Fonte: CÂMARA, Íkaro, 2024.

A condecoração teve o propósito de reconhecer a atuação de instituições e pessoas de relevância e atuação na preservação do patrimônio cultural. Dentre as instituições agraciadas, constam Arquivos Públicos, Conselhos, Institutos Históricos, Ministério Público, Museus e Universidades. Dentre as pessoas físicas e *"in memoriam"* constam: advogados, arquitetos, atores, engenheiro, historiadores, mestres da cultura popular, professores, restauradores, funcionários da Fundarpe e de outras instituições.

As atividades durante os 50 anos foram sintetizadas em 23 painéis, sendo que cinco formam uma linha do tempo e 18 compõem seis biombos como nas Figuras 4 e 5, em uma exposição itinerante que se iniciou na Torre Malakoff, bem tombado estadual e equipamento cultural da Fundarpe, localizado no bairro do Recife. Cada biombo apresenta a informação de um eixo temático, sendo: Patrimônio Cultural, Funcultura, Festivais e Ciclos, Equipamentos Culturais e Publicações. Cada um desses também contou com uma tela com trechos de um documentário produzido pela TV Pernambuco (FUNDARPE, 2023).

> "A exposição Fundarpe 50 anos: História, Arte, Cultura e Patrimônio leva o público ao encontro com os Patrimônios Materiais, Imateriais e Vivo do Estado. Continua com um passeio pela variedade dos equipamentos culturais (Casa da Cultura, Cinema São Luiz, Cine Theatro Guarany, Espaço Pasárgada, Museu de Arte Contemporânea, Museu de Arte Sacra, Museu do Barro de Caruaru, Museu do Estado, Museu Regional de Olinda, Teatro Arraial Ariano Suassuna e, claro, a anfitriã Torre Malakoff) e da multiculturalidade dos festivais culturais, assim como encaminha à reflexão sobre a relevância da contribuição do

Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) para a cultura estadual.

Fundarpe 50 anos: História, Arte, Cultura e Patrimônio convida o público a conhecer as experiências e ações desenvolvidas pela Fundação e a se reconhecer nos muitos projetos e nas muitas atividades elaboradas e acompanhadas pela instituição reforçando o sentimento de pertencimento nos diversos grupos que constituem nossa sociedade (FUNDARPE, 2023).

Figura 4: Paineis situando as Regiões de Desenvolvimento de Pernambuco e monitor com vídeos de depoimentos

Fonte: Fundarpe, Torre Malakoff, 20 dez. 2023 /31 jan. 2024 – Bairro do Recife

Figura 5: Painel com Equipamentos Culturais administrados pela Fundarpe

Fonte: Fundarpe, Torre Malakoff, 20 dez. 2023 /31 jan. 2024 - Bairro do Recife

4 LINHA DO TEMPO DE ATUAÇÃO DA FUNDARPE

O início de funcionamento da Fundarpe foi mais voltado para intervenções em conjuntos históricos e em edifícios religiosos, históricos e imóveis institucionais, Além da criação e organização de Museus para abrigar acervos históricos e artísticos. No mesmo ano, 1973, as obras no Centro Histórico de Olinda (Igreja da Sé e Palácio dos Bispos) e na antiga Casa de Detenção do Recife, atual Casa da Cultura, foram iniciadas, sendo a Fundação vinculada à Secretaria de Educação e Cultura. A atuação da instituição, na primeira década, também se deu

por meio de pesquisas, ações de difusão cultural e cursos, bem como, na interação com as comunidades locais de onde as obras foram realizadas. Neste período, foram desenvolvidas exposições e o Centro de Documentação para construção do acervo de suas intervenções (MENEZES, 2008).

A segunda década (1981-1990) ficou caracterizada pela realização de obras em diversas Igrejas do estado e intervenções para prospecção arqueológica em Vila Velha (Itamaracá) e no Cabo de Santo Agostinho, para implantação do Porto de Suape. A Fundarpe realizou os Inventários da Região do Sertão do São Francisco (patrimônio material) e do Artesanato de Pernambuco (patrimônio imaterial) (MENEZES, 2008).

Ainda neste período, a Fundarpe atuou na realização de Programas Editoriais, a exemplo da "Série Pernambucana" e participou do Tombamento de vários núcleos urbanos e sítios históricos: Tracunhaém, Vila Velha (Itamaracá), Cabo de Santo Agostinho e Baía de Suape, Brejo da Madre de Deus e Vila de Cimbres, em Pesqueira. Além de implementar programas de fomento para diversas formas de expressão artística, tais como Teatro, Música, Folclore e Artes Plásticas (MENEZES, 2008).

A terceira década (1991-2000), tem como um dos marcos o apoio aos diversos Festivais de Música em todo o Estado, a realização de obras e a implantação de equipamentos culturais marcaram esta década. No ano de 1991, por uma parceria entre os governos estadual e municipal, foi realizado o primeiro Festival de Inverno de Garanhuns que passou a ser incluído no calendário de eventos estadual. No ano de 1993, a Fundarpe realizou uma intervenção na Pinacoteca do Convento de Santo Antônio, em Igarassu. No Recife, atuou na restauração do Chalé do Prata, em Dois Irmãos, para a Compesa, da Casa de Manuel Bandeira, na Rua da União, atual Espaço Pasárgada, e da Torre de Malakoff, para implantação do Núcleo Cultural do Recife. Neste mesmo ano, promoveu a restauração do Cine Theatro Guarany, em Triunfo, bem como nos emblemáticos imóveis 457, 463 e 469, na Rua da Aurora, atual sede da instituição (MENEZES, 2008).

Ainda nos anos 1990 a Fundarpe passou a ter mais equipamentos culturais. Em sintonia com o ressurgimento da Cinematografia em Pernambuco, o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE) foi criado e passou a abrigar o acervo dos primeiros filmes produzidos no estado. Também houve a transferência do Museu do Barro da Casa da Cultura em Recife para Caruaru, onde atualmente a sede do museu encontra-se nas dependências da Antiga Fábrica

Caroá. No final desta década, no ano de 1999, foi realizada a restauração do Engenho Poço Comprido em Vicência, para criação de espaço museológico (MENEZES, 2008).

Na quarta década, surgiram novos instrumentos legais de preservação do patrimônio cultural. Em 2000, foi instituído o Registro de Bens de Natureza Imaterial por meio do Decreto Nº 3.551. No ano de 2002, foi criado o Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco (Lei Nº. 12.196), sendo a primeira lei de reconhecimento de pessoas e grupos como patrimônio em todo o país. Em 2003, foi instituído o Funcultura – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, voltado para diversas linguagens culturais de Pernambuco. Desde a criação, o fundo já contou com a aprovação de 3.432 projetos e a distribuição de mais de 260 milhões de Reais em todas as Regiões de Desenvolvimento (RDs) do Estado. Assim, se consolida como uma importante política pública para promover, preservar e salvaguardar a riqueza cultural de Pernambuco, além de fomentar a produção artística e cultural no Estado. A instituição do Registro do Patrimônio Imaterial de Pernambuco (Decreto Nº 27.753) ocorreu no ano de 2005. No mesmo ano, foi realizado o Primeiro Concurso de Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco (SOUZA, 2018).

Ainda em 2005, a Fundarpe realizou o Inventário "Panorama Cultural do Estado", abarcando todas as linguagens e espaços de desenvolvimento cultural. No ano de 2007, implementou o "Pernambuco Nação Cultural", um modelo de planejamento estratégico de política pública de cultura, criando o Festival de mesmo nome, e a implementação de ações de Educação Patrimonial por meio da então Diretoria de Preservação Cultural. Em 2008, houve a implantação e o acompanhamento dos Pontos de Cultura e realização da primeira Semana do Patrimônio Cultural (PERNAMBUCO, 2024).

Assim, a quarta década foi marcada por muitas ações da Fundarpe, que nos seus quarenta anos de atuação, podemos destacar a organização da Série de publicações sobre Educação Patrimonial, distribuída nas diferentes Regiões de Desenvolvimento. Ainda foram realizadas obras de conservação, restauro e recuperação em todo o Estado, a exemplo dos Engenhos Monjope e São João, do Parque Aza Branca e Igreja de Santo Amaro das Salinas. Junto ao Iphan, a Fundarpe solicitou os Registros como Patrimônio Imaterial do Brasil do Maracatu Nação, Maracatu Rural, Caboclinho e Cavalo Marinho (FUNDARPE, 2023).

Na última década (2013-2023), a Fundarpe realizou obras de restauração da Igreja de São Lourenço da Vila de Tejucupapo, em Goiana e do Conjunto Ritualístico do Terreiro Obá Ogunté – Sítio de Pai Adão, no Recife. No ano de 2013, lançou a Publicação do Jogo do

Patrimônio 2.0, utilizado para Educação Patrimonial. Em 2014, acompanhou a inscrição da candidatura da Ciranda e do Reisado, como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil e do Registro do Maracatu de Baque Solto, do Cavalo Marinho e do Maracatu Nação como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (FUNDARPE, 2023).

Em 2015, monitorou a realização da obra de restauração das Torres Sineiras da Basílica de Nossa Senhora da Penha, no Recife, e obra de engenharia para reconstrução do Centro Cultural Estrela de Lia, na Ilha de Itamaracá. Em 2016, realizou a Exposição Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil em Pernambuco, bem como acompanhou o Registro do Caboclinho como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. No ano de 2018, foi formalizada a Coordenadoria de Patrimônio Imaterial no âmbito da Gerência Geral de Preservação do Patrimônio Cultural – GGPPC e, em 2019, a Fundarpe participou da organização e realização do 1º Congresso Nacional de Maracatu Nação e do 1º Seminário de Políticas Culturais para o Cavalo Marinho do Estado de Pernambuco (FUNDARPE, 2023).

No ano de 2021, realizou o projeto de adequação de acessibilidade do Museu de Arte Sacra de Pernambuco – MASPE, em Olinda e participou da organização e da realização do Segundo Seminário de Patrimonialização e Musealização de Bens Culturais dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana/PMAF. Em 2022, deu início às obras de manutenção dos equipamentos culturais do Estado – Torre Malakoff, Casa da Cultura, Espaço Pasárgada e Museu do Trem, no Recife e Cine Theatro Guarany em Triunfo; obra de adequação de acessibilidade do Museu de Arte Sacra de Pernambuco – MASPE, em Olinda; e lançamentos do Jogo do Patrimônio Vivo e do Catálogo do 17º concurso do Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco. Afora os trabalhos relacionados ao Patrimônio Material e Imaterial do Estado, e para além do fomento com o Funcultura e realização de Festivais, nos últimos anos, a Fundarpe desenvolveu os Seminários de Educação Patrimonial, realizados durante a Semana Estadual do Patrimônio Cultural de Pernambuco, em parceria com a Secretaria de Educação (FUNDARPE, 2023).

5 DESAFIOS DA POLÍTICA DE CULTURA EM PERNAMBUCO

A política de cultura estadual tem atuado para incentivar, proteger, valorizar, apoiar, divulgar, integrar com outras políticas públicas os patrimônios materiais e imateriais do Estado, principalmente com foco na acessibilidade. Entre as políticas que têm sido consideradas exitosas se destacam:

1 – O Funcultura - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura que destina recursos, através de quatro editais publicados anualmente. No edital geral estão previstos recursos para as seguintes áreas/linguagens culturais: Artes Plásticas, Artes Gráficas e congêneres (Artes Visuais); Artesanato; Circo; Cultura Popular e Tradicional; Dança; Design e Moda; Fotografia; Gastronomia; Literatura; Ópera; Patrimônio; Teatro; Formação e Capacitação, por área/linguagem cultural específica; Pesquisa Cultural, por área/linguagem cultural específica (PERNAMBUCO, Portal Edital Funcultura 2023/2024). Para cada área são definidos valores por projeto que incentivam o desenvolvimento de cada uma. Em 2024, estão destinados R$ 15.680.000,00 (quinze milhões, seiscentos e oitenta mil reais). Por sua vez, a procura na participação foi crescente: em 2023 foram 1136 inscritos e 248 propostas aprovadas. Já em 2022, o Edital recebeu 667 projetos.

2 – Além do edital geral, também são publicados os seguintes editais: Funcultura Audiovisual, cujos recursos destinados para o período correspondem a R$9.280.000,00 (nove milhões, duzentos e oitenta mil reais) (PERNAMBUCO, Portal Edital Audiovisual 2023/2024, p. 6). Funcultura da Música com aporte de R$ 4.160.000,00 (quatro milhões cento e sessenta mil reais) e o edital de Microprojeto Cultural com valor de R$ 640.000,00 (seiscentos e quarenta mil reais) (PERNAMBUCO, Portal Edital Funcultura 2023/2024).

3 – A Semana Estadual do Patrimônio Cultural de Pernambuco realizou a sua 16ª edição, em 2023. O evento ocorre, anualmente, em agosto, mês em que se comemora o Dia Nacional do Patrimônio Histórico, por motivo do nascimento, no dia 17, de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898/1969), criador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. O evento debate sobre a valorização, o reconhecimento e a preservação dos patrimônios culturais, a partir de ações previstas nos seus quatro eixos - pensar, interpretar, brincar e experimentar o patrimônio. Em 2022, por meio da Lei Nº 17.851 a Semana Estadual do Patrimônio Cultural de Pernambuco passou a ser reconhecida como política pública (PERNAMBUCO, Portal Cultura PE, 2024).

4 – A titulação dos Patrimônios Vivos é fruto da política de Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (Lei Nº 12.196, de 2 de maio de 2002, alterada pela Lei Nº 15.944, de 14 de dezembro de 2016). Anualmente, o Governo de Pernambuco reconhece 10 (dez) novos Mestres, Mestras e Grupos como Patrimônios Vivo do Estado de Pernambuco – RPV-PE. Os escolhidos recebem diploma com o título de “Patrimônios Vivos de Pernambuco” e bolsa mensal vitalícia no valor de R$ 2.041,53 (dois mil, quarenta e um reais e cinquenta e três

centavos), no caso de pessoa física e R$ 4.083,10 (quatro mil, oitenta e três reais e dez centavos), quando for grupo, entidade, agremiação ou associação. Eles têm a responsabilidade de formar discípulos das suas artes (PERNAMBUCO, Portal Cultura PE, 2024).

5 – O Prêmio Ayrton de Almeida Carvalho de Preservação do Patrimônio Cultural de Pernambuco (Decreto Nº 42.050 de 17 de agosto de 2015), lançado anualmente, prevê o pagamento de seis prêmios de reconhecimento a ações exemplares realizadas pela sociedade civil voltadas à proteção, preservação, conservação, salvaguarda e outras formas de acautelamento do patrimônio cultural, contemplados com valores de R$ 20.000,00 (vinte mil reais) e R$ 10.000,00 (dez mil reais), respectivamente, ao 1º e ao 2º lugar, em cada uma das três categorias: Formação; Promoção e Difusão; e Acervos Documentais e Memória Cultural (PERNAMBUCO, Portal Cultura PE, 2024).

6 – A gestão 2023/2026 tem retomado as estruturas de funcionamento da Fundação. Dessa forma, a partir dos 50 anos, a Fundarpe tem investido no fortalecimento das políticas públicas de preservação do Patrimônio Cultural, o que, dentre outras ações, levou a elaboração de um novo organograma, no qual foi criada a Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, e as Gerências de Patrimônio Material - GPM e a de Patrimônio Imaterial - GPI, além da criação da Diretoria de Obras e Projetos Especiais. Dessa forma, tem-se viabilizado o estabelecimento de parceria com o Iphan para realização de grandes obras de restauro em bens tombados no Estado.

Como cita Calabre (2007, p.8): as políticas públicas de cultura representam um campo em construção. Ainda segundo Lia, nos anos 90, o viés do campo da economia da cultura mostrou a diversidade que envolve o campo e suas repercussões nos ativos econômicos (ações, títulos de renda fixa, empréstimos, seguro contra os riscos, a liquidez de ser convertido em dinheiro). A autora põe como desafios para implementação da política cultural:

> "-reconhecer a existência da diversidade de públicos, com as visões e interesses diferenciados que compõem a contemporaneidade... ;
> - compartilhamento dessas múltiplas linguagens...;
> - criar projetos que não sejam desmontados a cada nova administração, gerando um ciclo contínuo de desperdício de recursos e de trabalho...;
> - envolvimento dos agentes atingidos por tais políticas....;
> - uma maior formação e especialização dos agentesl culturais locais em

> todos os níveis, do artesão aos responsáveis pelas atividades burocráticas, que devem implementar seus projetos buscando uma autonomia cultural.;
> - criação de canais de participação democrática...;
> - ações ou produtos capazes de se transformar em multiplicadores desses ativos culturais;
> - governo deve ser, então, o da promoção das formas culturais de todos os grupos sociais circulação de conteúdos culturais através dos meios de comunicação de massa;
> - O Estado não deve ser um produtor de cultura, mas pode e deve ter a função de democratizar as áreas de produção, distribuição e consumo (Calabre, 2007,p.11/17).

Os enfrentamentos da Fundarpe foram acontecendo em função da ampliação das suas atividades de cuidado com os patrimônios materiais e imateriais. Assim, tornam-se verdadeiros desafios a salvaguarda dos bens registrados e a preservação dos bens tombados, as depredações realizadas sem respostas rápidas, além da busca incessante de recursos suficientes, para que façam face às reais necessidades dos bens, do corpo técnico e adequação às novas tecnologias.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo definiu como objetivos analisar a trajetória da Fundarpe nos seus 50 anos e seus desafios para se manter como um dos defensores da política cultural.

Entre as principais conquistas identificadas na trajetória da criação da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco se destacam: manter uma sede e uma rede de equipamentos, ser reconhecida pelos seus trabalhos, aprimorar seus instrumentos legais, definir instrumentos de fiscalização, estabelecer grupo técnico e implementar projetos e ações de Educação Patrimonial, adequar-se às tecnologias virtuais, estimular a qualificação dos servidores e profissionais da área de preservação.

Como principais políticas públicas se destacam: o financiamento da cultura através do Funcultura - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura; as bolsas do Registro de Patrimônios Vivos – RPV, o Prêmio Ayrton Carvalho e a Semana Estadual do Patrimônio Cultural de

Pernambuco que faz uma avaliação coletiva para pensar, interpretar, brincar e experimentar o patrimônio.

Por fim, é constatado um longo caminho a ser trilhado na preservação dos bens culturais, que ainda demandará maiores esforços e reforços na aplicação de recursos financeiros e humanos. Verificou-se que foram 50 anos de conquistas e também de dificuldades enfrentadas pelos que fazem e fizeram a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. O cinquentenário representou um ato de resiliência coletiva. Mesmo com o simbolismo da distribuição das 50 medalhas para instituições e pessoas, todos que cuidaram e cuidam do patrimônio estadual devem se sentir agraciados e motivados a continuar atuando perante os desafios. Ou seja, todos esses são merecedores do nosso reconhecimento.

REFERÊNCIAS

BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA. Lei Nº 12.243 /2010. Plano Nacional de Cultura.

BRASIL, Senado Federal. **Decreto -Lei Nº 25 – de 30 de novembro de 1937.** Acessado em:18 /2/2024. Disponível em:https://legis.senado.leg.br/norma/522691/publicacao/15772648

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: Balanço e perspectivas.** Acessado em: 20 /2/ 2024. Disponível em: https://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf

CÂMARA, Íkaro. Foto da medalha, 2023.

CAMPOS, Celia. Depoimento sobre as ações de 50 anos da Fundarpe, 2023. Acessado em: Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2023/fundarpe-celebra-50-anos-de-preservacao-e-fomento-ao-patrimonio-cultural-de-pernambuco/

CAU/PE – Conselho de Arquitetura e Urbanosmo de Pernambuco. Foto do arquiteto e urbanista José Luiz Mota Menezes. Acessado em: 19/2/2024. Disponível em: https:// www.caupe.gov.br/arquiteto-urbanista-e-escritor-jose-luiz-mota-menezes-e-eleito-para-a-apl/

DOS SANTOS, D. G.; PACHECO, R. de A. Os 40 anos da Fundarpe na política cultural do patrimônio de Pernambuco (1973- 2013). **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 16, n. 36, p. 183–200, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/7163. Acesso em: 20 fev. 2024.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975.

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. **Patrimônios de Pernambuco: materiais e imateriais.** 4ª Ed. Recife, Fundarpe, 2023.

_____.**Linha do Tempo das 5 décadas da Fundarpe.** 2023.Painel expositivo original 1,5x5,0m. Disponível na exposição Fundarpe 50 anos: História, Arte, Cultura e Patrimônio.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Guia Básico de Educação Patrimonial**.Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Vida e Obra: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969). 2013.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481/vida-e-obra-rodrigo-melo-franco-de- Acessado em: 2 jan. 2017.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. **Patrimônio Cultural: Sujeito, Memória e Sentido Para o Lugar**.P.45/58. Acessado em 19/2/2024. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_Cadernos_do_patrimonio_educacao_patrimonial_volI(3).pdf

MENEZES, José Luiz Mota. **Ainda chegaremos lá**: história da FUNDARPE. Recife, FUNDARPE, 2008.

PERNAMBUCO, Secretaria de Cultura. **Sistema Estadual de Cultura.** Acessado em:18/2/2024. Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/sistema-estadual-de-cultura/

_____. **Educação Patrimonial: trajetória.** Acessado em: 20/2/2024. Disponível em: https:// www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/educacao-patrimonial/trajetoria/

_____. **Governadora Raquel Lyra abre 16ª Semana do Patrimônio Cultural de Pernambuco**.https://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio-cultural-2/governadora-raquel-lyra-abre-16a-semana-do-patrimonio-cultural-de-pernambuco/

_____. **Lei Nº. 7970 de 18.09.1979 – Tombamento**. Acessado em:18/2/2024. Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2013/11/Lei-7.970-79.pdf

_____. **Edital Funcultura 2022/2023**. Acessado em; 20/2/2024. Disponível em:https://www.cultura.pe.gov.br/editais/edital-funcultura-geral-20222023/

_____. **Funcultura**. Acessado em; 22/2/2024. Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/funcultura/

_____.Governo divulga os dez novos Patrimônios Vivos do Estado. Acessado em 20/2/2024. Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio-cultural-2/governo-de-pernambuco-divulga-os-dez-novos-patrimonios-vivos-do-estado/

_____. **15ª Semana do Patrimônio traz debates sobre resistências e perspectivas do patrimônio**. Acessado em; 22/2/2024. Disponível em: https:// www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio-cultural-2/15a-semana-do-patrimonio-cultural-traz-debates-sobre-resistencias-e-perspectivas-do-patrimonio/

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. **Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco**. Org. Jacira França, Marcelo Renan de Souza, Recife: FUNDARPE, 2018.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio imaterial.** Acessado em: 19/2/2024. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvençaoSalvaguarda. pdf

SALA DO ARTISTA POPULAR: UMA ANÁLISE DAS AÇÕES IMPLEMENTADAS E DESAFIOS NOS SEUS 40 ANOS DE CRIAÇÃO

Luiz Cesar dos Santos Baía[1]
Luiz C. Borges[2]
Sura Souza Carmo[3]

RESUMO: O artigo versa sobre a trajetória da Sala do Artista Popular (SAP) em seus 40 anos de existência, que busca promover um amplo diálogo no campo das culturas populares. Considerando a função social da SAP como parte do processo de salvaguarda dos bens e práticas culturais das classes populares e como um espaço de divulgação cultural, entendida esta como um processo sócio-histórico, sendo que as ações ali realizadas são um modo de compreensão de saberes e fazeres, pode-se afirmar que é um lócus institucional relevante para análise das demandas, transformações, conflitos e tensões contidas nas perspectivas materiais e simbólicas do artista e da arte popular no Brasil. Para tanto, apresentamos uma reflexão sobre as categorias folclore e cultura popular, inseridas em um campo de disputa, o que configura a SAP como uma frente diversificada e estratégica de política pública para o setor.

PALAVRAS-CHAVE: Arte popular, cultura popular, patrimônio, políticas públicas,

1 Introdução

O artigo tem por objetivo, a partir de uma perspectiva centrada no campo do patrimônio e tendo por foco as políticas públicas, analisar a trajetória e a importância da Sala do Artista Popular (SAP) do Centro Nacional de Folclore e Cultura do Popular (CNFCP) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para artistas e para a arte popular[4] no Brasil, ao longo dos seus 40 anos de funcionamento. Criada, em 1983, com os objetivos de documentar, valorizar e difundir as artes populares no país, a SAP, enfrentou enorme desafios

[1] Doutor em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST); pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC; e-mail: cesar.baia@iphan.gov.br
[2] Doutor em Linguística; Pesquisador Titular (aposentado) do Museu de Astronomia e Ciências Afins; Docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimonio (convênio Unirio/Mast); e-mail: lcborges@mast.br
[3] Doutora em Museologia e Patrimonio (UNIRIO/MAST); docente adjunto III Universidade Federal de Sergipe; e-mail: suracarmo@yahoo.com.br.
[4] Conquanto estejamos conscientes de tudo que implica, em termos estéticos, epistêmicos e políticos, essa qualificação, a mantemos, não sem crítica, uma vez que, de acordo com Lima (2003, p.5), "Na realidade, se observarmos com atenção, veremos que esta questão se refere à distinção de classes sociais. Essa oposição resulta da dicotomia elite e povo e remete à mesma matriz que atribui às camadas dirigentes, o saber, opondo-se lhes o fazer, necessariamente associado às camadas subalternas [...] ora, essa maneira de classificar é extremamente discriminatória, pois confina as criações populares num gueto, resultando em reserva de mercado para a produção de origem erudita, específica da camada dirigente ou daqueles que com ela se identificam ou que trabalham para

ao buscar promover um amplo diálogo no campo das culturas populares. Para tanto, considerando a função social da SAP, como parte do processo de preservação dos bens e práticas culturais das classes subalternas, bem como o enfrentamento de conflitos e tensões que aí operam, se fez necessário uma reflexão dos cenários e conjunturas que permearam a origem da SAP, com base na compreensão que se trata de um processo cuja lógica é herdeira de um longo período de disputas políticas relativas à imposição, no campo da cultura popular, de paradigmas estéticos advindos das classes econômica e politicamente dominantes[5].

O universo das *culturas populares* é fecundo e está em permanente movimento. Atravessa todos os recantos e extratos do nosso imaginário social e, em seu rastro, traz à memória, tradições, inventa temas, colhe novidades no repertório da vida cotidiana. E nessa dialética patrimonial, conserva e transforma o legado de muitas gerações, contribuindo para sua transmissão. Não resta dúvida de que o campo da criação e inventividade do que se convencionou classificar de arte popular envolve uma gama variada de representações e produção de obras nas quais se reconhecem valores estéticos e histórico-sociais, carregando consigo as contradições do sistema sociocultural de onde se originam (BAIA, 2008).

Seus produtores são gente do povo[6]. Trata-se de mulheres e homens, cujo acesso à totalidade dos bens que a sociedade dispõe é bastante obstaculizado. Em geral, trata-se de uma camada populacional cujo direito à cidadania plena e assegurada, conforme preconiza a Constituição de 1988, dita Constituição Cidadã, permanece no plano da utopia.

2 Folclore e culturas populares: ações hegemônicas e contra hegemônicas em um campo de disputas

Os estudos das tradições populares iniciaram-se na Europa no século XVIII devido à busca de elementos que remetessem ao estabelecimento de uma identidade nacional. A valorização das culturas populares está relacionada à constituição de estados nacionais e a

[5] Com efeito, o Estado é a "unidade histórica das classes dirigentes", lugar que se constitui como espaço de dominação (GRAMSCI, 2002). Para Gramsci (2002, p. 135), "os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória 'permanente' rompe, e não imediatamente, a subordinação [...] "na realidade, mesmo quando parecem vitoriosos, os grupos subalternos estão apenas em estado de defesa, sob alerta."

[6] Nesse artigo, a noção de povo é usada, na perspectiva de Sodré (1967), que, em primeiro lugar, nega a existência de uma essência geral de povo, uma vez que constata que o povo não forma um todo homogêneo, mas está dividido em classes, frações de classe e categorias sociais ou origens étnicas, de pessoas que compõem uma nação ou estado, o que impõe dificulta afirmar o caráter nacional de um povo. Daí, consideramos povo o estrato populacional formado por pessoas pertencentes às camadas econômica e politicamente subalternizadas. Nesta acepção, popular – aquilo que é próprio do povo – se contrapõe a erudido, elitizado, acadêmico, formal.

influência do Romantismo, cujo credo apontava que a essência do nacional se encontrava nas camadas populares (ORTIZ, 1992; OLIVEN, 1999). Segundo Michel Löwy e Robert Savre (1995), o movimento romântico consagrou o povo como o fundamento da nação, em especial em países como Alemanha e Itália, que só no final do XIX e início do XX, cujo resultado foi o surgimento, inicialmente em países escandinavos, de museus de cultura popular. Durante esse processo, o termo *folklore – folk* (povo), lore (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 22 de agosto de 1846[7]. O termo, que denominava um campo de estudos[8] cujo objeto de pesquisa era o saber tradicional dinamicamente preservado pela transmissão oral entre os camponeses, e, segundo Vilhena (1997), substituía outros que, à época, eram utilizados com o mesmo objetivo – "antiguidades populares", "literatura popular". Chartier (1995, p.179) apresentou os dois modelos principais relativos aos estudos historiográficos na Europa sobre cultura popular em que, de um lado, era observada como "um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente" e, de outro, "inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada". Esta dicotomia se baseava no fato de que havia, de um lado, uma cultura urbana (em geral sob influência da industrialização) e, de outro, uma cultura campesina, havendo entre elas uma espécie de incomensurabilidade. O Romantismo à brasileira também envereda pela busca das raízes nacionais, ainda que de maneira bastante idealizada e contraditória

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado no Rio de Janeiro em 1838, como representante da ideologia imperial, tinha por objetivo pensar o Brasil a partir de postulados próprios e de uma história comprometida com a construção da identidade nacional, não elegeu as camadas populares– em geral produto de variadas mestiçagens – e seus costumes como símbolos da nação (GUIMARÃES, 1998). A questão do nacional foi alicerçada na totalidade Estado/Nação/Monarquia e as primeiras instituições museológicas brasileiras, surgidas no século XIX, assentadas nos modelos da história natural, tampouco se interessaram pelo povo enquanto produtores de cultura e, menos ainda, pela formação histórica, étnica e política (RUBINO, 1991). É somente com a criação, no período republicano, do Museu

[7]A palavra foi sugerida e utilizada pela primeira vez em uma carta deste arqueólogo dirigida à revista londrina *The Atheneum*, publicada em seu número 982 no dia 22 de agosto de 1846. Esta data ficou consagrado como o Dia do Folclore.

[8] Para efeito deste trabalho, tomamos a noção de campo na perspectiva de Bourdieu (1987), para quem campo conjuga campos forças, impondo-se aos sujeitos envolvidos e como um campo de lutas no âmbito dos qual esses sujeitos se enfrentam, com objetivos variados conforme sua posição no campo de forças, contribuindo para a manutenção ou transformação de sua estrutura.

Histórico Nacional (MHN), em 1922, que a formação nacional é tematizada. Ainda assim, a narrativa do MHN privilegiou a história da nação por meio de objetos vinculados à classe dominante, deixando de fora as camadas subalternas. Já os povos originários constituíam apenas pano de fundo para essa história.

No que tange ao desenvolvimento dos estudos sobre folclore e cultura popular no Brasil, Cavalcanti (2000, p.74) afirma que eles "mantêm relações estreitas com os debates no contexto intelectual europeu" dos antiquários e do Romantismo no século XIX. O debate a respeito das culturas populares ainda sofreu com a influência das teses raciológicas e de algumas vertentes evolucionistas, que se mostraram aversivas ao brasileiro, caracterizado como apático e indolente, devido à miscigenação indígena e africana. Na contramão dessa tendência, Nina Rodrigues e Silvio Romero consagraram, no período, um discurso de comparação da cultura popular à cultura letrada/erudita, a partir da classificação das manifestações culturais/objetos museológicos vinculados às camadas populares. Todavia, no geral, tais manifestações eram pensadas como um mundo à parte, a ser superado, apartado da sociedade brasileira que buscava se modernizar. Segundo Vilhena (1997), os estudos da cultura popular no Brasil intensificaram-se com a atuação dos folcloristas, principalmente na primeira metade do século XX, quando se organizou um movimento de estudos do tema. De acordo, ainda, com Vilhena (1997, p.42), a atuação enérgica de alguns intelectuais do período foi fundamental para pensar as culturas populares como "um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal". Os integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, que buscavam uma renovação estética e uma cultura nacional com base em uma nova interpretação do país, por meio de uma arte com identidade, valorizaram as culturas populares incorporando-as à elementos das vanguardas europeias em síntese entre o nacional e o global[9]. E, ainda que se diferenciando da Semana, e dando ênfase justamente às culturas regionais, também se inclui nesse processo o Manifesto Regionalista, liderado por Gilberto Freyre (OLIVEN, 1999).

Rita Silva (2012) destacou, ainda, a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em 1936, sob a direção de Mário de Andrade, e, a fundação da Sociedade Brasileira de Folclore, em Natal, em 1941, por Câmara

[9] O manifesto antropófago, de Oswaldo de Andrade, funciona, neste sentido, como o símbolo desse movimento, simultaneamente político, estético e étnico.

Cascudo, como importantes marcos, na primeira metade do século XX, no estudo e valorização das culturas populares.

Ressalta-se a criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937[10], cujo texto do decreto de criação[11] desconsiderou o anteprojeto que Mário de Andrade, a pedido do próprio Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Governo Getúlio Vargas, havia elaborado em 1936, como base para a criação dessa Secretaria. Segundo Salas (1987), esse anteprojeto sofreu ataques dos teóricos e articuladores ligados ao Estado Novo que viam nele o perigo de uma plena democratização da cultura, com a inclusão dos povos originários, de descendentes dos negros escravizados e até mesmo da cultura ligada ao sindicalismo dos operários italianos de São Paulo, o que não estava no escopo do projeto nacionalista que fundamentava o governo. Além disso, esses mesmos teóricos, que dominavam as tecnologias sociais de propaganda, herdadas do nazifascismo, ressaltaram a função do bem cultural material, como forma de cooptar as classes dominantes proprietárias e/ou ligadas a esses bens, transformando-as em símbolo da pátria (SALAS, 1987); e, assim, consagrando a valorização e a preservação do ficou conhecido como patrimônio de pedra e cal.

Desse modo, a valorização das culturas populares, então identificadas negativamente como primitivas e/ou folclóricas, só foi intensificada a partir da criação da Comissão Nacional do Folclore, (CNF), em 1947, atendendo à recomendação da Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), no pós-guerra, de criação em seus países membros de organismos voltados para o conhecimento das culturas populares, tendo sempre como referência à busca pela identidade nacional (BAIA, 2016).

O Brasil foi o primeiro a atender à Recomendação da Unesco, quando, em 1947, criou a CNF vinculada ao Ministério das Relações Exteriores. Daí resultou um amplo movimento, denominado Movimento Nacional de Folclore (MNF), com a criação de comissões estaduais e a realização de congressos em todo o país. O movimento em prol do folclore brasileiro reuniu nomes como Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Renato Almeida, Arthur Ramos, Manuel Diegues Júnior, Vila Lobos, Edison Carneiro, dentre outros, que foram intérpretes particulares da nacionalidade. Segundo Vilhena (1997), a maioria deles buscava, na associação entre o nacional e o popular, a especificidade do folclore enquanto disciplina

[10] Ano marcado pelo estabelecimento do Estado Novo, através de um golpe de Estado, com o objetivo de implementar um projeto modernizador para o país e que, para isso, promoveu um "regime político autoritário em que as liberdades democráticas elementares foram abolidas" (GONÇALVES, 1996, p. 37).

[11] Decreto-Lei n. 25 de 1937, assinado pelo presidente Getúlio Vargas

independente. Para tanto, sob a direção de Renato Almeida, musicólogo e folclorista, o MNF organiza uma rede de comunicação e mobilização que, através das Comissões Estaduais de Folcore, estimula "ações locais em torno da pesquisa e da defesa do folclore" (VILHENA, 1997, p.33)[12].

Em 1951, realiza-se o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, do qual resultou a Carta de Folclore Brasileiro, que deixou claro, pela primeira vez, o que deveria ser considerado folclore[13]. Além disso, a Carta traz uma reivindicação dos folcloristas por espaços museológicos voltados para a cultura popular:

> É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. [...] recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais [...] (CARTA, 1951).

Destaca-se, ainda, como resultado do MNF da CNF, a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFC) em 1958, no âmbito do Ministério da Educação (MEC), configurando uma ação orgânica para o campo do folclore no país. Na CDFB, Mozart de Araújo, primeiro diretor-executivo, não logrou êxito em sua gestão porque o Governo Federal, sob o comando do presidente Juscelino Kubitschek, não destinou verbas para a Campanha. Em 1961, no de Governo João Goulart, Edison Carneiro, intelectual, folclorista, marxista e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), muito atuante do MNF, assume a presidência da CDFB, com uma proposta de gestão em consonância com o ideário do MNF, o que, incluía, dentre outras ações, a criação de um Museu de Folclore. Desse modo, a CDFB intensificou o fomento

[12] Os estudos de folclore, segundo Villas Boas (2000, p.96), "não alcançaram o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores, uma vez que o processo de interpretação que utilizavam estava em oposição ao que se empregava nas ciências sociais, disciplina que se constituía no Brasil naquele período. No entanto, ainda que o Folclore não fosse reconhecido como disciplina acadêmica, sua prática foi disseminada, principalmente, nas escolas em todo o Brasil.

[13]. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. 2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. 3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeitos sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. 4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediantes métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do Folclore" (CARTA, 1951).

a pesquisas e documentação sobre o folclore em diferentes regiões, bem como sua difusão através da constituição de acervos sonoros e bibliográficos, de que resultou a constituição da Biblioteca Amadeu Amaral, inaugurada nesse período. Além disso, amparando-se na proposta de museu, elaborada por Edison Carneiro, houve empenho na aquisição dos mais variados objetos representativos do folclore brasileiro.

No entanto, a gestão de Edison Carneiro foi interrompida pelo Golpe Civil-Militar de 1964, de que resultou a implantação no país de uma ditadura que terminou em 1985, mediante um pacto de anistia de que se beneficiaram os golpistas militares. Trata-se de um período histórico traumático do qual sobressaem "episódios dramáticos e pouco conhecidos" (VILHENA, 1997, 106-115) como, por exemplo, os motivos que levaram à destituição de Edison Carneiro[14] da presidência da CBB e sua substituição por Renato Almeida.

Com efeito, o golpe civil-militar, além de causar a ruptura na busca do "nacional-popular"[15], pautada pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), tratou de esvaziar qualquer conteúdo progressista que pudesse representar algum desvio em relação ao modelo cultural e político implantado, estancando, inclusive com o uso da força, o amplo debate teórico, ideológico e cultural que então estava em curso no país.

Nessa conjuntura, com o objetivo de representar a "nossa cultura popular", acontece, em 22 de agosto de 1968, em convênio com o MHN, a inauguração do Museu de Folclore da CDFB. A rigor, não se tratava de um fato isolado, uma vez que, se de um lado, atendia à reivindicação dos folcloristas, de outro, revelava a intenção do governo militar de aplicar, também no âmbito das instituições culturais, o abafamento dos conflitos emergentes àquela época na sociedade brasileira. Tanto que, em 13 de dezembro de 1968, foi editado o Ato Institucional nº 5 (AI-5)[16], mediante o qual a ditadura civil-militar radicalizava a sua política

[14] O Noticiário da Revista Brasileira de Folclore (1964, p. 218) informa de forma lacônica que "O Dr. Edison Carneiro, a 6 de abril, apresentou ao Ministro da Educação e Cultura, seu pedido de demissão, em caráter irrevogável, de Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, para cujas funções fora designado em 15 de março de 1961".

[15] Os artistas e intelectuais do CPC acreditavam que toda manifestação cultural deveria ser compreendida exatamente "sob a luz de suas relações com a base material". Afirmavam também que "fora da arte política não há arte popular", acrescentando que era dever do homem brasileiro "entender urgentemente o mundo em que vive" para "romper os limites da presente situação material opressora". Combatendo o hermetismo da arte em nome de uma arte popular revolucionária, os fundadores do PC declaravam finalmente: "nossa arte só irá aonde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela". http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura; acesso em abr.2018).

[16] O AI-5, chamado de "golpe dentro do golpe", pelo jornal Correio da Manhã, marca o período denominado "anos de chumbo", que vai do governo de Costa e Silva até o fim do Governo Médici. Durante cerca de 10 anos, o AI-5

de controle político-ideológico. O AI5 se tornou o maior símbolo de repressão movida pelo regime ditatorial vigente no Brasil. Levando em consideração essa situação histórica, bem como as contradições existentes na realidade brasileira, a inauguração do Museu de Folclore da CBFB se torna emblemática.

Estrategicamente, o governo militar se apropria do discurso dos intelectuais folcloristas e o reinterpreta segundo os interesses do Estado ditatorial. Segundo podemos deduzir, a partir das fontes consultadas, essa apropriação não ocorreu sem a aquiescência de parte dos folcloristas. Como resultado, desse cooptação, foram criados, entre os anos de 1965 e 1969, cerca de 30 museus no Brasil (NOTICIÁRIO, 1964 – 1969), o que materializou esse movimento de duplo sentido e consagrou uma política de estado voltada para a instituição de museus e para a patrimonialização[17] dos objetos oriundos das classes populares no Brasil. Essa ação governamental pode ser entendida como uma forma de "enquadramento de memória" que, para Pollack (1989, p. 10-11), consiste em uma forma de garantir a "coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território [...] além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens".

Na metade da década de 1970, esse processo se configura de forma orgânica, no âmbito do Estado, com o lançamento do Plano Nacional da Cultura (PNC), que seria o "primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende assegurar princípios que orientariam uma política de cultura" (ORTIZ, 1994, p. 85-86). No bojo dessa política de cultura, destacamos a criação da Embrafilme, da Pró-Memória e da Funarte. Além da criação Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), no âmbito da Universidade Nacional de Brasília (UNB), em 1975, por Aloísio Magalhães.

Em 1976, o Museu de Folclore da CDFB passa a denominar-se Museu de Folclore Edison Carneiro, em homenagem ao folclorista, falecido em 1972. Dada a reconfiguração dos órgãos responsáveis pela formulação e implementação de políticas culturais, a CDFB é incorporada à Funarte, em 1978, tendo seu nome mudado para Instituto Nacional de Folclore (INF) a partir de 1979, passando a vincular-se ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Fazem parte da estrutura organizacional do INF, a Biblioteca Amadeu Amaral, o Museu de

justificou a perseguição, prisão e tortura de milhares de pessoas, das quais centenas foram mortas e cujos corpos de muitas delas até hoje não foram encontrados.]

[17] A evolução do pensamento museológico, no curso das últimas décadas, segundo Maroevic (1997), nos dá a possibilidade de abordar o fenômeno do patrimônio cultural, de conservá-lo e interpretá-lo de uma maneira singular, uma vez que contempla as qualidades materiais e imateriais dos objetos.

Folclore Edison Carneiro, o Núcleo de Publicações, Cursos e Concursos, Música, Artesanato, Pesquisa e Grupos Folclóricos (INSTITUTO, 1980)[18].

Com o fim da ditadura, inicia-se, a partir de 1985, um conjunto de medidas com vistas à redemocratização do Brasil. Deste período e dada a sua importância para a área da cultura, em geral, e do patrimônio, em particular, salientamos a promulgação da Constituição Federal de 1988 que, em seus artigos 215 e 216, definiu Patrimônio Cultural de modo amplo, além de contemplar e reconhecer as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, ao lado de outras contribuições, na formação da nação brasileira, incorporando, constitucionalmente, ao lado da já consagrada material, a dimensão imaterial desse bens culturais na formação da identidade nacional.

3 A Sala do Artista Popular, 40 anos: uma estratégia diversificada de política pública na área da cultura.

Na América Latina, durante a década de 1980, observa-se uma mudança nos paradigmas referentes aos conceitos de cultura, para a qual houve importante contribuição da antropologia (LARAIA, 1986; WILLIAMS, 1989, p.41). Houve também o fortalecimento dos movimentos sociais, nos quais o exercício da cidadania exigia dos poderes públicos respostas efetivas para questões concretas oriundas das demandas locais, as quais, obviamente, não são de ordem exclusivamente culturais.

Nesse contexto, em 1983[19], foi inaugurada a Sala do Artista Popular (SAP) pela escritora, poeta e historiadora da arte Lélia Coelho Frota[20], uma das maiores especialistas em cultura popular no Brasil, e que, entre 1978 e 1988, dirigiu o Instituto Nacional de Folclore (INF), hoje denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), órgão

[18] O CNFCP é herdeiro da CDFB, incorporado à FUNARTE no ano de 1980, em decorrência da Lei nº. 6312, de dezembro de 1975. Hoje, órgão vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN -, possui uma longa tradição no que se refere às preocupações e ações sistematizadas no campo da cultura material popular.

[19] Ressalta-se que se trata de um ano emblemático uma vez que se vive uma crise econômica e política com a falência do "milagre econômico" e do modelo autoritário encarnado em Governos Militares; No Brasil e na América Latina observa-se, durante a década de 1980, o fortalecimento dos movimentos sociais tanto quanto uma mudança do paradigma no conceito de cultura sob a ótica da antropologia.

[20] Lélia Coelho Frota foi Diretora do Instituto Nacional do Folclore, da Funarte; Diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; foi, ainda, Curadora das representações brasileiras das Bienais de Veneza de 1978 e 1988; curadora da mostra Brasil, Arte Popular Hoje para o Projeto França-Brasil, exposta no Grand Palais, Paris, em 1987, durante a gestão do ministro Celso Furtado na pasta da Cultura. Autora de um dos mais importantes livros que trata da arte popular no Brasil por representar de abordagem inédita para o tema, o Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século XX, um volume de 440 páginas, ricamente ilustrado, realizado a convite de Heloísa Buarque de Hollanda e recém-lançado pela editora Aeroplano.

vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), com sede no Rio de Janeiro-RJ.

Frota (2007) expressava sua preocupação em garantir as condições necessárias para a sobrevivência do artista popular, com e pela sua arte. Mais do que uma preocupação, tratava-se de uma linha de ação inserida nos objetivos da proposta de pesquisar, documentar, difundir e fomentar as artes populares e o artesanato tradicional brasileiro. Para tanto, era necessário trazer os artistas para a inauguração da SAP, pagar transporte, hospedagem e alimentação, vender suas peças e encorpando pelo memos uma de suas peças para o acervo do MFEC. Tais princípios básicos são mantidos ainda hoje, tais como se observa nos textos de abertura dos catálogos da série:

> a SAP[21][...] tem por objetivo constituir-se como espaço para difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares. Nela, os artistas expõem seus trabalhos, estipulando livremente o preço e explicando as técnicas envolvidas na confecção. (CNFCP, 2023, p.5).

Ao longo dos seus 40 anos de existência, a SAP se tornou uma referência enquanto Programa de Governo, no âmbito federal, ainda que restrito ao CNFCP/IPHAN, afirmando o reconhecimento estético e simbólico das artes populares brasileiras, bem como facilitando o escoamento da produção dos artistas e comunidades artesanais, assegurando-lhes novas oportunidades de comercialização. Até 2023, foram realizadas 204 edições, contemplando os mais variados artistas e suas técnicas de produção das cinco regiões do país. Para que as exposições temporárias da SAP ocorram é necessário um amplo planejamento que inclui as seguintes etapas de produção:

1. planejamento, no segundo semestre de cada ano, realizado pelos técnicos(as) dos setores envolvidos com o Programa, que estabelecem um cronograma das SAPs, para o ano seguinte, que, hoje, indicam cerca de 6 edições de SAP, por ano, selecionadas a partir das propostas que chegam à Divisão de Pesquisa das mais variadas formas, dentre elas, frequentadores assíduos da SAP, pesquisadores que atuam no campo, bem como de colecionadores, galeristas, entre outros. A definição do calendário segue-se critérios tais como: ser obra de arte popular e/ou artesanato tradicional; se será uma iniciativa

[21] Aqui se trata da SAP, como sinônimo da exposição, como é trabalhada, afetivamente, pelos técnicos do CNFCP e pelo público, frequentador assíduo de suas inaugurações.

individual ou de grupo; e assegurar uma distribuição geográfica que contemple o maior número de regiões do país;

2. geralmente, o ano corrente inicia com a realização de uma exposição na SAP; para tanto, são designados um pesquisador e o fotógrafo, que realizarão a pesquisa de campo (base do catálogo e da expografia), cujo período, regra geral, não passa de 5 dias, embora, se reconheça a necessidade de mais tempo para a realização uma pesquisa etnográfica, que busca documentar o contexto em que vive o artista, expondo sua biografia e o seu processo de trabalho, além de assegurar o estabelecimento de parcerias locais – geralmente a prefeitura municipal que apoia a difusão do patrimônio cultural local. A pesquisa etnográfica sobre os artistas sofrem com a histórica limitação orçamentária que caracteriza, ainda, hoje, os poderes públicos federal, estadual e municipal e, desse modo, limitam pesquisas mais ricas no âmbito das 3 esferas de poder, além de se assegurar nenhum apoio as manifestações culturas oriunda das classes populares; ressalta-se que, ainda assim, pelo compromisso político e acadêmico dos técnicos-pesquisadores do CNFCP, tem-se uma rica documentação que, pode-se dizer, é constituinte da história da arte brasileira, em especial, os catálogos da SAP, hoje, uma referência para pesquisadores do Brasil e outras partes do mundo;
3. a produção da exposição na SAP com catálogo e venda de produtos é etapa final do processo de apresentação e mostra dos(as) artistas e suas obras de arte, cujas peças a serem expostas e valor de comercialização são definidas por eles(as) próprios(as); a expografia é realizada pelas(os) técnicas(os) da Divisão de Museologia, uma forma de linguagem e de expressão, que traduzam os objetivos específicos de cada exposição e que assegure o desenvolvimento da concepção e a materialização da forma na comunicação com o público de tal forma que as ideias e as imagens desejadas se estabeleçam, pelos sentidos, diálogos com os visitantes; desse modo, ambienta-se o espaço da SAP, destacando as características estéticas e etnográficas da obra de arte exposta, sua autoria, imagens fotográficas, textos de parede e iluminação; o catálogo etnográfico é impresso em orientação paisagem no formato A5 (148x210mm) com tiragem restritas as tais limitações orçamentárias, que pode chegar a mil exemplares, e são distribuídos, gratuitamente, ficando disponível no site institucional[22]. Hoje, a maior

[22] Os catálogos da estão disponíveis em Sala do Artista Popular:: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (cnfcp.gov.br); Para uma consulta mais ampla, recomenda-se acessar a Base de Dados do CNFCP, disponível em http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=176

parte dessa tiragem, lamentavelmente, só a partir do final do 2023, é dada para o(a) artista ou para a comunidade artesanal, outra parte para parceiros públicos e/ou privados que tenham participado, efetivamente, da produção do evento; destaca-se, neste processo, a presença dos(as) artistas, cujas obras são objeto da exposição, no dia da sua inauguração, a enriquecem, repassando para o público visitante seus saberes e fazeres, além de se sentirem, plenamente, reconhecidos ao verem seus trabalhos expostos num espaço de consagração e com sua autoria reconhecida e destacada.

Desse modo, podemos afirmar que a Sala do Artista Popular, a SAP, um espaço de exposições temporárias, que se fundamenta na preocupação seminal de sua criadora de garantir as condições necessárias para a sobrevivência do artista popular, se tornou um exemplo emblemático e vitorioso de uma estratégia diversificada de política pública na área da cultura, resultado de uma tática de se buscar e encontrar o artista no seu lugar de pertencimento, fazê-lo presente à exposição em um espaço de consagração, no qual suas obras e ele próprio são figuras centrais. Muitos desses artistas jamais haviam de deslocado das suas localidades de origem, muitas das quais nas mais variadas e longínquas regiões do Brasil, para o Rio de Janeiro, e menos ainda para serem protagonistas de uma história, alicerçada no respeito e no reconhecimento por sua produção artística, enquanto, ato criador.

4. Considerações gerais

Um breve olhar sobre o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para o que se consolidou denominar de cultura popular (e seus derivados, como arte ou estética popular, artista popular etc.) perceberá, de imediato, o quão recente é, na história do Brasil, a elaboração de instrumentos administrativos e legais, assim como a criação de instituições, tendo por finalidade a preservação e a consagração dessa variedade de produção cultural. Outro fato que se mostra de pronto, e que constitui um dos sintomas das contradições estruturantes da sociedade brasileira, é que coube a dois momentos ditatoriais distintos – embora entre eles o intervalo temporal não seja longo -, a saber: o Estado Novo, implantado em 1937, e a Ditatura Civil-Militar iniciada em 1964, a iniciativa de implementar políticas públicas tendo por objeto o patrimônio cultural originado, produzido e transmitido por representantes dos segmentos

subalternos da sociedade, mesmo que, tais iniciativas visassem atender os interesses políticos e ideológicos daqueles governos ditatoriais.

Todavia, e apesar disso, também fica evidente que a valorização do patrimônio vinculado à cultura popular foi, durante muito tempo, significativamente bem menos considerada pelos órgãos responsáveis por sua preservação e difusão do que, por exemplo, o foram as produções culturais identificadas com o paradigma vinculado às classes que, na hierarquia socioeconômica e política, se encontram em posições privilegiadas

Na contramão dessa tendência, a SAP tem sido uma importante aliada na busca por espaço e reconhecimento de artistas e da arte popular de todo o território nacional, em ações nas quais estão intensamente imbricadas a valorização e salvaguarda dos bens culturais, bem como a ideia de que tais bens se constituem em fator relevante no desenvolvimento sociocultural e econômico local. Em seu acolhimento à diversidade, a SAP documenta e divulga a produção de artistas de comunidades quilombolas e de artistas grafiteiros, os quais, não há muito tempo, ainda eram pouco considerados. Os primeiros por sua ancestralidade escravizada, e os segundos por serem estigmatizados como pichadores.

Desse modo, ao longo dos 40 anos de militância pela arte popular, a SAP tem buscado superar muitos dos desafios impostos tanto por governantes que destratam a cultura ou tendem a tratá-la apenas como negócio, quanto por diversos estratos da sociedade brasileira que insistem em perpetuar seu conservadorismo, principalmente, no que se refere às manifestações culturais advindas das classes subalternas.

Referências

ANDRADE, Mário. “Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Capítulo II”. **In: Mario de Andrade: cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade,** *1936-1945.* Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Pró-memória, 1981.

BAIA, Luiz Cesar dos S. **Sala do Arista Popular:** tradição, identidade e mercado**.** Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO/MAST, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio deJaneiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____, Luiz Cesar dos S. **Do mito da índia Uaraci à palmeira que dá brinquedo;** Práticas discursivas e função enunciativa na constituição de patrimônio e musealização do brinquedo de miriti. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO/MAST, Programa de Pós-Graduação em

Museologia e Patrimônio, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, "Apresentação". **Sala do Artista Popular, n.º 204 – Saberes e fazeres quilombolas no Maciço da Pedra Branca.** Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2023, p.8.

CARTA do Folclore Brasileiro. Comissão Nacional de Folclore In: I Congresso Brasileiro de Folclore, Rio de Janeiro: v. 1, p-77-85, 1951.

CAVALCANTI, Maria Laura. Entendendo o folclore. IN: *Seminário de capacitação:* **Artesanato brasileiro na perspectiva cultural: instrumentos de pesquisa, documentação e difusão.** Rio de Janeiro: Programa Artesanato Solidário; Centro nacional de Folclore e Cultura popular/Funarte. 2000. P. 74.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos,** n.16, p. 179-192, 1995.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Revista Estudos Históricos**. Volume 1. Rio de Janeiro: FGV, p. 5-27, 1998.

GRAMSCI, Antônio. **Escritos Políticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

INOJOSA, Joaquim**. Pá de cal.** Rio de Janeiro, Editora Meio-Dia, 1978.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Cadernos de diretrizes museológicas**. Brasília: MinC, IPHAN / DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006, p. 19-32.

LARAIA, Roque de Barros – **Cultura:** um conceito antropológico, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** Rio de Janeiro: CNFCP, 2003. Disponível em: Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acesso em 18 mar. 2024.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert **Revolta e Melancolia.** O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOSADA MOREIRA, Vânia Maria. História, etnia e nação: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior. **Mem. am.**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n.16-1, p. 63-84, jun. 2008. Disponível em <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-75120080001000004&lng=es&nrm=iso>. Acesso 14 fev. 2024.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas:** cultura popular. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.

OLIVEN, Ruben George. Que país é este? A (des)construção da identidade nacional. *In*: SOUZA,

Luiz André de. (Org.). **Psicanálise e colonização**. Leituras do sintoma social no Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 67-80.

PRADO JR, Caio. **Evolução política do Brasil**, São Paulo: Brasiliense, 1972,

RABELO, Cleison Luis; INTERAMINENSE, Geisa Maciel. Cultura popular: definição e como surgimento campo de estudo a pesquisa - uma discussão atual. **Revista Multidisciplinar em Educação e Saúde**, Rio de Janeiro, n. 2, p.33-40, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Revista de Ciências Sociais**, v.14, n.1. 2009. Disponível em: mediações, + Gerente+da+revista, +3358-11149-1-CE.pdf. Acesso em 14 jul. 2023.

RUBINO, Silvana. **As Fachadas da História:** os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Janeiro, 1991.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n 31, p. 19-26, dez. 1990.

SILVA, Rita Gama. **A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da Memória da Criação dos Museus Brasileiros. **Cadernos de Sociomuseologia, n.**19, p. 99-120, 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Rev. bras. Ciências Sociais**. v.19, n.55, p.53-72, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102. Acesso em nov 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck – Quem é o povo no Brasil? In **Introdução à Revolução Brasileira**, Ed. Civilização Brasileira, 3ª edição, RJ, 1967.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **Visões do Passado (comentário sobre as ciências sociais no Brasil de 1945 a 1964).** In: Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp.89-99.

VELLOSO, Mônica. **Que cara tem o Brasil:** culturas e identidade nacional. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão:** o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Resources of hope:** culture, democracy, socialism. London: Verso, 1989.

ALÉM DA TORRE: MEMÓRIA, ARTE E PATRIMÔNIO CULTURAL NA ORLA DE ATALAIA, EM ARACAJU-SE

Marcelo Rangel[1]
Bruna Távora[2]

RESUMO: O artigo examina a interseção entre arte urbana, cultura popular e modernismo em Aracaju, Sergipe a partir do Projeto "Além da torre tem um arco-íris," viabilizado pelo Edital Prêmio Funarte Murais do Centenário da Semana de Arte Moderna. A iniciativa idealizada para a Pista de Skate Cara de Sapo, localizada na Orla de Atalaia, visou a revitalização do espaço por meio de mural que celebra a diversidade cultural e referencia o modernismo brasileiro. O texto demonstra como o Projeto viabilizou a valorização do local como ponto turístico por meio de ação cultural que promoveu reflexões sobre arte e patrimônio cultural em escola pública, além de visitas mediadas e apresentações musicais. A abordagem teórica perpassa registros históricos do modernismo e contextualiza a relevância da institucionalidade de políticas culturais e seu enfraquecimento em um contexto de desmonte do Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade Cultural, Arte Urbana, Patrimônio Cultural, Desenvolvimento Cultural, Muralismo Modernista.

Introdução

No cenário das décadas de 1940 e 1950, o modernismo se valeu de uma tendência que explorou a fusão entre arte e arquitetura visando a "atualização de uma estética nacional com a criação e renovação das nossas raízes" (WANDERLEY, 2006, p. 57). Este movimento, que se consolidava em nível nacional, encontrou eco nos empreendimentos de Aracaju, que, alinhados aos ideais do modernismo, buscavam proeminência, promoção e prestígio. O restaurante Cacique Chá, inaugurado em 1949, tornou-se um marco, incorporando murais que rompiam com os vínculos neoclássicos e abraçavam plenamente a elaboração da arte modernista, conforme registrado por Aluysio Sampaio (*apud* BRITTO, 2015, p. 79).

Este artigo visa explorar como o legado desse movimento cultural fundamenta a idealização do Projeto "Além da torre tem um arco-íris", que ressoa e atualiza temáticas e representações do modernismo em Sergipe. Idealizado e proposto pelo curador e produtor executivo Marcelo Rangel, o mural propõe uma reconfiguração contemporânea de referências culturais em vetores de uma expressividade que articula valores da Semana de Arte Moderna de 1922, valendo-se de temáticas e representações da cultura sergipana em composições que reelaboram poéticas do modernismo brasileiro.

[1] Mestre em Comunicação e Sociedade pelo PPFCOM/UFS, tem atuado como curador e produtor cultural independente.
[2] Doutora em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM/UFRJ, tem realizado pesquisas na interface entre ativismo, comunicação e comunidades tradicionais.

A metodologia adotada compreendeu uma revisão de literatura que destaca o papel das políticas culturais em um contexto de desmonte do Estado. A pesquisa foi documentada por meio da realização da ação, iniciando-se com o enquadramento para o Edital Prêmio Funarte Murais do Centenário da Semana de Arte Moderna.

Realizamos ainda uma equivalência entre o fenômeno óptico do arco-íris, comparando-o à diversidade cultural, e explorando a ocupação pictórica da Pista de Skate Cara de Sapo, ressaltando as influências modernistas, abstracionistas e seus elementos visuais. O artigo destaca ainda o papel do mural na promoção da diversidade e da sensibilidade ambiental, conectando-se a causas políticas e sociais contemporâneas.

Metodologia

Para este artigo, partimos de revisão de literatura acerca do histórico da Orla de Atalaia (SILVA & ANDRADE, 2012) e de reverberações contemporâneas locais em torno do direito à cidade (CONCEIÇÃO, 2021), além de enfatizarmos a institucionalidade das políticas culturais, principalmente em um momento de desmonte do Estado (SILVA; HUEB & MOREIRA, 2023; RUBIM, 2017). Os dados foram documentados através da participação e execução da experiência, que teve início quando da escrita do projeto para o chamamento público da Fundação Nacional das Artes.

Revisão bibliográfica

Ainda que ao longo dos anos tenha sofrido com processos de descontinuidade em sua conservação, a Orla de Atalaia é um território de múltiplas ocupações. Construída no início da década de 1990, foi projetada para funcionar como cartão postal da cidade de Aracaju, concentrando restaurantes, praça de eventos, quadras de esporte, bares, restaurantes e a maioria dos hotéis da cidade, sendo fundamental nas políticas municipais de turismo (SILVA; ANDRADE, 2012). Por isso mesmo, desde o seu projeto original, abriga representações da arte e da cultura de Sergipe, recebendo visitantes do Brasil e do mundo, além de ser um dos locais preferidos para passeios de famílias do interior do estado e da própria Aracaju.

Uma das reivindicações da população jovem para a ocupação do espaço foi a construção de uma pista de skate, tendo em vista a existência de agentes e coletivos culturais que tinham no esporte um meio de vida, arte, lazer e cultura. Por isso, com mais de 4.000 m^2 de área construída, foi inaugurada a Pista de Skate Cara de Sapo, que logo se tornou ponto de encontro de esportistas, jovens e artistas de variados segmentos da cultura de rua. Recebeu este nome em

homenagem ao apelido do skatista Fabrizio Santos, seu projetista e célebre representante do skate sergipano. Através da mobilização de agentes culturais locais, passou a ser desenvolvida no local uma proposta lúdica e criativa de vivência coletiva de noções de direito à cidade e de acesso à cultura no espaço urbano, que vem gerando "outras formas de fruição com seus repertórios musicais marginalizados pela lógica do capital" (CONCEIÇÃO, 2021, p. 169), o Som de Calçada. O entorno da pista passou a abrigar também uma feira de souvenires e presentes, a Vila do Artesanato, comandada pela Associação da Feira de Artesanato e Variedades da Orla de Atalaia (AFAVOA).

Como ressaltam Silva, Hueb & Moreira (2023, p. 359), o período entre 2019 e 2022 é notadamente marcado por "aparelhamento das instituições por opositores às políticas culturais fundadas na valorização da diversidade, do reconhecimento das diferenças e no resgate de culturas e grupos vulnerabilizados pelos códigos culturais hegemonizados pelas relações coloniais". Os autores apontam ainda que as instituições federais de cultura, embora nunca tenham alcançado efetivamente suas plenas capacidades, tendo em vista seu subfinanciamento, se fortaleceram por mobilizações sociais do início deste século que evidenciaram a legitimidade da administração pública para efetivação dos direitos culturais. Entretanto, as políticas culturais federais chegaram ao final de 2022 subsumidas aos discursos de austeridade, com reduzida participação social, esvaziamento de seus princípios de diversidade e de diferenças culturais, desvalorização de formas de religiosidade popular, de modos de vida e de orientações de gênero.

Rubim (2017) destaca que, ainda que em um primeiro momento a ditadura militar tenha instaurado um regime marcado por tortura, censura sistematizada, perseguição política e pelo predomínio da cultura midiatizada, foi obrigada a ceder devido à derrota na disputa eleitoral legislativa de 1974. Para manter hegemonia na transição que se efetivaria em 1985, amplia investimentos institucionais em cultura, entre eles a criação da Fundação Nacional das Artes (Funarte), em 1975.

Criada como agência de financiamento de projetos, a Funarte foi se consolidando ao longo dos anos através de ações inovadoras, marcadas por análises de mérito criteriosas e por um corpo técnico procedente da ação cultural e artística. Mesmo que alterações posteriores tenham reduzido a ação inovadora deste importante organismo da institucionalidade cultural brasileira, lamentavelmente "imersa no amadorismo, fragilidade, clientelismo, fisiologismo, patrimonialismo e instabilidade" (RUBIM, 2017, p. 64) e que tenha sido extinta no Governo

Collor, em 1990, sua notável resiliência institucional, aliada à dedicação de seu corpo técnico, fez com que mantivesse algumas ações de apoio à produção artística nacional, entre elas o Edital Prêmio Funarte Murais do Centenário da Semana de Arte Moderna.

Lançado em 15 de junho de 2022 com abrangência nacional, a iniciativa visou celebrar os cem anos de um dos marcos artístico-culturais mais importantes do país por meio da seleção de projetos de artes visuais inspirados estética e/ou simbolicamente na Semana de Arte Moderna de 1922. Para concorrer à premiação, foi idealizado o projeto "Além da torre tem um arco-íris", com vistas à execução de uma ocupação pictórica das três faces de uma torre de escalada desativada, um prisma de base triangular feito de concreto com metragem total de 105 m2, concebido de forma a agregar-se a intervenções em grafite-arte já existentes na Pista de Skate Cara de Sapo, compondo um ambiente de galeria ao ar livre com uma pintura mural de 10m de altura, que passou a ser a mais alta pintura mural da capital de Sergipe.

Tendo como ponto de partida os manifestos modernistas que propunham a assimilação de temas e referências de culturas populares e originárias em diálogo com tendências da vanguarda artística internacional, o artista plástico e grafiteiro André Chagas foi convidado a converter referências culturais locais em vetores de um modernismo regional contemporâneo, de modo a revisitar o muralismo modernista por meio de uma composição de base geométrica com traços, formas e representações da biodiversidade, das culturas populares e do patrimônio imaterial sergipano, juntamente com personagens e criações que integram a memória coletiva de Sergipe, territorializando a integração de motivos locais e regionais com base na linguagem das artes de rua.

Imagens 1 e 2: Antes, torre de escalada desativada; depois, ocupada por composição de base geométrica com referências culturais sergipanas (Fotos Diego DiSouza).

O projeto foi avaliado por uma comissão de seleção composta por cinco especialistas de Artes Visuais convidados e um servidor do Centro de Artes Visuais da Funarte, conquistando a primeira colocação entre mais de 100 projetos de todo o país. Apresentamos a seguir seu norteamento conceitual e os resultados obtidos.

Processos criativos e resultados

O processo criativo foi fundamentado a partir da historicidade do modernismo em Sergipe, cujo maior expoente é o pintor Jenner Augusto. Nos anos 1940 e 1950, do mesmo modo que o poder público e a iniciativa privada exploraram, em escala federal, a arte incorporada à arquitetura para "atualização de uma estética nacional com a criação e renovação das nossas raízes" (WANDERLEY, 2006, p. 57), empreendimentos em Aracaju também buscaram evidenciar poder, promoção e prestígio, na esteira do modernismo. "Rompendo, de uma vez por todas, com os laços que o prendiam ao neoclassicismo, Jenner Augusto caiu de cheio na elaboração da arte modernista", festejou Aluysio Sampaio (apud BRITTO, 2015, p.

79) no Sergipe-Jornal, em março de 1949, para registrar a inauguração do restaurante Cacique Chá, que ostentava murais em óleo com representações de povos originários e expressões folclóricas. O mesmo Jenner, estimulado por Portinari, acaba se transferindo para Salvador, onde contribuiu para a disseminação da estética moderna na Bahia (BRITTO, 2015). No mural de André Chagas para a pista de skate da Orla de Atalaia podem ser identificadas também influências do abstracionismo no muralismo modernista, seja pelas composições com grafismos, cromatismos e texturas ou pelo uso de formas geométricas e sinuosas. A obra se identifica ainda com a produção muralista de Di Cavalcanti, pela "eliminação da perspectiva, o distanciamento do realismo, a ausência da utilização do segmento áureo na composição e o emprego de elementos alegóricos" (RIBEIRO, 2011, p. 65).

Já o legado estético de Portinari pode ser identificado na priorização "das formas, com planos chapados e geometrizações (...) [que] fogem da representação fotográfica" (LOURENÇO, 1995, apud Ribeiro, 2011, p. 69). Ainda que não se trate de azulejaria, a proposta de Chagas flerta com a integração com a arquitetura presente na obra de Athos Bulcão, modernista da segunda geração, pois seus arranjos visuais guardam similaridade com aspectos das obras parietais de Bulcão, por proporem uma narrativa visual produzida por estudos de cores e composições formadas por combinações de elementos figurativos, linhas e formas geométricas (OLIVEIRA, 2012).

A ilustração de brincantes das culturas populares com pele preta e as alusões a traços de culturas indígenas e espécies de vida animal e vegetal não figuram apenas como elementos de composição visual. Tais aspectos adicionam representatividades étnicas e sensibilidades ambientais que remetem a causas políticas e sociais contemporâneas de extrema relevância na contemporaneidade.

O mural celebra, portanto, o modernismo brasileiro no habitat da cultura de rua, acrescentando mais uma criação artística à ambiência visual da pista, que ao longo dos anos recebeu grafitagens e pichações nas paredes de estabelecimentos comerciais sem uso, postes e outras muretas e superfícies, como expressões visuais que discutem, recriam e imprimem a interferência humana na arquitetura de um espaço umbilicalmente ligado às artes de rua. Além disso, autores de pinturas espontâneas preexistentes na torre de escalada auxiliaram na execução da pintura, de modo a fortalecer a verve criativa enquanto arte de rua.

A obra oferece ainda possibilidades de releituras da memória coletiva pela ótica das dinâmicas de culturas midiáticas que, impulsionadas pelas redes digitais multimídia, possam

assimilar e ressignificar representações retratadas no mural em múltiplas formas e expressões. Acrescenta também à feira de artesanato instalada no local um imponente arranjo visual de cores e bens culturais que transforma um passeio de compras em uma imersão na memória cultural de Sergipe.

Um casal de grafiteiros, Shira e Bum, foram identificados como criadores de duas grafitagens pré-existentes na parede de escalada, sendo convidados a trabalhar na pintura com André Chagas. Entretanto, uma semana antes de ser concluída a preparação da parede com a aplicação de tinta sobre as pinturas pré-existentes, uma nova grafitagem apareceu. A qualidade técnica desta pintura surpreendeu e seu autor foi localizado, sendo também convidado a participar da execução do mural, de modo a minimizar o apagamento de sua arte.

O escopo do projeto envolveu ainda uma atividade de educação não-formal sobre memória e patrimônio cultural com estudantes do 9º ano da Escola de Ensino Fundamental Juscelino Kubitschek, com o intuito de promover reflexões sobre arte e produção cultural por meio de observação e fruição artística entre estudantes do bairro onde a obra de arte urbana está situada.

Imagem 3 e 4: Atividade com estudantes da Escola Municipal de Ensino Fundamental Juscelino Kubitschek (Fotos Diego DiSouza).

Com o objetivo de fortalecer o movimento cultural espontâneo que já acontece na Pista de Skate, o mural foi oficialmente disponibilizado para o público no dia 28 de maio de 2023, em parceria com o Projeto Som de Calçada, que realiza regularmente encontros de música, dança e poesia no local em noites de domingo. O coletivo sugeriu que se convidasse também a banda Tribo Serigy, que se apresentou antes da banda anfitriã, Som de Calçada. De modo a enfatizar as referências culturais locais presentes na obra, foram convidados também o forrozeiro Sergival e o Grupo Reisado São José, que veio da cidade de Japaratuba especialmente para o evento. Ao final, foram recolhidas contribuições financeiras do público, sendo toda a

renda revertida para o coletivo que mantém a vida cultural pulsante na Pista de Skate Cara de Sapo.

Como havia previsão de chuva, foram instalados toldos com apoio da Empresa Municipal de Serviços Urbanos (Emsurb), que ao longo da execução do projeto também ofereceu um andaime elétrico, tipo plataforma tesoura para execução da obra. Para criar um cenário diferenciado, foram espalhados pelo local fitas coloridas, chapéus e adereços cedidos pelo Grupo Mamulengo de Cheiroso, bem como vasos com espadas-de-São Jorge e cactos cabeça-de-frade e mandacaru, assim como outros adereços representativos da cultura popular. Também foram mobilizados vendedores ambulantes que costumam estar presentes nos eventos do Som de Calçada, possibilitando geração informal de renda. A produção providenciou ainda para o público licor caseiro e amendoim cozido, considerado patrimônio cultural sergipano.

A parceria com o Projeto Som de Calçada viabilizou som, luz e gerador para o evento, mas um refletor HQI 1.500 Watts foi utilizado para iluminar o mural na noite de lançamento, c gentilmente cedido pela 1A Gallery, misto de galeria de arte e espaço intimista de shows da cidade. Calcula-se que mais de 150 pessoas passaram pelo evento desde seu início, às 17h, até o término, às 22h.

Na perspectiva de minimizar o impacto ambiental do projeto, latas de tinta spray utilizadas na execução foram doadas à Cooperativa dos Agentes Autônomos de Reciclagem de Aracaju (CARE).

Como reconhecimento de seu valor, o Projeto recebeu da Assembleia Legislativa de Sergipe Moção de Aplauso aprovada por unanimidade, atendendo à propositura da Deputada Linda Brasil, primeira mulher trans a ocupar o posto de deputada estadual no estado. E além de adornar o espaço público, o mural serve hoje como fundo de palco para o Projeto Som de Calçada, fortalecendo a cultura de rua e o exercício de direitos culturais na cidade.

Imagens 5, 6, 7, 8 e 9: Lançamento celebrado com apresentações culturais (Fotos: Pritty Reis).

Elementos Pictóricos

No processo de concepção do projeto para inscrição no Prêmio Funarte Murais do Centenário da Semana de Arte Moderna, foi realizado um exercício de recriação de frases dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade e de poemas de Mário de Andrade, na tentativa de encontrar um caminho para se valer da antropofagia oswaldiana para reterritorializar a assimilação de temas e referências culturais. “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa”, do Manifesto Antropófago, torna-se “Queremos a Revolução dos Quilombos. Maior que a Revolução Caraíba Oswaldiana”, em alusão à historicidade das revoltas e levantes de escravizados no território sergipano (AMARAL, 2012). Do mesmo texto de Oswald de Andrade, a referência ao Carnaval é substituída por expressões folclóricas locais e transmutada em “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Reisado, Cacumbi e Dança de São Gonçalo”. O verso “A vida é mesmo um buraco. Bobo é quem não é tatu”, de Mário de Andrade em “Lundu do Escritor Difícil”, transforma-se em “A vida é mesmo um buraco. Bobo é quem não é buraqueiro”, relacionando-se tanto à coruja buraqueira (Athene cunicularia), espécie muito comum em Aracaju, como aos “buraqueiros”, o modo como são chamados os nativos de Porto da Folha, cidade do sertão sergipano. Os Tupis mencionados por Oswald e Mario são permutados pelos Xokó, grupo indígena presente em Sergipe, gerando “Sejamos Xokós

tangendo alaúdes!", releitura de verso de "O trovador", de Mário de Andrade (Pauliceia Desvairada, 1922).

Embora as frases recriadas não estejam presentes no mural de André Chagas, a representação visual concebida pelo artista traz elementos que refletem interações entre seres humanos e a natureza mediadas pela cultura para a celebração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna na Orla de Atalaia. As imagens presentes no mural aludem a diferentes traços da cultura e do patrimônio sergipano.

Culturas Populares e Patrimônio Imaterial

Cacumbi de Laranjeiras

Lambe-sujo de Laranjeiras

Reisado

Parafusos de Lagarto

Barco de Fogo de Estância

Brincantes

Renda irlandesa

Indumentária Forró

Feiras e mercados populares (espelho e candeeiro)

Culturas afro-brasileiras

Espada de Ogum

Arco de Oxossi

Culturas originárias

Arupemba

Trançado de palha

Arco e flecha

Biodiversidade

Coruja rasga mortalha

Gavião Carijó

Caranguejo-uçá

Calango

Gavião Carcará

Macaco Guigó de Sergipe

Mangaba

Manguezal

Galhada de cajueiro

Bananeiras (com referência à obra do pintor sergipano J. Inácio)

Ao conhecer de perto a obra, visitantes podem ter na palma da mão um catálogo com informações e referências do projeto, através de um QR *Code* disponibilizado em uma placa de sinalização afixada em uma das faces da torre[3].

Imagem 10: Detalhe de alguns elementos representativos da diversidade local; no canto direito, placa com acesso ao catálogo do Projeto.

Conclusão

Como fenômeno ótico, o arco-íris é a decomposição da luz em feixes de cores que podem variar conforme ângulos e pontos de observação, tal qual a diversidade cultural que, como preconiza a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural da Unesco (2002), é composta pela "pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades" e são "fonte de intercâmbios, de inovação e criatividade".

O título dado ao Projeto, "Além da torre tem um arco-íris", referencia-se na semelhança do bloco de concreto que formava a torre de escalada desativada, bem como ao elemento visual frequente na arte de rua produzida por André Chagas em sua trajetória, além de ser uma alusão aos arco-íris que costumam aparecer no céu da Praia de Atalaia. Como símbolo do movimento LGBTQIAP+, tal representação amplia ainda mais a compreensão da diversidade exposta no

[3] Disponível em https://drive.google.com/file/d/1WFCv-hL18j4eIAqqBfT95tK0am7LhtLP/view?usp=drive_link

mural, acrescentando outra camada de significado para aspectos culturais, étnicos e ambientais retratados na obra.

O Projeto "Além da torre tem um arco-íris" propõe uma interseção entre arte urbana, cultura popular e modernismo em Aracaju, revitalizando a Pista de Skate Cara de Sapo na Orla de Atalaia. Inspirado nas raízes culturais e nos ideais modernistas, o mural se configurou como uma expressão contemporânea, convertendo tradições em uma expressividade estética que integra um conjunto de vertentes artísticas.

O economista brasileiro Celso Furtado defendia que a criatividade se alimenta das identidades culturais dos povos e que, “a rigor, é quando a capacidade criativa do homem volta-se para a descoberta dele mesmo, empenha-se em enriquecer o seu universo de valores, que se pode falar de desenvolvimento (FURTADO, 2019, p. 77). Entendemos que, no contexto aqui narrado, a arte muralista oferece uma contribuição não apenas para a valorização das culturas urbanas e do modernismo brasileiro, mas também da atividade turística e dos esportes radicais na cidade. Além disso, acreditamos que pode estimular outras capacidades, como fonte de inspiração para gerar outros processos criativos e produtos culturais inspirados na diversidade cultural.

Conforme destacado, o mural referencia o modernismo brasileiro, e também se integra à história e à cultura de Sergipe. Influências de Di Cavalcanti e Portinari, combinadas com elementos geométricos e representações da biodiversidade, geraram uma obra que, por ter sido aplicada em um bloco de concreto com mais de 10m de altura, se converteu na mais alta obra de arte já feita na capital de Aracaju, propondo tendências e enriquecendo a ambiência visual da região. Além disso, o projeto envolveu uma iniciativa educacional que promoveu reflexões sobre arte e patrimônio cultural.

A Orla de Atalaia, desde sua concepção original, é ponto turístico e cultural vital em Aracaju. A Pista de Skate Cara de Sapo, com o novo mural, consolida-se como local de encontro de artes, esportes e culturas, contribuindo para movimentar processos criativos. Em síntese, a pintura é uma obra de arte urbana que expressa a contemporaneidade ao conectar passado e presente em uma estética visual que integra a memória coletiva. Além disso, foi capaz de furar o bloqueio imposto pela visão retrógrada de cultura na gestão federal da época, por conter expressões de valorização da diversidade cultural brasileira em perspectiva ampliada, incorporando símbolos de religiosidade popular e da diversidade de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Sharyse P. do. *Um pé calçado, outro no chão*: liberdade e escravidão em Sergipe (Cotinguiba, 1860-1900). Salvador: EDUFBA; Aracaju: Edise, 2012. 354 p.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.11-19.

BRITTO, Mário. Sobre Jenner Augusto. In: BRITTO, Mário. (Org.). *Cacique Chá – Jenner Augusto: marcos do modernismo*. Aracaju: Sercore, 2015. p. 86-95.

CONCEIÇÃO, Aline Braga Farias. *Sons da Quebrada e da Calçada como territórios da música em Aracaju*. Ou sobre como a cidade diz onde cada música deve circular. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFS, 2021. 224 p.

FURTADO, Celso. Criatividade e desenvolvimento. *Eptic Online*, São Cristóvão, v. 21, No. 1, jan./abr., p. 75-80, 2019.

RIBEIRO, Isaías da Silva. *Caracterização do Mural Moderno Brasileiro*. In:_____. Murais modernos de Newton Navarro e Dorian Gray. Dissertação de Mestrado do PROGRAMA DE PÓS -GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, UFRN, 2011. 244 p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Desafios e dilemas da institucionalidade cultural no Brasil. *Matrizes,* São Paulo, vol. 11, n. 2, p. 57-77, maio-agosto, 2017.

SAMPAIO, Aluysio. Jenner Augusto será nome nacional. In: BRITTO, Mário. (Org.). *Cacique Chá – Jenner Augusto: marcos do modernismo*. Aracaju: Sercore, 2015. p. 77-81.

SILVA, Frederico Barbosa da; HUEB, Hilyn; MOREIRA, Raquel. O Desmonte das Políticas Culturais Federais. In: GOMIDE, Alexandre de Ävila; Silva, Michelle Morais de Sá e; LEOPOLDI, Maria Antonieta (Orgs.) *Desmonte e Reconfiguração De Políticas Públicas (2016-2022*). Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2023. p. 357-383.

SILVA, L. A. C.; ANDRADE, J. R. L.; Prostituição e (des)construção da imagem de um destino turístico: a Orla de Atalaia, Aracaju (SE). *Caderno Virtual de Turismo*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 42-59, abr. 2012.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. *Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno*: Athos Bulcão em Brasília (1957-2007), pp. 26-54. Dissertação do curso de Mestrado Profissional do IPHAN, Rio de Janeiro, 2012. 190 p.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Paris: 2002.

WANDERLEY, Ingrid Moura. *Azulejo na arquitetura brasileira*: os painéis de Athos Bulcão. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2006. 162 p.

E O BRASIL? A INSERÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO NO DEBATE SOBRE A REPATRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA PERIFERIA GLOBAL E SEUS RECENTES ACONTECIMENTOS.

Mariana Pimenta Bueno[1]

RESUMO: Esta pesquisa exploratória investiga os recentes casos brasileiros no debate sobre a repatriação de bens culturais. O ano de 2023 pode ser considerado como um marco disso em território nacional: o retorno do fóssil *Ubirajara jubatus*; o lançamento da *Red List* brasileira; e a futura doação do Manto Tupinambá ao Museu Nacional. Mediante tais acontecimentos, objetiva-se compreender às contestações à Ordem Internacional por meio dos reclames por restituição de bens culturais, desafiando a estrutura assimétrica de poder, marcada pelas raízes coloniais europeias. Logo, pergunta-se: no que se trata da agenda de restituições de bens culturais, como o Brasil vêm se inserindo neste debate cada vez mais forte na Periferia? Sendo assim, a hipótese a ser testada através de análise documental é que o Brasil, enquanto Periferia global, desafia o neocolonialismo ainda vigente, por meio da diplomacia cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil, repatriação, diplomacia, cultura

A PERIFERIA GLOBAL NA ASSIMETRIA DO PODER: A CULTURA COMO CONTESTAÇÃO À ESTRUTURA HEGEMÔNICA DE PODER NA ORDEM INTERNACIONAL.

Nos últimos anos estamos acompanhando um desafio à Ordem Mundial[2]. Esse fato não ocorre somente na contestação na assimetria da participação econômica dos países no sistema capitalista (GONÇALVES, 2024), como também no que tange ao acesso à memória. Em um interessante artigo publicado por Mariana Tezoto de Lima (2023), a autora nos apresentou dados sobre o tema da repatriação de bens culturais que nos permitem ser o pontapé deste trabalho. Se há um tabu em torno desse debate nas esferas políticas, o interesse acadêmico sobre ele fez com que 350 artigos fossem publicados em português, inglês, espanhol e francês de 2009

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais. Pesquisadora dos grupos CAIPORA e LEMCRI. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), com período sanduíche na Technische Universität Berlin, com bolsa PDSE da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

[2] Aqui consideramos a explicação dada por Hedley Bull em "A Sociedade Anárquica" aos conceitos de Sistema, Sociedade e Ordem Internacional (BULL, 2002; GONÇALVES, 2024).

a 2021 (LIMA, 2023). Dessa maneira, podemos nos questionar: como o Brasil vem se inserindo nesse debate?

Nosso país é um importante ator dentro do sistema *onusiano*, sendo um dos membros fundadores da UNESCO (BRASIL, 2023). De acordo com as informações mantidas pelo governo, "um dos 20 primeiros países a ratificar sua Constituição em novembro de 1946" (BRASIL, 2023), além de ter ratificado, em 173, a Convenção Relativa às Medidas a serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais, de 1970, um importante documento para as análises dos casos de reclamações por repatriação de bens culturais (PIMENTA BUENO, 2019).

Outra agência importante nesse debate é o *Council of Museums* (ICOM), sendo que o ICOM Brasil foi fundado em 09 de janeiro de 1948 (ICOM Brasil, [s.d.]). Embora não haja submissão entre ICOM e UNESCO, estas dialogam constantemente para estabelecer no campo cultural resoluções e normas a serem seguidas pelos Estado, mesmo que sejam consuetudinárias. Em outras palavras, elas assumem o papel de trabalhar para "salvaguardar o patrimônio para que então as futuras gerações possam apreciar, beneficiar-se e aprender a partir da herança do passado" (UNESCO, [s.d.])[3] e que "estabelece normas profissionais e éticas para as atividades dos museus" (ICOM, [s.d.])[4].

Não à toa, esses espaços foram utilizados desde 1970 como palco para as demandas por repatriação de bens que foram espoliados nas lutas coloniais do século XIX pelos europeus e compõem os acervos de museus do Centro (SAVOY, 2023). Para Bénédicte Savoy (2023), pode-se considerar que ano de 1973 foi o "*année zero"* no debate sobre o tema, pois foi nesse momento que o tema alcançou a arena internacional, com discussões nas arenas multilaterais para resoluções acerca dele. Um exemplo, como lembrado por Moura (2020) e Van Beurden (2022), foi quando o General congolês Mobuto Sese Seko, em discurso na 28ª Sessão da Assembleia Geral da ONU, em 1973, se manifestou a favor do retorno de bens culturais ao Congo (ainda Zaire), defendendo uma "política de autenticidade", a fim de eliminar quaisquer influências que não fossem locais (MOURA, 2020). Ele afirmou a necessidade da presença dos objetos para que a geração mais nova soubesse das suas próprias histórias da mesma maneira que os países do Centro podiam aprender sobre uma história mundial.

[3] Em língua estrangeira é "safeguard heritage so that future generations can enjoy, benefit and learn from the legacy of the past".
[4] Em língua estrangeira é "establishes professional and ethical standards for museum activities".

Contudo, em muitas oportunidades, o discurso do presidente francês Emmanuel Macron surge como a primeira informação nesse debate (LIMA, 2023), ignorando a luta prévia de todos os países periféricos, especialmente os africanos. Na Universidade de Ouagadougou (ou Universidade Joseph Ki-Zerbo), em Burquina Fasso, em 2017, ele afirmou que: "O patrimônio africano deve ser apresentado não só em Paris, mas também em Dakar, Lagos e Cotonou, e esta será uma das minhas prioridades." (MACRON, 2017)[5]. A partir disso, o presidente francês estipulou um prazo de cinco (5) anos para a restituição efetiva ou temporalmente aos países espoliados, mediante a segurança em garantir a salvaguarda desses bens (MACRON, 2017), além de comissionar um estudo sobre a questão da restituição do patrimônio histórico e cultural africano oriundo das pilhagens coloniais. O *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle,* foi assinado por Felwine Sarr, economista e intelectual senegalês, e Bénédicte Savoy, historiadora francesa, e vêm sendo considerado um importante instrumento para análise do assunto (COSTA, 2020), embora sem valor legal no Estado francês.

Portanto, é interessante notar como após a fala de Macron a Europa vive mais intensamente um novo estigma: a presença do neocolonialismo em suas instituições. Assim, a Europa se depara com a necessidade de discutir a violência colonial perpetrada no continente africano. Se na Europa, França, Alemanha[6], Bélgica[7], Holanda[8], entre outros vivenciam a ascensão acerca desse tabu (COSTA, 2020), na Periferia Global alguns casos de sucesso permitem identificar um caminho para que, por meios de acordos bilaterais como previsto pela Convenção de 1970, haja a restituição de bens culturais.

Dessa maneira, haveria uma "justiça material" como afirmado por Sarr em entrevista ao The New York Times, em 2021(NAYERI, ONISHI, 2021) e por Savoy, no lançamento de seu

[5] O texto em língua estrangeira é "Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités».

[6] O governo alemão restituiu alguns acervos ao governo nigeriano por meio do *Joint Declaration on the Return of Benin Bronzes and Bilateral Museum Cooperation*, assinado em 2022. Um deles pertenciam ao MARKK Museum, que ao final de 2022 realizou uma exposição antes do retorno das peças.

[7] O "*Ethical Principles for the Management and Restitution of Colonial Collections in Belgium*", lançado em 2021 por representantes da sociedade civil como uma fórmula a ser seguida no debate sobre a repatriação. A República Democrática do Congo vem manifestando seus reclames por repatriação, além da delicada questão sobre remanescentes humanos. Houve a devolução da coroa dentária do líder Patrice Lumumba, em 2022. Como dito pela reportagem da rede Deutsche Welle, "Seu corpo foi enterrado em uma cova rasa e, mais tarde, retirado do local por ordem de autoridades belgas, esquartejado e dissolvido em ácido. A coroa dental dourada foi tudo o que restou." (DW, 2022).

[8] Lançou o document "*Colonial Collections and a Recognition of Injustice*", em 2021.

livro em português "Luta Da África Por Sua Arte" para Prof. Márcio Seligmann-Silva, em 2023. E, o caso do Brasil, que especialmente no ano de 2023, houve importantes fatos no debate, nos permitindo analisar como os pedidos desafiam a assimetria do Sistema Internacional e, consequentemente, proporiam uma nova Ordem Internacional no âmbito cultural.

O PAPEL DA UNESCO E DO ICOM NA INSTRUMENTALIZAÇÃO DOS PEDIDOS POR REPATRIAÇÕES DE BENS CULTURAIS.

No sistema ONU, criado a partir de 1945, sua estrutura contém diversas agências para tratar de temas considerados "brandos". Nesse sentido, a UNESCO foi fundada em 1946 com o propósito de estabelecer a paz pela via da ciência, educação e cultura[9]. E, por meio dela, diversas recomendações e convenções foram concebidas e ratificadas pelos Estados-Nação sobre o tema do patrimônio e da cultura. Sob essa regência, importantes Cartas Patrimoniais foram formuladas, ratificadas e se tornaram guias para salvaguardar bens culturais e estabelecer as funções dos museus (LIMA, 2012, 2021; PIMENTA BUENO, 2021). Em sua definição atual, esta agência entende que deve "Proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo e apoiar a criatividade e os sectores culturais dinâmicos"[10] e que "nenhum desenvolvimento pode ser sustentável sem uma forte componente cultural"[11].

É importante frisar que a UNESCO foi influenciada em como a cultura era tratada quando André Malraux foi Ministro de Assuntos Culturais na França. Se com ele "a cultura passou a ser um *affaire d'Etat*" (LESSA, 2008, p. 10), no âmbito da UNESCO houve a proposta para que "os governos reconhecessem explicitamente as ações culturais como intrínsecas às suas políticas públicas", sendo "até certo ponto amparadas em formulações e ações concertadas no âmbito da própria agência da ONU" (LESSA, 2008, p. 10).

Como dito, as Cartas Patrimoniais[12] estabeleceram normas e valores que delineiam museus globalmente, bem como o comportamento do Estado para com seu patrimônio material

[9] Em seu 1ª artigo definiu-se "O propósito da Organização é contribuir para a paz e para a segurança, promovendo colaboração entre as nações através da educação, da ciência e da cultura, para fortalecer o respeito universal pela justiça, pelo estado de direito, e pelos direitos humanos e liberdades fundamentais, que são afirmados para os povos do mundo pela Carta das Nações Unidas, sem distinção de raça, sexo, idioma ou religião" (UNESCO, 2002).

[10] Em língua estrangeira é "Protecting and safeguarding the world's cultural and natural heritage and supporting creativity and dynamic cultural sectors"[10].

[11] Em língua estrangeira é "no development can be sustainable without a strong culture componente".

[12] Após a Primeira Guerra Mundial, a Sociedade das Nações foi criado, em que o antecessor do ICOM, o Escritório Internacional de Museus (OIM), se fez presente. Assim, a Carta de Atenas, de 1931 é considerada como primeiro documento que tratou sobre a importância da salvaguarda do patrimônio (LIMA, 2012; OLENDER, 2020;

e imaterial. Não obstante, tal normatização não escapa dos valores ocidentais (PIMENTA BUENO, 2021), reforçando o universalismo eurocêntrico denunciado por Immanuel Wallerstein.

Embora essas alterações, anexações e novos significantes para o espaço museal terem sido debatidos no âmbito da UNESCO e do ICOM, podemos observar reflexo de movimentos como "Black Lives Matter" e discussões sobre o colonialismo e suas máculas existentes (CORNELIUS, 2021), bem como um "espírito decolonial" e a "agenda de restituições" (MOURA, 2020) que rondam esses espaços. Assim, apresentam-se aos museus do Centro o desafio nas justificativas sobre a manutenção de bens culturais espoliados ao longo do colonialismo europeu e sobre o paternalismo, que ainda envolvem suas presenças nos museus de centro (PIMENTA BUENO, 2019; CURRY, 2020).

Como citado anteriormente, a Convenção de 1970 produziu um importante norteador no que tange "as medidas preventivas contra roubos e exportações e importações ilícitas, assim como inventários, criação de centros de conservação e museus para que os bens culturais estivessem em seus territórios de origem protegidos e preservados." (PIMENTA BUENO, 2019, p. 8). Ao longo dos seus 26 artigos, esta Carta afirmou que os Estados-Partes têm o dever moral de cuidar de seu patrimônio contra ações ilegais e respeitar os demais. Pois, é explícita a gravidade na circulação ilegal de bens culturais, tendo os Estados-Partes que assumir uma postura cooperativa para evitá-la. Afinal, "a cooperação internacional constitui um dos meios mais eficientes para proteger os bens culturais de cada país contra os perigos resultantes daqueles atos." (UNESCO, 1970, p. 4).

Como veremos na próxima seção, mais artigos se aproximam dos casos específicos que aqui foram escolhidos para a análise da inserção do brasil no debate. Contudo, é importante ter em mente uma ilação entre cultura e desenvolvimento econômico, que vêm sendo mencionada com frequência pelo presidente da República do Benin, Patrice Talon. Segundo a Convenção (1970), "propriedade ilícitas dos bens culturais constituem uma das principais causas do empobrecimento do patrimônio cultural dos países de origem de tais bens". Logo, na ausência de seu passado materializado há ausência do desenvolvimento pleno de um povo.

Outros mecanismos da UNESCO são comumente citados, como *Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to Its Countries of Origin or Its*

PIMENTA BUENO, 2021). Outrossim as Conferências de Paz de Haia de 1899, 1923, 1939 e 1954 marcaram também as discussões sobre patrimônio (MERRYMAN, 1986; SARR, SAVOY, 2018; MOURA, 2020).

Restitution in Case of Unlawful Appropriation (ICPRCP), de 1978 (CORNU; RENOLD, 2010), criado através da 20ª Conferência Geral pela Resolução 20 C4/7.6/5. Bem como a *International Institute for the Unification of Private Law* (UNIDROIT), uma organização intergovernamental independente, que dentre os seus pontos do direito privado apresenta resoluções sobre a propriedade cultural. Porém, iremos nos ater à *Red List* (Lista vermelha), documento formulado pelo ICOM, que será apresentado a seguir.

RED LIST BRASILEIRA: A SUA IMPORTÂNCIA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

A *Red List* não cataloga apenas os objetos roubados nos últimos tempos, como também aqueles que algum momento estiveram presentes no inventário de instituições reconhecidas (ICOM, 2023). Diversos países e regiões têm as suas, mas apenas no ano de 2023 que o Brasil foi contemplado. O país ocupava, no ano de 2023, a 26ª posição no ranking de maiores índices de roubo (QUEIROZ, 2023). Nesse trabalho em conjunto, que envolve a INTERPOL, UNESCO, ICOM, UNIDROIT e aduaneiras do mundo, coloca-se a importância da existência de inventários técnicos bem detalhados, realçando particularidades de peças para assim serem descobertas e restituídas.

A escolha desses objetos que configuram a lista é pelo nível de ameaça daqueles considerados "objeto de roubo e tráfico." (ICOM, [s.d.])[13]. No caso brasileiro, foram listados 39 bens culturais ameaçados pelo comércio, retirada e circulação ilegal. Tal como afirmado no *website* do ICOM, as *Red List* são publicadas referenciando os bens ameaçados desde 2000 (ICOM, [s.d.]). É interessante observar que a lista brasileira vem com as leis patrimoniais que o Estado possuiu, o que a meu ver reforça a ideia de legalidade e não apenas de um direito consuetudinário.

Não obstante, o ICOM também possui o *International Observatory on Illicit Traffic on Cultural Goods,* um banco de dados que possibilita ao mundo saber quais objetos estão listados. Esses instrumentos tentam frear o mercado ilegal que é extremamente lucrativo, exemplo dado pelo número estimado em 2020 em cerca de 10 bilhões dólares (SHONE, FOURNERIS, 2022). Segundo a *Red List* brasileira (2023), esse problema transnacional é "uma perda irreparável do patrimônio de grande valor histórico, artístico, científico e social." (Pág.irre.). E, por isso, a

[13] O texto em língua estrangeira é "the categories of cultural objects that can be subjected to theft and traffic."

importância de se ater à essa questão, estimulando que museus, galerias e outras instituições adquiram peças com a devida fonte de proveniência.

O Brasil possuiu uma legislação atenta às questões patrimoniais e culturais. Como citado anteriormente, o país ratificou o texto da Convenção de 1970, tendo no decreto nº 72.312 sua promulgação (BRASIL, 1973; ACERBI, 2019), além das ratificações às Convenções de Haia (CHRISTOFOLETTI, 2017) — como o Decreto 44.841(ICOM, 2023) — demonstrando que a sua inserção nos organismos multilaterais. Já relacionado às questões domésticas, deve-se destacar o Decreto-Lei nº 25 acerca da organização da proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de 30 de novembro de 1937), a Portaria nº 44 do IPHAN, que definiu I parâmetros para a restrição legal para a saída de bens culturais do país (19 de fevereiro de 2016) (ICOM, 2023), entre outras.

Por outro lado, o Brasil tradicionalmente em sua política externa valoriza a participação em organismos e instituições multilaterais (MIYAMOTO, 2000). Como apontou Miyamoto (2000), o Estado brasileiro optou por uma "postura universalista", também crítica em como essas instituições internacionais inferem no plano doméstico. Se na arena internacional, algumas nações detém a *força* e a *tecnologia*, o Brasil enquanto um país latino-americano aposta frequentemente na "participação nos assuntos internacionais, via instituições e regimes internacionais" (MIYAMOTO, 2000, p. 123).

Logo, a atenção dada pelo Brasil a tais arenas nos permite compreender que o âmbito cultural se apresenta para a política externa como um componente de inserção e aproximação com os demais países da Periferia global nesse aspecto. Embora o país venha sendo questionado pelo Estado paraguaio, desde os anos 2000, sobre o canhão *El Cristiano* que permanece no Brasil e chegou até aqui como um "butim de guerra"[14] (COSTA, 2019; ZÉTOLA, 2021; HOIÇA, GUEDES, 2021; BOECKEL**,** 2023), o posicionamento do país enquanto periférico na estrutura assimétrica da hegemonia de poder no Sistema Internacional o coloca como também espoliado pelo colonialismo e neocolonialismo europeu.

Sendo assim, os casos aqui trabalhados serão brevemente detalhados a fim de compreender como a presença do Brasil no multilateralismo proporciona um desafio às

[14] Segundo Zétola (2020), *troféus de guerra* ou *butins de guerra* é um patrimônio cultural que se distingue por três elementos: trata-se de um artefato militar que não se caracteriza como objeto histórico a priori; foi apreendido em um campo de batalha, não pilhado de um palácio, igreja ou museu; e passou por um processo de transculturação, isto é, adquiriu um novo significado para a sociedade a que passou a pertencer" (p. 125).

negativas de devolução de bens culturais retirados do território nacional ilegalmente e quando não havia esse aspecto jurídico em curso. Como afirmado por Christofoletti e dos Santos Acerbi (2021), os casos não chegavam ao grande público, denunciando também uma lacuna nos estudos sobre os casos brasileiros e a não-presença do Estado como agente dos pedidos. Contudo, a maior atenção midiática e os novos casos podem transformar esse cenário.

O FÓSSIL UBIRAJARA: A DISPUTA ENTRE CIENTISTAS BRASILEIROS E O GOVERNO ALEMÃO.

Em 12 de junho de 2023, em uma cerimônia na capital Brasília, o governo brasileiro apresentou e celebrou o retorno do fóssil Ubirajara ao seu território de origem. Retirado ilegalmente do Brasil em 1995, o fóssil *Ubirajara jubatus* foi escavado com autorização do órgão competente, o antigo Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM), que atualmente responde por Agência Nacional de Mineração (ANM). No entanto, para além dessa permissão concedida, pesquisadores alemães que fizeram tal processo também foram autorizados a levarem esse fóssil para fora do país, algo que a agência em questão não teria jurisprudência (SOUSA, 2023).

É sabido que os Estados têm poder para definir seus patrimônios e no caso brasileiro, "os fósseis são patrimônios da União e sua compra e venda é proibida." (IGOR, 2023), conforme estipulado pela Lei nº 4.146, de 1942 (BRASIL, 1942). Como vinculado pelo DW (2022), para que um fóssil saia do país é necessária uma autorização, embora no caso específico do Ubirajara nem pudesse, pois a Portaria MCT nº 55, de 14.03.1990, proíbe a saída de holótipos do país (BRASIL, 1990; DW, 2022).

A descoberta do fóssil fora do território nacional ocorreu após um pesquisador alemão anunciar, em 2020 na revista *Cretaceous Research* (RODRIGUES, 2020) "a descoberta de uma nova espécie de dinossauro, o *Ubirajara jubatus*, a partir de um fóssil que foi retirado da região do Araripe em 1995 sem a devida comprovação de regularidade." (FONTANETTO, 2023). Como descrito pelo *website* do ICOM na divulgação da *Red list* brasileira, esse tipo de caso ilustra a importância da notoriedade do perigo na ilicitude na circulação de bens que não foram autorizados pelo Estado originário (FONTANETTO, 2023).

Entre a reclamação da restituição desse artefato e a efetiva repatriação, quase trinta anos se passaram até que o fóssil que estava no *Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe*, em Karlsruhe, Alemanha, voltasse para seu território de origem (DW, 2022; LONGUINHO, 2023;

SOUSA, 2023). Nesse interim, o Brasil teve que lidar com a negativa da Alemanha para tal, pois, segundo o governo de Baden-Württemberg, o fóssil havia sido adquirido antes da Convenção de 1970 e que havia sido "importado em conformidade com todas as regulamentações alfandegárias e de entrada" (DW, 2022).

Com a mobilização diante dessa resposta nas redes sociais – acompanhadas pela #UbirajarabelongstoBR – e a publicação do artigo "The moral and legal imperative to return illegally exported fóssil" de Cisneros, Ghilardi, Raja e Stewens (2022), levaram a decisão de reconhecer as circunstâncias questionáveis da entrada do fóssil em território alemão foi endossada pela secretária do estado, Theresia Bauer, de Ciência, Pesquisa e Arte (DW, 2022). Como no artigo de Cisneros *et al* (2022), esse caso não foi único, uma vez que a região do Araripe "sofreu com o tráfico ilícito de fósseis durante décadas" (pag. irr.)[15], reforçando que o Brasil tem uma legislação para proibir e coibir o tráfico ilícito (CISNEROS *et al,* 2022).

Na supracitada Convenção de 1970, alguns artigos tratam como um bem deve ser exportado (artigo 6º) e prevendo sanções àqueles que desrespeitem tais procedimentos de aquisição lícita em mercados ilegais e exportações do mesmo gênero (artigo 7º e 8º). Dessa forma, podemos ratificar que a retirada ilegal desse fóssil da Bacia do Araripe, no sul do Ceará, feriu as normas estabelecidas, mesmo que o direito internacional implique o consenso. Assim, enquanto Estado-Parte da Convenção de 1970 desde 1973, o Brasil tinha argumentações legitimas segundo esses instrumentos internacionais e a Alemanha, signatária desde 2007, deveria estabelecer um diálogo mais condizente com o instrumento o qual assinou. Além disso, os artigos 9º e 10º — em que o tema sobre a pilhagem foi exposta de maneira mais densa — endossam a reclamação do Brasil nesse caso.

Atualmente, o fóssil pertence ao acervo do Museu de Paleontologia Plácido Cidade Nuvens, da Universidade Regional do Cariri (LONGUINHO, 2023), e chegou ao país por meio de um avião do governo alemão, em que ministra das Relações Exteriores alemã, Annalena Baerbock, fazia parte da tripulação (SOUSA, 2023). E, como dito pelo Prof. Dr. Juan Carlos Cisneros – um dos nomes mais importantes desse movimento pela repatriação do fóssil – afirmou sobre a importância do retorno:

> As pessoas no Ceará, Piauí, não sabem que nesta região teve dinossauro, porque nunca viram um num museu. E nunca viram num museu porque eles estão em outros países. Não se pode apreciar e valorizar o que não se conhece.

[15] O texto em língua estrangeira é "suffered from illicit fossil trafficking for decades".

> Para poder conhecer, saber que algo existe e apreciar, valorizar, amar e defender, tem que poder ter contato. (AZEVEDO, 2023).

A VOLTA DO MANTO TUPINAMBÁ

Uma voz ativa nesse caso, Glicéria Tupinambá (Célia Tupinambá) em entrevista ao Prof. Dr. Bruno Brulon, afirmou: "manto [Tupinambá] também resolveu voltar para casa. O manto [diz]: "Agora eu posso voltar pra casa, agora eu sei qual é o meu lugar e o que eu preciso fazer pra ajudar esse meu povo"" (p. pag. irre.). O manto, do século XVII, de penas vermelhas está na coleção etnográfica do *Nationalmuseet* desde 1689, de acordos com seu inventário (ROXO, 2023; SETA, 2023). A ida para a Europa desses mantos é misteriosa e, como podemos ver em algumas representações artísticas, foi utilizada como no sentido de aludir ao poder monárquico (CAFFÉ, GONTIJO, 2023). Existem no mundo onze (CAFFÉ, GONTIJO, 2023; ROXO, 2023) e nenhum deles está em território brasileiro.

Não à toa, Célia Tupinambá, em 2006, confeccionou e doou ao acervo "Os Primeiros Brasileiros", do Museu Nacional um manto emplumado com base nas técnicas tradicionais e pela observação da foto daquele na Dinamarca (TUPINAMBÁ, VALENTE, 2021). E, quando houve a exposição "Mostra do Redescobrimento", em 2000, "dois representantes dos Tupinambá, S. Aloísio e D. Nivalda, mãe da cacique Maria Valdelice dos Tupinambá de Olivença, puderam contemplar de perto um manto feito por seus antepassados" (TUPINAMBÁ, VALENTE, 2021) e a discussão sobre a ausência dele fora instigada (ACERBI, 2019; COSTA, 2019; TUPINAMBÁ, VALENTE, 2021).

No âmbito da UNESCO, com seus documentos citados anteriormente, estipula-se que, para a conversa se iniciar, um Estado deve fazer formalmente o pedido para a repatriação de um ou mais bens culturais. No caso do manto, quando o embaixador brasileiro na Dinamarca, Rodrigo de Azeredo Santos, visitou o museu e ficou encantado, ele tomou a iniciativa de, formalmente, requisitar a *doação*, algo que não havia sido feito pelo Estado ainda (ROXO, 2023). E, depois de reunir cartas, o diretor do museu dinamarquês deu seu parecer favorável e o Conselho do museu recomendaram a doação do mesmo pelo Ministério da Cultura (ROXO, 2023). Segundo a entrevista concedida à Revista Piauí, o embaixador afirmou: "Nosso objetivo era que a sociedade dinamarquesa encarasse a devolução como uma cooperação cultural [...] [para] reconstruir a instituição brasileira. Queríamos evitar debates sensíveis [...] Por isso, todo o processo transcorreu em sigilo" (ROXO, 2023).

Dessa maneira, podemos entender que o termo da *doação* permite ao debate um caráter mais brando às negociações, que são difíceis e envolvem diversos níveis do Estado e da opinião pública. A Dinamarca não nos colonizou, mas está inserida no sistema colonial e capitalista, demonstrando como a circulação de bens culturais retirados de seus territórios no afã da Europa "descobridora" de "paraísos exóticos" acaba por ter diversos níveis de neocolonialismo. E, construir essa relação com o Brasil, sem desavenças e considerando-o de maneira simétrica, permite à diplomacia brasileira um precedente para futuras negociações e uma demonstração da preocupação em preservar os interesses indígenas em uma época de ameaças (TUPINAMBÁ, 2023)

Para a líder e ativista, o manto não é um objeto; e sim uma ligação com os antepassados e com o cosmo (SOARES, 2023). Da mesma maneira, El Hadji Malick Ndiaye (2019) alertou em seu artigo sobre restituições, que "O museu secularizou os objetos religiosos que continham, despojando-os da sua dimensão sagrada" (p. 1)[16], uma vez que essa separação o transformava em objetos de arte (NDIAYE, 2019). Mas, segundo o Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira, a intensa troca entre o Museu Nacional e os indígenas permitirá ao museu a compreensão sobre a melhor maneira de recebê-lo (ROXO, 2023). Um manto tão esperado e por muito pouco não se transformou em um *etnocídio* e que, finalmente, está voltando para sua terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolher os casos, poderíamos cair na problemática de como cada um desses objetos ou artefatos foram retirados do Brasil. Enquanto a *provenance* do manto tupinambá no museu dinamarquês ainda é um mistério, em que se acredita que Mauricio de Nassau fora o responsável pelo manto na Europa (ACERBI, 2019), o fóssil Ubirajara foi retirado ilegalmente em pleno século XX do território nacional (CISNERO *et al*, 2022). Se suas datas de retiradas do território se distanciam em números e no contexto global, a sua aproximação é única: o torpor europeu em acreditar que a periferia global é um "apêndice" para contar a história do mundo (GROVOGUI, 2006), podendo ser explorada sem nenhum pudor.

Conforme afirmado pelo diplomata Bruno Zétola em entrevista concedida à Cristiana Queiroz à Pesquisa FAPESP (2023): "Nesse debate, o Brasil tem se destacado por adotar postura moderada, defendendo que o combate ao tráfico de bens culturais não é incompatível

[16] Em língua estrangeira é "The museum secularized the religious objects it contained, stripping them of their sacred dimension".

com o mercado de artes e antiguidades". E, buscou alinhar não apenas a ameaça do comércio ilegal, como também os casos de peças que foram retiradas do país antes da Convenção de 1970 (QUEIROZ, 2023).

Como anunciado pelo *website* do Senado, Brasil e Equador acordou sobre a cooperação bilateral para que bens culturais roubados sejam recuperados (AGÊNCIA SENADO, 2023), entre outros país. Nesse sentido, podemos entender que o país enquanto Estado-Parte da Convenção de 1970 e das demais Cartas Patrimoniais que regem a Ordem Internacional endossa a importância das relações bilaterais, resultando em aproximações que ultrapassam o âmbito cultural.

Portanto, devemos ter em mente em como as negociações demonstram que essa Nova Ordem Internacional (GONÇALVES, 2024), em que a Periferia incomoda e vêm sendo considerada, têm permitido ao Brasil exercer sua diplomacia e seu posicionamento multilateral da melhor maneira possível. Este trabalho não tem uma resposta definida para a hipótese pensada e nem se finaliza aqui. Contudo, pode ser um caminho para a compreensão no peso do Brasil, enquanto ator participativo em organizações e instituições multilaterais, permitindo um diálogo amplo com o Centro e um parceiro para essas demandas na Periferia. Um verdadeiro desafio à estrutura hegemônica e assimétrica que forma a arena internacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA SENADO. Aprovado acordo Brasil-Equador sobre bens culturais roubados. 23 março 2023. Dispoível em: < https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/03/23/aprovado-acordo-brasil-equador-sobre-bens-culturais-roubados>. Acesso em 20 fev. 2024.

ARCEBI, Vitória dos Santos. O direito à arte e à história: repatriação e restituição de bens culturais em disputa no Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História). Juiz de Fora. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2019. p. 58.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 4.146, de 4 de março de 1942. Disponível em: https://legis.senado.leg.br/norma/529232/publicacao/15710236. Acesso em: 200 fev. 2024.

BRASIL. Portaria MCT nº 55, de 14.03.1990. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. Disponível em: < https://antigo.mctic.gov.br/mctic/opencms/legislacao/portarias/migracao/Portaria_MCT_n_55_de_14031990.html . Acesso em 20 fev. 2024.

BRASIL. “Delegação Permanente do Brasil junto à UNESCO”. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/brasunesco/delegacao-permanente-do-brasil-junto-a-unesco-1#:~:text=O%20Brasil%20%C3%A9%20membro%20fundador,Constitui%C3%A7%C3%A3o%20em%20novembro%20de%201946. Acesso em: 20 fev. 2024.

BOECKEL, Cristina. “ ‘El Cristiano’: canhão paraguaio que Assunção quer de volta pode ser visto de graça em museu do Rio”. G1 Rio. 19 de agosto de 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/08/19/el-cristiano-canhao-paraguaio-que-assuncao-quer-de-volta-pode-ser-visto-de-graca-em-museu-do-rio.ghtml . Acesso em 19 ago. 2023.

BULL, Hedley. A Sociedade Anárquica. Brasília: Universidade de Brasília, 2002. 361 p.

CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: O caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas. 2023. v. 7, n. 1, p. 23–47.

CHRISTOFOLETTI, Rodrigo. O Tráfico Ilícito de Bens Culturais e a Repatriação como Reparação Histórica. *In* CHRISTOFOLETTI, Rodrigo (Ed.). *Bens culturais e relações internacionais: o patrimônio como espelho do soft power.* Santos: Editora universitária Leopoldianum, 2017. p. 113-131.

CHRISTOFOLETTI, Rodrigo.; DOS SANTOS ACERBI, Vitória. Brazil on the Circuit of International Cultural Relations: Return and Devolution of Ethnographic Goods. *In:* CHRISTOFOLETTI, Rodrigo; OLENDER, Marcos. *World Heritage Patinas: Actions, Alerts and Risks*. Cham: Springer International Publishing, 2021. p. 259-279.

CISNEROS, Juan.C., GHILARDI, Aline M., RAJA, Nussaïbah. B., STEWENS, Paul P. The moral and legal imperative to return illegally exported fossils. Nature Ecology & Evolution. 2002.vol 6.

CORNELIUS, Nelarine. From slavery and colonialism to Black Lives Matter: new mood music or more fundamental change?. Equality, Diversity and Inclusion, Vol. 40 No. 1, pp. 8-20. 2021

COSTA, Karine. L. da. Caminhos para a descolonização dos museus: A questão da repatriação das antiguidades egípcias. Tese (doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. 2019. p. 294.

COSTA, Karine. L. da. A demanda pela restituição do patrimônio cultural através das relações entre a África e a Europa. Juiz de Fora: Locus: Revista de História. 2020. p. 193-209.

CURRY, Marília. X. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. Porto Alegre: Em Questão. Edição Especial Dossiê Patrimônio e Culturas Tradicionais. 2020. p. 14-42.

DEUSCH WELLE. “Museu alemão tem que devolver fóssil de dinossauro ao Brasil”. 20 de jul. 2022. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/museu-alem%C3%A3o-%C3%A9-obrigado-a-devolver-f%C3%B3ssil-de-dinossauro-ao-brasil/a-62540026. Acesso em: 15 fev. 2024.

FONTANETTO, Renata. “Brasil ganha Red List para ajudar no combate ao tráfico de bens culturais”. 15 fev. 2023. Disponível em: https://www.icom.org.br/?p=2822. Acesso em: 20 fev. 2024.

GONÇALVES, Williams. A China e a Nova Ordem Internacional. Rio de Janeiro: Editora Ayran. 2024. p. 231.

HOIÇA, Jaqueline. D. J.; GUEDES, Sandra. P. L. D. C.. As imaterialidades do material: a repatriação do canhão El Cristiano ao Paraguai. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2021. v. 29, p. e47.

ICOM Brasil. O ICOM Brasil. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=12. Acesso em: 29 mar. 2024.

ICOM. Missions and objectives. [s.d]. Disponível em: https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/#:~:text=ICOM%20is%20a%20membership%20association,capacity%20building%20and%20advances%20knowledge. Acesso em: 20 fev. 2024.

ICOM. Red list. [s.d]. Disponível em: https://icom.museum/en/red-lists/. Acesso em: 20 fev. 2024.

ICOM. Lista Vermelha dos Objetos culturais brasileiros em risco. [s.d]. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/02/Red-List-Brazil_Page_Final_PT.pdf. Acesso em: 24 jul. 2023.

LESSA, Mônica Leite. Bens e serviços culturais: o lugar do Brasil na cena internacional (2001-2006). In: 32º Encontro Anual da Anpocs, 2008. Caxambu/MG. Anais do 32º Encontro Anual da Anpocs

LIMA, Diana. F. C. Museologia-Museu e patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum., Belém. 2012. p. 31-50.

LIMA, Diana. F. C. Tráfico ilícito de bens culturais e "boas práticas" para combate: documentação museológica-informação e Object ID como prevenção. Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.]. 2021. p. 73–89.

LIMA, Mariana. T. Repatriation: A trending taboo in journalistic media. ICOFOM Study Series [En ligne], 2023. 51(1-2).

MACRON, Emmanuel. Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou. 2017. Disponível em : https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou. Acesso em: 30 jun. 2019.

MERRYMAN, John Henry. Two ways of thinking about cultural property. The American Journal of International Law, v. 80, n. 4. 1986, p. 831-853.

MOURA, Sabrina. Museus, Identidades e Gestos Políticos na Agenda das Restituições. *In:* COSTA, Paulo de Freitas; COSTA, Ana Cristina Moutela (org.). Cadernos da Casa Museu Ema Klabin: identidades paulistanas. São Paulo: Fundação Cultural Ema Klabin. 2020. p. 25-35.

MYIAMOTO, Shiguenoli. O Brasil e as negociações multilaterais. Rev. Bras. Polít. Int. 2000. p. 119-137.

NDIAYE, El Hadji Malick. Museum, Colonization, and Restituition. *In:* NDIAYE, El Hadji Malick, MONROE, John Warne (ed); *Musée, colonisation, et restitution: The Museum, Colonization, and Restitution*. African Arts. 2019. p. 1-6.

OLENDER, Marcos. *"O abismo da história é grande o suficiente para todos". Os primórdios da Carta de Atenas de 1931 e a afirmação da noção de patrimônio da humanidade*. Juiz de Fora: Locus: Revista de História. 2020. p. 291–313.

PIMENTA BUENO, Mariana. Museu e Colonialidade: A repatriação Museológica como Instrumento de Luta. Rio de Janeiro: Revista Neiba, 2019. p. 01-20.

PIMENTA BUENO, Mariana. A quem pertence a universalidade? O Patrimônio e o Museu à luz da Teoria Pós-Colonial. Rio Grande do Sul: Revista Conjuntura Austral, 2021. p. 61-72

QUEIROZ, Christina. "Brasil avança no combate ao tráfico de bens culturais". Pesquisa FAPESP, 2023. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/brasil-avanca-no-combate-ao-trafico-de-bens-culturais/. Acesso em: 20 fev. 2024.

RODRIGUES, Antonio. "Nova espécie de dinossauro, encontrado no Ceará, é descoberta por pesquisadores estrangeiros". G1 CE. 15 dez. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2020/12/15/nova-especie-de-dinossauro-encontrado-no-ceara-e-descoberta-por-pesquisadores-estrangeiros.ghtml . Acesso em: 15 fev. 2024.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. Restituer le patrimoine africain. Éditions Philippe Rey, 2018

SAVOY, Bénédicte. Le long combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite post-coloniale. Paris: Èditions du Seuil, 2023. p. 187.

SHONE, Guy.; FOURNERIS, Cyril. Art and crime - the dark side of the antiquities trade. 19 abr. 2022. euronews. Disponível em: https://www.euronews.com/business/2022/04/13/art-and-crime-the-dark-side-of-the-antiquities-trade. Acesso em: 30 nov. 2023.

SOARES, Bruno. B. "Uma mulher indígena questionando o legado colonialista dos museus: Conversa com Glicéria Tupinambá". Entrevista feita em 1 de Abril de 2022. ICOM, 2023. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview_portuguese.pdf. Acesso em: 22 fev. 2024.

SOUSA, Leonardo I. "A volta do Ubirajara: conheça a história do fóssil cearense devolvido ao Brasil após quase 30 anos na Alemanha". G1 CE. 11 jun. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2023/06/11/a-volta-do-ubirajara-conheca-a-historia-do-fossil-cearense-devolvido-ao-brasil-apos-quase-30-anos-na-alemanha.ghtml. Acesso em: 19 fev. 2024.

UNESCO. *Convenção Relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedade ilícitas de bens culturais*. XVI Sessão da Conferência Geral da UNESCO, Paris, 1970. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001606/160638por.pdf> Acesso em 03 de jan. 2018

UNIDROIT. *Convenção sobre Bens Culturais Roubados e Ilegalmente Exportados*. International Institute for the Unification of Private Law, 2015. Disponível em: https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention/. Acesso em 03 jan. 2018.

ZÉTOLA, Bruno. M. Troféus de guerra e relações diplomáticas. Juiz de Fora: Locus: Revista de História, *[S. l.]*. 2021. p. 123–149.

BÉLGICA DEVOLVE RESTOS MORTAIS DE LÍDER FUNDADOR DO CONGO – DW – 20/06/2022. [*s. d.*]. dw.com. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/b%C3%A9lgica-devolve-restos-mortais-de-l%C3%ADder-fundador-do-congo/a-62194019. Acesso em: 3 nov. 2023.

AS CURVAS DA FERROVIA: PROGRAMAS DE PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A VALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA FERROVIÁRIA

Telma Lasmar Gonçalves[1]
Ana Paula Alves[2]
Ilza Carla Favaro Lima[3]

RESUMO: O artigo pretende provocar reflexões sobre a importância de políticas de cultura voltadas para o patrimônio histórico ferroviário. Concebido a partir de experiências e análises das autoras, o estudo retoma ações realizadas no âmbito do PRESERVE e do PRESERFE, programas desenvolvidos junto à RFFSA, entre os anos de 1980 e 1998. Como exemplo e contribuição às discussões contemporâneas, estão listados os espaços museais extintos ou que se encontram abandonados. Nas considerações destaca-se a necessidade de construção de políticas de governo, em diálogo e articulação com diferentes atores e instituições, interessados na preservação da memória ferroviária brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Ferroviário, PRESERVE, PRESERFE, RFFSA, Museus.

1. INTRODUÇÃO

Pode-se afirmar que a noção de patrimônio industrial teve origem com a Carta de Veneza, produzida em 1964, que aborda a valorização do monumento histórico, seja ele uma obra arquitetônica isolada ou um conjunto urbano ou rural, "que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural" (ICOMOS, 1964, art. 1º).

Anos depois, em 1975, o Conselho Europeu adotou a *Recommandation relative à l'archéologie industrielle*[4] e, após três anos, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), reconheceu o seu primeiro patrimônio industrial: uma mina de

[1] Pós-doutoranda do PPG-PMus/Unirio. Doutora em Museologia e Patrimônio/Unirio. Mestre em Engenharia de Produção - Coppe/UFRJ. Graduada em Museologia/Unirio. E-mail: telmalasmar@id.uff.br
[2] Doutoranda do PPG-PMus/Unirio. Mestra em Biblioteconomia Profissional/Unirio. Graduada em Biblioteconomia/Unirio. E-mail: alvesana7107@gmail.com
[3] Doutoranda do PPG-PMus/Unirio. Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel. Licenciada em História/Centro Universitário Metodista IPA. E-mail: ilzacarlalima@yahoo.com.br
[4] Recomendações sobre arqueologia industrial.

sal em *Wieliczka*, na Polônia (MENEGUELLO, 2011). Naquele mesmo ano, foi criado *The International Committee for The Conservation of the Industrial Heritage*[5] (TICCIH).

A Carta (2003) sobre o Patrimônio Industrial foi aprovada pelos delegados reunidos em Assembleia Geral, em *Nizhny Tagil*, na Rússia, apenas em 17 de julho de 2003 e, posteriormente, apresentada ao Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos)[6], para ratificação e aprovação definitiva pela Unesco, corroborando dessa forma, a importância do patrimônio industrial para a história.

Patrimônio industrial refere-se aos documentos, fotografias, maquinários, ferramentas, peças de reposição, instrumentos de precisão, manuais e revistas técnicas especializadas, edifícios (galpões, oficinas, estações, portos, dentre outros), obras de arte que retratam a atividade industrial e suas paisagens, bem como cidades e vilas operárias preservados, estudados e difundidos, a fim de que os testemunhos da industrialização e de seus meios de transportes sejam conhecidos por diferentes gerações. Salvos das demolições e descaracterizações, edifícios industriais foram escolhidos por diferentes grupos sociais, tais como antigos operários, moradores, políticos ou aficionados, para serem preservados e protegidos antes de sua reconversão para outros fins de uso ou demolição e, em algumas situações, as edificações foram transformadas em museus. A preservação do patrimônio cultural ferroviário (vetor essencial da industrialização e, portanto, considerado patrimônio industrial) se deve, em muitas situações, "ao cabedal técnico da ferrovia e às comunidades vinculadas a ela, com especial atenção aos ex-funcionários e seus descendentes, que, no universo dos agentes sociais vinculados à ferrovia, mostraram-se engajados na militância pela preservação de um patrimônio coletivo" (ALLIS, 2006, p. 82).

Por força da movimentação e engajamento desses agentes, pôde-se ver surgir, em diversas cidades ao redor do mundo, museus ferroviários que, uma vez instalados, passaram a receber visitantes de diferentes procedências, fossem eles antigos funcionários, moradores da localidade, estudiosos da ferrovia ou turistas.

Como exposto acima, a preservação do patrimônio industrial ferroviário teve origem em movimentos da sociedade e no Brasil, na década de 1980, foi apropriado pelo poder público com a criação, pelo Ministério dos Transportes, do Programa de Preservação do Patrimônio Histórico (PRESERVE). O PRESERVE se instalou junto a Rede Ferroviária Federal S.A.

[5] Comitê Internacional para a Conservação do Patrimônio Industrial.
[6] Icomos é uma organização não governamental global associada à Unesco.

(RFFSA), na Administração Geral no Rio de Janeiro, como um projeto piloto e, posteriormente, forneceu diretrizes para criação do Programa de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário (PRESERFE). Em duas décadas, foram criados onze espaços museais pela RFFSA (como núcleos e centros de preservação da história ferroviária, como será apresentado mais adiante), e alguns museus se tornaram referência nacional e internacional.

Entretanto, com a privatização da RFFSA, no período de 1995 a 1998, alguns destes museus ferroviários foram extintos. No projeto de privatização, o patrimônio histórico ferroviário não foi levado em consideração, e mesmo alguns museus sendo entregues à iniciativa privada, nos municípios onde estão instalados, tornaram-se estruturas desconectadas de um plano nacional de preservação da memória ferroviária. O objetivo deste artigo é apresentar algumas das ações de preservação do patrimônio ferroviário brasileiro, a partir das políticas públicas de governo (ROCHA, 2008), desenvolvidas, substancialmente, na década de 1980-1998 (PRESERVE/PRESERFE), que buscavam dar conta, à margem do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de um patrimônio até então desconhecido e relegado pelo Órgão oficial de preservação nacional, bem como da sua decadência e desaparecimento, em virtude da privatização da RFFSA. O estudo está metodologicamente pautado em revisão bibliográfica, investigação documental e práticas institucionais[7].

2. AS ORIGENS

A locomotiva a vapor foi inventada em 1804 por *Richard Trevithick*, no Reino Unido e, logo, os trens se tornaram o principal meio de transporte do mundo, integrando espaços, escoando produções, criando cidades, proporcionando o deslocamento cada vez maior de pessoas e possibilitando o surgimento do turismo de massa no início do século XX, primeiro na Europa e, posteriormente, em várias partes do mundo. O modal ferroviário teve início no Brasil em 1854 com a inauguração, pelo Barão de Mauá, da Companhia de Navegação a Vapor e Estrada de Ferro Petrópolis, posteriormente denominada Estrada de Ferro Mauá. Ainda no século XIX, muitas ferrovias foram criadas em todo o território nacional (IPHAN, 2014).

[7] Os fatos históricos e cronológicos sobre o PRESERVE e o PRESERFE, para além dos documentos e das referências bibliográficas, são apresentados a partir da prática profissional de uma das autoras, Telma Lasmar Gonçalves (2003), que atuou como museóloga na RFFSA, de 1981 a 1996 e em diálogo com Sergio Santos Morais, arquiteto da RFFSA de 1980 a 2005, que coordenou o PRESERFE de 1996 a 2005. A reflexão foi aliada a vivências profissionais e experiências analíticas das demais autoras.

A chegada do século XX desencadeou muitas transformações no que concerne ao tipo de combustível utilizado nos transportes ferroviários e marítimos e, desse modo, a energia a vapor foi, aos poucos, sendo substituída pelo óleo diesel e pela energia elétrica, fazendo com que máquinas, locomotivas, carros, vagões, oficinas e estações se tornassem obsoletos, sendo assim desativados, sucateados e até destruídos. Antes mesmo da desativação dessas locomotivas, surgiram os primeiros museus ferroviários em *Hamar* (Noruega), em 1896, e em *Nuremberg* (Alemanha), em 1899. Tais fatos se devem à ideia de que uma ferrovia, "em que pese um percurso histórico pontuado de vicissitudes, oferece atualmente estruturas remanescentes que podemos julgar como patrimônio cultural, por seu simbolismo e sua significância histórica em escala local, regional e nacional" (ALLIS, 2006, p. 21). A partir de então, um crescente movimento de preservação do patrimônio ferroviário se proliferou e, em diversas cidades, foram criados museus para que fossem preservados e expostos materiais rodantes inservíveis, equipamentos, mobiliário, acessórios e, por meio de documentos e fotografias, seriam evidenciadas as relações socioculturais, de parentesco e/ou profissionais (ALLIS, 2006). Nessa direção, deparamo-nos com o conceito patrimônio cultural como

> uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana. Sua importância não se restringe às modernas sociedades ocidentais. A categoria "colecionamento" traduz, de certo modo, o processo de formação de "patrimônios". Sabemos que estes, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de "colecionamento" de objetos materiais cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um determinado "outro" (GONÇALVES, 2007, p. 109).

No caso, a noção de patrimônio cultural, que inicialmente se justifica por sua oposição à noção econômica de patrimônio (considerado individual ou coletivamente), impulsionada por um enfoque antropológico e histórico, levou à constatação lógica de que, se a cultura se refere a toda herança social, compartilhada, ou seja, da qual faz parte tudo aquilo que resulta de um ato antropogênico, então não há no mundo humano nada que não seja constitutivamente cultural ou que, sendo a relação homem-meio mediada pelo simbólico, não possa ser culturalizado. Pensar sobre patrimônio cultural, inclui compreender a importância da cultura[8] para e sobre

[8] Em Edward Burnett Tylor, a cultura se constitui de um complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, morais, leis, costumes, aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (TYLOR, 1871 apud CASTRO, 2005). Diferente de uma concepção de hierarquização social originada pela produção cultural, Claude

determinadas sociedades, para além de bens e produtos procedentes dos meios de produção (como utensílios, instrumentos de trabalho) e, na atualidade, suscita debates entre as correntes teóricas voltadas para o patrimônio[9]. Posto isso, voltemos ao trilho ferroviário no Brasil.

O primeiro movimento no sentido de serem preservados os vestígios do patrimônio industrial encontram-se no Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que instituiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), que posteriormente teve sua denominação alterada para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Naquela ocasião, afirmava-se que o patrimônio industrial estava vinculado ao interesse público e que contemplaria testemunhos do cotidiano da sociedade.

> 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. § 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei. § 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importem conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana (BRASIL, 1937, art. 1º).

O fato é que poucas foram as ações efetivas para a preservação do patrimônio ferroviário adotadas pelo Iphan ao longo de sua existência, com exceção do reconhecimento, como monumentos históricos, da locomotiva Baroneza, primeira locomotiva a vapor a circular no Brasil e da primeira estação de trem do país denominada Guia de Pacobaíba[10], ambas pertencentes à Estrada de Ferro Mauá, por ocasião do seu centenário, em 30 de abril de 1954 (OLIVEIRA, 2013).

Em 1957 foi criada a Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), vinculada ao Ministério dos Transportes, que tinha como propósito a administração de estradas de ferro

---

Lévi-Strauss assegura que em termos de cultura, não existe a mais ou a menos, a melhor ou a pior desenvolvida. Significa afirmar que não se pode haver hierarquização de culturas, porque essas são distintas e surgem junto a outros elementos de diversas estruturas sociais. A partir de distintas perspectivas, compreendemos que não há limite conceitual para a expressão cultura (LÉVI-STRAUSS, 1986).

[9] Em relação ao conceito de patrimônio, se insere o espaço também como luta por poderes simbólicos, lugar em que as relações se estabelecem entre determinados agentes da sociedade com significados entre o passado e o presente.

[10] Trecho Ferroviário Mauá - Fragoso. Processo nº: 506-T-54. Livro do Tombo Histórico, mai. 1954. Estágio da Instrução: Rerratificado. Estação Guia de Pacobaíba. Processo nº: 858-T-72. Estágio da Instrução: Indeferido (IPHAN, 2024).

federais no país (BRASIL, 1957; IPHAN, 2014). Sob a competência da RFFSA, foram encampadas 22 estradas de ferro que constituíam "73% de todo o sistema brasileiro, com aproximados 22 mil quilômetros de malha" (MATOS, 2016, p. 1).

Com a extinção da RFFSA, ramais considerados antieconômicos foram desativados, tendo seus trilhos arrancados, instalações abandonadas ou vendidas e material rodante sucateado (BENTO FILHO; LAMBERT, 2007). Assim, no sentido de preservar o patrimônio ferroviário, iniciativas isoladas tiveram início em 1977, com o surgimento da Associação Brasileira de Preservação Ferroviária (ABPF), em São Paulo, instituição sem fins lucrativos, formada por aficionados pelas tradições ferroviárias, que teve papel importante na mobilização e na recuperação de locomotivas a vapor, locomotivas a diesel, carros, vagões, equipamentos, ferramentas e instalações em todo o país. A ABPF se expandiu por outras cidades brasileiras, fomentando um movimento, junto ao Iphan, de preservação de testemunhos ferroviários de real interesse histórico. Entretanto, essa ação, como afirma Matos (2016, p. 3) "apresentou-se com um elevado nível de complexidade, a ponto de o órgão, em documentos oficiais, reconhecer a falta de domínio sobre o assunto". A preservação do patrimônio industrial ferroviário teve início, efetivamente, em 1980, no governo do Presidente João Figueiredo (1979-1985), no âmbito do Ministério dos Transportes, portanto, fora dos muros do Iphan, quando foi criado o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico (PRESERVE), com o objetivo de preservar testemunhos de todos os modais do sistema de transportes brasileiro, bem como a criação de um museu dos transportes em Brasília, projetos estes não concretizados (SILVA, 2017).

A RFFSA foi o primeiro órgão do Ministério dos Transportes a seguir as diretrizes do PRESERVE, sob o comando da museóloga Maria Elisa Carrazzoni (1930-2019), no período de 1980 a 1992 (MATOS, 2020). Sob demanda das superintendências regionais, em todo o país, e com o aval da presidência da RFFSA, um grupo de trabalho constituído por museólogas e arquitetos foi incumbido de criar os denominados Centros de Preservação da História Ferroviária, que visavam reunir todo o acervo histórico das superintendências regionais. Após inaugurados, ficavam a cargo da administração das próprias superintendências que, em alguns casos, os renomeou como Museu do Trem ou Museu Ferroviário. Ao PRESERVE competia orientar quanto ao funcionamento e disponibilizar referenciais técnicos de museologia.

Com o êxito do programa PRESERVE e, visto a transferência da então coordenadora para outros projetos do Ministério dos Transportes, a diretoria da RFFSA resolveu incluir na sua estrutura organizacional um setor que tinha como missão, seguindo as diretrizes do

PRESERVE, dar continuidade à política de preservação do patrimônio histórico ferroviário. Assim, criou-se em 1985, o Setor de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário (PRESERFE) voltado para a preservação e difusão da história da própria empresa.

A equipe do PRESERFE, atendendo às demandas das superintendências regionais da RFFSA, que almejavam ter sua história exposta ao público, institui, ainda que em menor porte, espaços expositivos, denominados Núcleo Histórico Ferroviário. Foram criados também espaços para guarda de objetos (reservas técnicas) em alguns museus. A equipe ocupou-se da recuperação de peças ferroviárias, desenvolveu um manual de catalogação do acervo ferroviário, promoveu exposições em diferentes setores da RFFSA, publicou livros e catálogos, dentre outras ações de preservação e difusão da memória ferroviária[11].

Em 1990, visando à uma política de maior difusão e interiorização da cultura e da memória ferroviária e, à despeito do movimento de privatização da RFFSA, iniciado em 1996[12], foram criados os Centros Ferroviários de Cultura, nas estações desativadas de Além Paraíba (RJ), Recreio e Volta Grande (MG), sob a administração das prefeituras locais. Esses centros eram compostos por espaço expositivo, uma pequena biblioteca, sala de vídeo e espaço para eventos. Outra iniciativa desenvolvida no período de atuação do PRESERFE foi a indicação do Museu do Trem (RJ) e do Complexo Ferroviário de São João del-Rei (MG), como bens culturais do patrimônio nacional, para tombamento[13] pelo Iphan.

3. O DESMONTE

O Programa Nacional de Desestatização (PND) foi criado no ano de 1990, no governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), por meio da Lei nº 8.031, revogada pela Lei nº 9.491/1997. Integrado a um projeto de modernização da administração pública, seu objetivo era transferir para a iniciativa privada, por meio de venda, os serviços prestados por empresas pertencentes à União.

[11] "A categoria memória ferroviária foi aplicada por meio de política pública para agir na preservação do patrimônio ferroviário. Tal como consta na supracitada Lei [nº 11.483/2007], o legislador equivale a categoria memória ferroviária a patrimônio ferroviário, segundo as práticas históricas de atribuição de valor e proteção que formaram o campo de conhecimento da instituição [Iphan]" (PROCHNOW, 2015).

[12] O processo de desestatização da Rede Ferroviária Federal S.A. foi realizado com base na Lei nº 8.987, de 17 de fevereiro de 1995. A RFFSA foi oficialmente extinta em 2007, conforme será tratado a seguir.

[13] Complexo Ferroviário de São João del-Rei a Tiradentes. Processo nº: 1185-T-85. Livro do Tombo Histórico, ago. 1989. Museu do Trem: Acervo móvel e imóvel do Antigo Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio de Janeiro, situado na rua Arquias Cordeiro, nº 1046. Processo nº: 1382-T-97. Livro do Tombo Histórico, nov. 2014 (IPHAN, 2024).

Fato é que, em 1992, a Rede Ferroviária Federal S.A., foi oficialmente, declarada como deficitária pelo governo federal, sendo incluída no PND. A malha ferroviária foi dividida e cedida em concessões a serem operadas pela iniciativa privada. A RFFSA foi, então, extinta e instituiu-se um grupo de pessoas designadas a "inventariar o passivo patrimonial e transferi-lo para a União, o que inclui o acervo documental e os bens históricos e culturais" (MATOS, 2016, p. 1).

A partir de uma sistematização ordenada cronologicamente, referente aos espaços museais organizados pela RFFSA nos diferentes Estados do Brasil (Quadro 1), podemos observar que, entre as décadas de 1980 e 1990, foram fundados diversos Centros e Núcleos de preservação da história ferroviária e os Centros Ferroviários de Cultura (CEFECS), estes em regime de parceria com prefeituras, por meio do Programa Ferroviário de Ação Cultural (PROFAC), uma nova atribuição do PRESERFE, que se propagou até o ano de 1996 (MATOS, 2020).

Quadro 1. Espaços Museais criados pela RFFSA e sua atual situação.

ANO	ESPAÇO	STATUS
1981	Centro de Preservação da História Ferroviária de Minas Gerais em São João del-Rey (MG).	Ativo.
1982	Centro de Preservação da História Ferroviária de Pernambuco, implantado no Museu do Trem de Recife (PE).	Ativo.
	Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará, em Fortaleza (CE).	Extinto e reinstalado na mesma cidade.
	Centro de Preservação da História Ferroviária do Paraná, em Curitiba (PR).	Ativo. Teve a área reduzida, devido à criação de um shopping center no local.
1984	Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio de Janeiro, no Engenho de Dentro (RJ)	Fechado, sob a responsabilidade do Iphan.
1985	Núcleo Histórico Ferroviário de Campos (RJ).	Extinto.
	Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio Grande do Sul, em São Leopoldo (RS).	Ativo.
	Núcleo Histórico Ferroviário de Juiz de Fora (MG)	Ativo.
1987	Núcleo Histórico Ferroviário de Miguel Pereira (RJ)	Ativo.
1989	Núcleo Ferroviário Regional de Bauru (SP).	Ativo.
	Núcleo Histórico Ferroviário de Belo Horizonte (MG).	Extinto.
1990	Centro Ferroviário de Ação Cultural de Além Paraíba (RJ).	Extinto.
	Centro Ferroviário de Ação Cultural de Recreio (MG).	Extinto.
	Centro Ferroviário de Ação Cultural de Volta Grande (MG).	Extinto.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Ressaltamos que, ao retalhar a malha ferroviária para venda, o PND não considerou os museus e centros existentes como passivo da empresa e nem o seu significativo acervo histórico, composto por prédios centenários, material rodante, equipamentos, mobiliário, documentos entre outros, não os condicionando à concessão das linhas férreas e, consequentemente, à sua manutenção. A partir de 1996, com a privatização, durante o Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), a RFFSA foi desmantelando sua estrutura organizacional e vários departamentos foram extintos em 2007, nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011).

> A RFFSA foi dissolvida de acordo com o estabelecido no Decreto nº 3.277, de 7 de dezembro de 1999, alterado pelos Decretos nº 4.109, de 30 de janeiro de 2002, nº 4.839, de 12 de setembro de 2003, e nº 5.103, de 11 de junho de 2004. Sua liquidação, iniciada em 17 de dezembro de 1999, por deliberação da Assembleia Geral dos Acionistas, foi conduzida sob responsabilidade de uma Comissão de Liquidação, com o seu processo de liquidação supervisionado pelo Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, através do Departamento de Extinção e Liquidação - Deliq (IPHAN, 2010, p. 19).

A RFFSA entrou em processo de liquidação em 1999, enquanto o PRESERFE era incorporado ao Departamento de Extinção e Liquidação (Deliq), responsável pela destinação dos bens considerados de valor histórico, perdendo totalmente sua função original. Naquele tempo, a equipe, já reduzida e desvalorizada, permanecia fornecendo informações ao departamento, fruto de seu conhecimento na área e atuação na preservação ferroviária, desenvolvida por quase duas décadas. Assim que a Rede foi declarada deficitária, investimentos na manutenção dos museus também foram escasseando. À vista disso, a autonomia e prestígio da equipe do PRESERFE também diminuíram. Desse ponto em diante, com a configuração da malha brasileira alterada e, atendendo aos modelos de concessão, a RFFSA seguiu em um processo de fim moroso e prejudicial aos bens históricos, artísticos e culturais.

Adentrando os anos 2000, novas pressões tornaram-se o combustível para a fundação de outras associações, que passaram de uma, em 1977, para 23, em 2000 (MATOS, 2020). Nesse mesmo horizonte, e com o processo de extinção da RFFSA, em 2007, a autora destaca que aumentaram consideravelmente, os pedidos de tombamento pelo Iphan, como pode ser observado no gráfico a seguir, que apresenta os números de processos abertos a cada década.

Gráfico 1. Processos abertos para tombamentos de bens relacionados à memória ferroviária, em esfera federal.

Fonte: Elaborado pelas autoras, a partir da Lista de Processos Iphan, 2024.

Foram identificados 53 processos abertos para tombamentos de bens ferroviários junto ao Iphan, que responde pela esfera federal. Destes, apenas 10 constam como estágio de instrução tombados e, dentre eles, como mencionado anteriormente, está o Museu do Trem: Acervo móvel e imóvel do Antigo Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio de Janeiro. Entretanto, 29 processos tiveram seus pedidos indeferidos (Tabela 1). Não é foco deste breve estudo, mas caberia uma análise mais delongada sobre cada processo, para reflexão específica sobre os laudos de tombamento e de indeferimentos.

Tabela 1. Estágio de Instrução dos processos abertos para tombamentos de bens relacionados à memória ferroviária, em esfera federal.

Décadas / Estágio de Instrução	1950	1970	1980	1990	2000	2010	2020	Total Geral
Anexado		1	1					2
Indeferido		3	7	2	1	12	4	29
Instrução		1		1	1	3	2	8
Rerratificado	1		1					2
Tomb. Provis.				1		1		2
Tombado		1	3	2	4			10
Total Geral	1	6	12	6	6	16	6	53

Fonte: Elaborado pelas autoras, a partir da Lista de Processos Iphan, 2024.

4. OS DESAFIOS

A Lei nº 11.483, de 31 de maio de 2007, apelidada de "Lei da Memória Ferroviária", conferiu ao Iphan o encargo de "receber e administrar os bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico e cultural, oriundos da extinta RFFSA, bem como zelar pela sua guarda e manutenção" (BRASIL, 2007, art. 9). Diante disso, o Iphan passou a avaliar, dentre todo o

legado oriundo da extinta RFFSA, quais seriam os bens considerados de valor histórico, artístico e cultural. Desde então, o Iphan tem realizado um amplo inventário para conhecimento do Patrimônio Cultural Ferroviário. Mais de seis mil edifícios já foram catalogados, revelando os mais diversos estados de conservação, "sendo que muitos estão abandonados ou em condições precárias de preservação" (IPHAN, 2010, p.12).

O inventário, aliado à Lei da Memória Ferroviária, tem permitido incluir o patrimônio ferroviário entre os bens acautelados pelo Iphan, analisados em casos de estudo de avaliação de impacto para licenciamento ambiental, seguindo a Instrução Normativa do Iphan nº 001, de 2015. A prevenção, contudo, ocorre apenas sob a perspectiva do desenvolvimento de novos empreendimentos que seguem os processos administrativos corretamente, não prevenindo, portanto, da ação do tempo e de outros sujeitos. Como exemplo, vale destacar o caso do conjunto do Pátio Ferroviário de Paulo Frontin (9 casas e 1 estação ferroviária), que foi alvo de estudo solicitado pelo Iphan, por meio do Termo de Referência nº 41 (IPHAN-PR, 2019).

O documento acima mencionado recomendava a realização de ações relacionadas a esse bem valorado, devido ao projeto de instalação de Linhas de Distribuição de Alta Tensão (LTDA 138kV) entre os municípios de União da Vitória, Paulo Frontin, Paula Freitas e Mallet, no estado do Paraná. O cenário da antiga vila ferroviária encontrado pela equipe de pesquisa foi o prédio da estação e três casas remanescentes; as entrevistas com moradores e com funcionários da administração municipal não permitiram precisar, o que de fato, ocorreu com as demais edificações; a vistoria no local evidenciou que as casas se encontravam bastante deterioradas e, a estação, conhecida localmente como museu, estava fechada devido às restrições da pandemia de Covid-19. Sobre as demais seis casas, o parecer indicou que foram encontrados apenas vestígios e entulhos e, a memória ferroviária também foi abalada, segundo depoimentos:

> na época da retirada, o próprio trem fez o serviço de transporte das estruturas. À medida que este ia passando, os trilhos iam sendo desmontados e carregados nos vagões de carga. Esta ausência acabou afetando o imaginário local que, sem o vestígio material, cada vez mais perde a referência e percepção de como ocorriam as atividades no lugar por onde passava a linha de trem (CALDARELLI, 2021, p. 12).

Vale lembrar, ainda, que o próprio Manual Técnico do Patrimônio Ferroviário, publicado pelo Iphan, considerando os dispositivos legais já mencionados, e incluindo o Decreto nº 6.769/2009, indica que são atribuições e responsabilidades do Iphan:

> I. Manifestar-se sobre o valor histórico, artístico e cultural dos imóveis provenientes da extinta RFFSA; II. Receber e administrar os bens móveis (inclusive o acervo documental) e imóveis de valor histórico, artístico e cultural oriundos da extinta RFFSA, bem como zelar pela sua guarda e manutenção, solicitando a sua cessão ou doação à Secretaria do Patrimônio da União caso seja de interesse da autarquia efetuar a gestão patrimonial desses bens; III. Estabelecer parcerias com Prefeituras, com o Governo Estadual e entidades privadas, mediante convênio, para a implementação de projetos de preservação dos bens imóveis a ele cedidos ou doados; IV. Definir diretrizes, especificações técnicas, exigências e obrigações relativas a obras, serviços de restauração, conservação, reforma e manutenção de imóveis de valor histórico, artístico e cultural cedidos a terceiros, e exercer a fiscalização para cumprimento do que for estabelecido através de Termo de Cessão (IPHAN, 2010, p. 52).

De acordo com os últimos levantamentos realizados pela equipe do PRESERFE, havia cerca de 52 mil bens imóveis e 15 mil bens móveis, classificados como de valor histórico e, para responder à demanda de gestão deste acervo, foi instituída a Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário, por meio da Portaria Iphan nº 17/2022, que até o momento contém apenas 589 bens inscritos (IPHAN, 2023), sendo que destes, seis são as casas desaparecidas de Paulo Frontin (PR).

Instalações industriais, como as ferroviárias, são lugares de "práticas de sociabilidade, de solidariedade e de confronto, todas integrantes da cultura dos trabalhadores" (RODRIGUES, 2010, p.38). Se levarmos em consideração a diversidade de instalações ferroviárias remanescentes (oficinas, estações, armazéns, caixas d'água, casas para funcionários, pontes, viadutos, túneis e demais obras de engenharia) existentes em todo o país e, que, deveriam ser preservadas como testemunho da integração e do desenvolvimento nacional, veremos que muito há que se fazer.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se que a intervenção é papel dos governos, na medida em que surgem problemas que afetam a sociedade, a criação do PRESERVE e, posteriormente do PRESERFE, supriram lacunas na preservação dos bens culturais nacionais, sobretudo se for considerada a falta de compreensão e de possibilidade de atuação, por parte do Iphan, desde a sua criação, na preservação do patrimônio industrial ferroviário, a despeito da sua relevância para o entendimento da própria formação territorial brasileira, do desenvolvimento e da integração regional, a partir da segunda metade do século XIX.

Em decorrência da movimentação de atores organizados, que demandaram ações ao setor ferroviário para a conservação do patrimônio edificado: estações, oficinas, rotundas, linhas férreas, pontes, túneis e viadutos, material rodante; das políticas do Ministério dos Transportes e; da própria RFFSA, nas décadas de 1980 e 1990, imprimiu-se um novo modelo de preservação, em paralelo ao Iphan. O que se vê é uma curva nas ações de proteção ao patrimônio ferroviário, com um descompasso dos órgãos de proteção e a ausência de políticas públicas continuadas dedicadas à gestão do patrimônio ferroviário, em muitos casos relegado ao abandono, como é o caso do Museu do Trem no Rio de Janeiro, fechado há anos e sem nenhuma perspectiva de voltar a funcionar, tendo seu rico e precioso patrimônio à mercê de furtos frequentes e, da Vila Ferroviária de Paulo Frontin, onde restam apenas três casas, das nove que compunham o pátio dos trabalhadores da linha férrea.

O que se pode reafirmar, neste trabalho, é que o Iphan, ao longo de sua existência, não tem conseguido cumprir a contento a missão de conservar bens nacionais do patrimônio cultural ferroviário, abrindo, dessa forma, espaço para o surgimento de programas de preservação que – atuando em paralelo à institucionalidade do Iphan, que dedica-se "ao tombamento, recurso esse, tradicionalmente associado ao próprio ato de preservar, como instrumento singular e majoritário no reconhecimento de bens históricos" (MATOS, 2016, p. 8) – , buscaram desenvolver ações conectadas e articuladas com uma rede, que nesse caso já não seria de ferro, mas de conexão entre a memória e o patrimônio cultural brasileiro.

A preservação de testemunhos que representam as diferentes memórias da sociedade, é um direito de todo cidadão e está claramente determinado na Constituição Brasileira de 1988 como um dever do estado. Neste sentido, percebe-se que a prática preservacionista delegada ao Iphan desde 1937, não se sustenta sozinha. E, para finalizar, pode-se afirmar que a constituição do PRESERVE e do PRESERFE foram políticas de governo que, pressionado pela mobilização da sociedade civil em pleno regime militar, atuou durante duas décadas na construção de um legado para a sociedade brasileira. E afirma-se, ainda, que não foi uma política de Estado, pois se assim o fosse, o abandono dos museus ferroviários não teria ocorrido.

REFERÊNCIAS

ALLIS, Thiago. **Turismo, patrimônio cultural e transporte ferroviário.** Um estudo sobre ferrovias turísticas no Brasil e na Argentina. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BENTO Filho, Warner; LAMBERT, Natália. Mais de 7 mil vagões abandonados viram sucatas por estradas do país. **Correio Braziliense**, fev. 2016. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2016/02/14/interna-brasil,517705/mais-de-7-mil-vagoes-abandonados-viram-sucatas-por-estradas-do-pais.shtml. Acesso em: 26 fev.2024.

BRASIL. **Decreto nº 6.769, de fevereiro de 2009**. Dá nova redação aos arts. 5o, 6o e 7o do Decreto no 6.018, de 22 de janeiro de 2007, que regulamenta a Medida Provisória no 353, de 22 de janeiro de 2007 [...]. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2009/decreto-6769-10-fevereiro-2009-586172-norma-pe.html. Acesso em: 07 fev. 2024.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-norma-pe.html. Acesso em: 07 fev. 2024.

BRASIL. Lei 3.115, **Lei nº 3.115, de 16 de março de 1957.** Determina a transformação das empresas ferroviárias da União em sociedade por ações, autoriza a constituição da Rede Ferroviária S.A., e dá outras providências. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-3115-16-marco-1957-354635-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: 23 fev.2023.

BRASIL. **Lei nº 11.483, de 31 de maio de 2007**. Dispõe sobre a revitalização do setor ferroviário. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/l11483.htm.2007. Acesso em: 16 jun. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.031, de 12 de abril de 1990.** Cria o Programa Nacional de Desestatização (PND), e dá outras providências. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=8031&ano=1990&ato=3b0k3YU1keFpWTf50. Acesso em: 02 fev. 2024.

BRASIL. **Lei nº 8.987, de 17 de fevereiro de 1995.** Dispõe sobre o regime de concessão e permissão da prestação de serviços públicos previsto no art. 175 da Constituição Federal, e dá outras providências. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1995/lei-8987-13-fevereiro-1995-349810-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: 02 fev. 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.491, de 09 de setembro de 1997**. Altera procedimentos relativos ao programa nacional de desestatização, revoga a lei 8.031, de 12/04/1990 (PND), e dá outras providências. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=9491&ano=1997&ato=f65kXRE1ENJpWTb0f. Acesso em: 31 jan. 2024.

CALDARELLI, Carlos E.; GUERRA, Thiago; LIMA, Ilza Carla F.; MEDEIROS, Marcelo M. **Relatório de Avaliação de Impacto ao Patrimônio Material na área de influência das obras de implantação da Linha de Distribuição de Alta Tensão (LDAT) 138KV União Da Vitória – Sepac**. São Paulo: set. 2021. Processo Iphan Nº: 01508.000148/2019-14. Disponível em: SEI-Iphan nº 2962114. Acesso em: 23 fev. 2024.

CARTA de Nizhny Tagil sobre o Patrimônio Industrial**.** In.: ASSEMBLEIA GERAL DO TICCIH., 2., 2003, Rússia, **Anais**... Rússia, 2003. Disponível em: https://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilPortuguese.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Disponível em: https://teianeuronial.com/evolucionismo-cultural/. Acesso em: 15 fev. 2024.

GONÇALVES, José R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, Telma Lasmar. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 23 maio 2023. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/6559104634080797. Acesso em 23 fev. 2024.

ICOMOS (Itália). **Carta de Veneza.** Carta Internacional para a Conservação e Restauro de Monumentos. In.: Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, 2, 1964, Veneza, **Anais**... Veneza, 1964. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **História das Ferrovias no Brasil,** 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/609. Acesso em: 23 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **Instrução Normativa nº 001, de 25 de março de 2015.** Estabelece procedimentos administrativos a serem observados pelo Iphan nos processos de licenciamento ambiental dos quais participe. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/INSTRUCAO_NORMATIVA_001_DE_25_DE_MARCO_DE_2015.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário** (atualizada em 05/05/2023). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/127. Acesso em: 10 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **Lista dos Bens Tombados e Processos em Andamento** (atualizado em janeiro/2024). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126. Acesso em: 07 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **Manual Técnico do Patrimônio Ferroviário.** Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2010.

IPHAN (Brasil). **Portaria Iphan nº 17, de 29 de abril de 2022.** Dispõe sobre os critérios de valoração e o procedimento de inscrição de bens na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário [...]. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2022/portaria-iphan-no-17-de-29-de-abril-de-2022. Acesso em: 18 fev. 2024.

IPHAN (Brasil). **Rede Ferroviária Federal S.A,** 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/611. Acesso em: 23 fev. 2023.

IPHAN (Brasil). Divisão Técnica da Superintendência do Iphan no Estado do Paraná. **TRE - Termo de Referência nº 41, de 21 de março de 2019**. Disponível em: SEI-Iphan nº 1074657 Acesso em 23 fev.2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O olhar distanciado**. Lisboa: Edições 70, 1986.

MATOS, Lucina F. **Ferrovia como patrimônio: estudo sobre o PRESERVE e PRESERFE e sua contribuição às políticas do patrimônio cultural (1980-1996).** Proposta de Pós-doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis (SP), 2016. Disponível em: http://memoriaferroviaria.rosana.unesp.br:8080/bitstream/handle/123456789/51/Projeto%20PD_Lucina%20Matos_final.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 31 jan. 2024.

MATOS, Lucina F. Memória nos trilhos: o patrimônio ferroviário e sua contribuição às práticas preservacionistas brasileiras na década de 1980. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 28, p. 1-21, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d2e27. Acesso em: 18 fev. 2024.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônio industrial como tema de pesquisa In.: Seminário Internacional História Do Tempo Presente, 1, 2011, Florianópolis. **Anais**...Florianópolis: Universidade de Santa

Catarina, 2011. Disponível em: https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/stpi/paper/viewFile/313/234. Acesso em: 18 fev. 2024.

OLIVEIRA, Eduardo R. Centenário da Ferrovia Brasileira (1954): Ensaio sobre a elaboração da Memória Ferroviária no Brasil. In: **Espaço & Geografia**, v.16, n. 2, p. 675-717, 2013.

PROCHNOW, Lucas N. Memória ferroviária. In: REZENDE, Maria B.; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Ana Lucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: Iphan, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/31/memoria-ferroviaria. Acesso em: 18 fev. 2024.

ROCHA, Manoel I. C. **Estado e Governo**: Diferença Conceitual e Implicações Práticas na Pós-Modernidade. REVISTA BRASILEIRA MULTIDISCIPLINAR, v.11, n.2, p. 140-145, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.25061/2527-2675/ReBraM/2007.v11i2.183. Acesso em: 18 fev. 2024.

RODRIGUES, Marly. Patrimônio industrial, entre o fetiche e a memória. **Arq.urb,** n**.** 3 p. 31–40, 2010. Disponível em: https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/116. Acesso em: 18 fev. 2024.

SILVA, Raquel Barbosa da. O PRESERVE e os Museus: análise da preservação do patrimônio ferroviário musealizado brasileiro. 2017. 124f. Dissertação ((Mestrado em Museologia e Patrimônio) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/raquel_barbosa_da_silva.pdf> Acesso em: 26 fev.2024.

MESA XI

Formação e Acessibilidade

"ADOLESCENTE NA REDE": POR UMA SOCIOEDUCAÇÃO MUSEAL

Adriana Xerez[1]
Gabriela da Fonseca[2]
Samia Jraige[3]

RESUMO: O artigo apresenta o desenvolvimento do projeto "Adolescente na Rede", como uma iniciativa a ser multiplicada e desdobrada pelo setor museal, buscando o engajamento e contribuições do campo da cultura para a socioeducação. A gênese dessa prática, pela qual chamamos de socioeducação museal, é o programa "A Voz do Adolescente", experiência fundante de articulação dos poderes judiciário, executivo e legislativo para o fortalecimento de medidas socioeducativas em meio aberto, como alternativa às medidas de privação de liberdade. Atenta-se para a necessidade de propostas nesse setor a partir do histórico de políticas públicas para atos infracionais da juventude. Por fim, compartilha a metodologia do projeto e indicadores que sinalizam a potência dos museus e sua função educativa como aliados na proteção dos direitos da juventude, crianças e adolescentes.

PALAVRAS-CHAVE: Juventude, Socioeducação, Educação Museal, Políticas Públicas, Políticas Culturais.

[1] Mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense - UFF e consultora do Centro Cultural do Ministério da Saúde - CCMS. E-mail: adrianaxerez@gmail.com
[2] Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, cursando especialização em Temas Contemporâneos do Ensino e Educação (CEFET-RJ/Valença). Consultora no programa CCBB educativo - Arte e Cultura (Aka Projetos Culturais). E-mail: gdafonseca88@gmail.com
[3] Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ e museóloga do Instituto Tunga. E-mail: samia.jraige@gmail.com

INTRODUÇÃO

A vulnerabilidade à violência e a vitimização de jovens, homens e negros no Brasil é uma realidade reconhecida e denunciada, porém ainda com pouca expressividade em termos de políticas públicas. Há décadas, esta população é alvo de homicídios sistemáticos, ao mesmo tempo em que é privada de liberdade: "faces da moeda que a juventude pobre enfrenta em seu cotidiano, naturalizados na mídia e no senso comum como possíveis soluções aos índices de violência que se agravam nas grandes metrópoles" (JULIÃO, 2019, p. 26).

De acordo com A Lei federal nº 8.069, Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA (BRASIL, 1990), adolescentes de até 18 anos que cometam atos infracionais, devem cumprir medidas socioeducativas, não apenas para reparar estes atos perante a sociedade, mas para, através de um trabalho educativo, serem "reintegrados" a ela. Embora mais de trinta anos tenham decorrido, desde a promulgação da lei, boa parte das conquistas ali preconizadas ainda não se efetivaram no cotidiano da realidade brasileira. Muitas transformações se fazem ainda necessárias, especialmente no que tange ao tratamento conferido à juventude negra e pobre, predominante no sistema socioeducativo do Brasil e do Estado do Rio de Janeiro (MENDES; JULIÃO, 2018).

As ações vinculadas à justiça infracional na comarca do Rio de Janeiro estão divididas em duas varas: a Vara da Infância e da Juventude - VIJ, responsável por decidir a aplicação da primeira medida socioeducativa de todos os processos de conhecimento[4], e a Vara de Execuções de Medidas Socioeducativas - VEMSE, encarregada de acompanhar a execução e, possivelmente, substituir as medidas socioeducativas. Se a medida for determinada, o processo é extinto na VIJ e um novo número de processo é gerado na VEMSE, que por sua vez irá executá-la até o seu término (D'ICARAHY, 2019). As seis medidas socioeducativas previstas no artigo 112 do ECA (1990) são: advertência, obrigação de reparar o dano, prestação de serviços à comunidade, liberdade assistida, semiliberdade e internação, sendo esta última a mais gravosa.

Em paralelo às medidas socioeducativas, há ações alternativas que vêm sendo implementadas voltadas para os adolescentes jurisdicionados, tanto por organizações independentes, quanto por instituições estatais. É neste contexto que o Projeto Adolescente na Rede de Integração Digital para Adolescentes da Socioeducação foi lançado pelo coletivo

[4] Conhecimento e execução são duas fases para o andamento do processo judicial.

AdôNaRê, coletivo de educadores museais pela socioeducação através do Instituto Phoenix de Desenvolvimento Humano[5]. O projeto foi contemplado pela Chamada Pública para Apoio a Ações Emergenciais de Enfrentamento à COVID-19 nas Favelas do Rio de Janeiro (PORTAL FIOCRUZ, 2021), lançado em agosto de 2021 pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), com recursos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), em parceria com universidades.

O "Adolescente na Rede" tem como principal objetivo ampliar as ofertas de ações que envolvam as medidas socioeducativas em meio aberto para fortalecê-las como alternativa à internação, e promover uma formação continuada para os jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro em diferentes aparelhos culturais da cidade. As instituições parceiras que compõem a nossa rede são: a VEMSE, os CREAS - Centros de Referência Especializados em Assistência Social Nelson Carneiro e Stella Maris, a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - UNIRIO, o Museu Histórico Nacional - MHN, o Museu do Amanhã, o Museu de Arte do Rio - MAR e o Centro Cultural do Ministério da Saúde - CCMS.

O projeto é uma iniciativa coletiva e um desdobramento do Programa "Eu Apoio A Voz do Adolescente" proposto pelo setor de Psicologia da VEMSE, de 2018 a 2021, com a psicóloga responsável Marlise Eugenie D'Icarahy. Era um programa de exercício democrático da tensão[6] entre os poderes da República, em que o judiciário (VEMSE), o legislativo (ECA) e o executivo (CREAS) se uniram para fortalecer as medidas em meio aberto, sendo uma experiência formadora para todos os participantes. O trabalho desenvolvido serviu de inspiração para pesquisas acadêmicas dos educadores envolvidos e contribuiu para a inclusão da pauta da socioeducação no plano museológico do MHN (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 2020).

A determinação do Supremo Tribunal Federal, acatando o habeas corpus coletivo sobre a superlotação das unidades de internação, estipulou a medida de internação domiciliar em caráter excepcional no ano de 2019. Em 2021, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro - TJRJ e a Secretaria de Educação assinaram a Resolução n° 367, que cria e regulamenta a Central de Vagas no Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo. Nesse contexto, passa a vigorar uma relação mais criteriosa dentro das decisões judiciais, respeitando o limite de vagas dentro das unidades de internação, forçando a determinação de medidas de meio aberto quando não

[5] O referido edital da Fiocruz permite que coletivos proponham projetos através de CNPJ constituídos.
[6] Jargão da teoria dos freios e contrapesos em que cada poder tem autonomia, mas estimula, fiscaliza e colabora entre si.

existir vagas dentro do regime de privação de liberdade. A resolução prevê também a inclusão em lista de espera até a liberação de vaga adequada à medida aplicada.

Essa nova configuração oferece um importante espaço para que se pense e articule a ampliação de propostas de atividades socioeducativas em meio aberto. Nesse sentido, o campo da cultura pode atuar de forma mais contundente e configurar-se como uma ação alternativa às medidas de restrição de liberdade e enquanto oferta dentro das possibilidades de ações em meio aberto, fortalecendo o que é defendido pelo ECA (1990).

O projeto atual foi um estímulo da VEMSE durante o período de pandemia, de forma a equipar e formar remotamente os adolescentes em internação domiciliar. Com o adiamento do edital da Fiocruz, prevendo a implementação em 2023-2024, a proposta foi adaptada para ser presencial. Sendo assim, um percurso formativo passou a ser realizado, incluindo a visitação aos museus e oficinas de ferramentas digitais com bolsas de estudos para os adolescentes participantes.

Esperamos com esse projeto encorajar editais específicos para o público da socioeducação em meio aberto, implicar o setor museal e cultural nessa causa, multiplicar metodologias e contribuir para a legislação favorável às iniciativas de defesa e proteção dos direitos da criança e do adolescente.

BREVE PANORAMA SOCIOPOLÍTICO E HISTÓRICO DA SOCIOEDUCAÇÃO

No Brasil, a maioria da população se mostra favorável à redução da maioridade penal. Segundo pesquisa realizada em dezembro de 2018, pelo Datafolha, esse número chega a 84%[7]. Nos últimos cinco anos, o encarceramento de menores de idade no país cresceu 38%, sendo quase 23 mil jovens apreendidos neste período[8]. Este levantamento mostra que o número de apreensões de adolescentes já se equipara ao número de prisões de adultos.

No Rio de Janeiro, em 2019, foi promulgada a Lei nº 8.400 que permite os agentes socioeducativos do Degase a terem porte de arma. A categoria ainda pleiteia a liberação do porte de armas dentro das unidades socioeducativas. Essas reivindicações são um reflexo do avanço de uma política conservadora, que criminaliza a pobreza e a juventude.

[7] Pesquisa realizada pelo DataFolha em dezembro de 2018.
[8] Levantamento parcial de 2013, realizado pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República.

Segundo o sociólogo François Dubet, na construção do imaginário social, principalmente com a ajuda dos grandes meios de comunicação, a representação que fazemos da violência está sempre ligada à juventude. A violência juvenil seria uma violência cotidiana, que pode nos acometer a qualquer momento (DUBET, 2006).

Nesse sentido, como afirma a clássica teoria de Thomas Hobbes, a própria sociedade tem por finalidade reduzir a violência, criando uma violência ainda mais forte, porém legítima: a do Estado. Não por acaso, a sociedade brasileira, buscando resultados mais imediatos para a diminuição da violência no país, acredita na punição como o meio mais eficaz para a regulação social:

> Pode-se compreender por que as sociedades não se limitam a reprimi-lá [a violência] a fim de sobreviver, senão para entrar na civilização. Elas regulam e canalizam muito mais que interditam. Nesse sentido, há uma violência aceita e "normal", não somente a violência legal da polícia e da repressão, mas também a violência "espontânea" que encontra expressões possíveis (DUBET, 2006, p.15).

Essas violências espontâneas apontadas por Dubet nos fazem lembrar dos justiçamentos que acontecem em todo o país. Um caso recente foi o grupo formado por moradores de Copacabana com o intuito de atacar jovens que cometem furtos no bairro (NEXO JORNAL, 2024). Parte da opinião pública aprovou a ação, com o entendimento de que o "cidadão de bem" deve fazer justiça com as próprias mãos, pois os aparelhos do Estado não são mais confiáveis ou não dão conta de resolver os problemas.

Não há como perder de vista a dura realidade enfrentada por esses adolescentes, de modo geral, a ausência de políticas públicas de geração de trabalho e renda, lazer, moradia e educação, além da criminalização racial e social sofrida cotidianamente. Segundo dados levantados pelo Atlas da Violência (CERQUEIRA; BUENO, 2023), no ano de 2020 foram registrados 24.270 casos de homicídios no país de jovens entre 15 e 29 anos, o equivalente a 60 jovens mortos por dia. Ainda no mesmo relatório se afirma que os adolescentes de 15 a 19 anos são os mais afetados pela violência letal, pois o homicídio é responsável por mais de um terço das mortes nessa faixa etária, correspondendo a 38,5% dos óbitos em 2021. Dados do "15º

Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021"[9] revelam que, dos adolescentes vítimas de morte violenta intencional, na faixa etária de 15 a 19 anos, 74% são pardos ou pretos e homens, 15% dessas mortes se dá por violência policial e 85% por armas de fogo.

A precarização do ensino público não permite grandes pretensões para jovens da periferia. As escolas têm se tornado escolas-prisões com a presença constante de policiais armados no espaço que deveria ser de educação e lazer. Esse policiamento se deve principalmente à guerra às drogas.

Segundo a socióloga Vera Malaguti Batista, a guerra às drogas já se mostrou uma empreitada estéril. A continuidade desses esforços se justifica pelo processo de criminalização gerado por ela, as prisões do Brasil estão cheias de aviões, olheiros, vapores, e no sistema socioeducativo não é diferente (BATISTA, 2003). O Levantamento Nacional do Sistema Socioeducativo - SINASE (BRASIL, 2023) ratifica que a maioria dos atos infracionais não é contra a vida. O roubo é o crime mais comum em 73% do país, ficando em torno de 20% dos índices de atos infracionais. O tráfico fica com quase 14% e o homicídio doloso chega a quase 10%, sendo os atos não especificados 50%.

Para que se possa entender melhor a relevância de políticas socioeducativas é preciso recuar um pouco no tempo. O sistema atual, focado em medidas socioeducativas para adolescentes que cometeram delitos, é recente na história do Brasil. Dessa forma, pode ser possível diagnosticar a origem dos preconceitos e descriminação com os jovens da periferia, além de perceber como essas noções são fundamentais para apontar novos rumos para políticas dessa natureza.

A chamada "delinquência juvenil", passa a ser entendida como um problema social, recebendo atenção do poder judiciário, a partir do final do século XIX. Nesse contexto, havia a apreensão de jovens que eram vistos como possíveis criminosos. Esses indivíduos, oriundos de localidades pobres e negras, não eram entendidos como crianças e adolescentes, mas sim como pessoas anormais e amorais. Era comum serem recolhidos por baderna, mendicância, vadiagem e presos sem nenhum processo judicial, dentro de uma política higienista de limpeza e ordenamento do espaço urbano (NERI, 2009).

[9] ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2021. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 15, 2021. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/2c290f1f-6b52-4ba2-b1de-5bb33f7245fb Acesso em 26/02/2024.

A polícia, principal instituição de perseguição a esses jovens, consolidou a expressão “de menor" (VIANA, 1999). Não por acaso, nessa mesma época, estava em voga o discurso da eugenia, que afirmava que a miscigenação gerava degradação social. Isso justificava a crença de que a população pobre tinha maior propensão ao crime, já que era composta, em sua maioria, por pessoas negras ou mestiças, oriundas do recém abolido sistema escravista.

As limitadas possibilidades de emprego formal e a constituição elitista do espaço urbano também contribuíram para a exclusão da população pobre, apartando-a dos bairros centrais da cidade. Esses elementos foram fundantes da articulação entre raça, pobreza e criminalidade (VIANA, 1999).

O Juizado de Menores do Distrito Federal foi criado em 1923. Quatro anos depois, foi inaugurado o Código de Menores, a primeira legislação específica para crianças e adolescentes no Brasil. Em 1941, foi fundado o SIAM - Serviço de Amparo ao Menor com a finalidade de resolver os problemas com menores no âmbito nacional. Na década seguinte, o órgão ganhou a alcunha de “Escola do Crime” por ter sido alvo de denúncias de torturas e maus tratos (NERI, 2009). Os jovens apreendidos ficavam encarcerados por prazos indefinidos, chegando a completar anos sem qualquer audiência judicial.

Na década de 1950, foi fundado o Instituto Padre Severino, destinado a casos considerados como os mais difíceis. Em 1964, a SIAM foi extinta, dando lugar à Fundação Nacional do Bem Estar do Menor - FUNABEM e às Fundações Estaduais do Bem Estar do Menor - FEBEM. Essas instituições faziam parte da política de segurança nacional da Ditadura Civil-Militar. Esse período contribuiu para o encaminhamento penal do uso de drogas e a continuidade da cultura policial de prender jovens por “atitude suspeita” (NERI, 2009).

Em 1976, foi realizada a CPI do Menor, que verificava a necessidade de modernizar a lei vigente. Como resultado, mais de dez anos depois, em 1990, o código antigo foi substituído pelo ECA. Com o ECA, crianças e adolescentes passam a ter direito à defesa, o que antes era impensável, já que estes mesmos jovens poderiam ser presos por mera suspeita. Foi também neste período que o termo “menor” caiu em desuso, justamente por remeter à ideia de um menor de idade já criminalizado. Eles passaram, então, a ser entendidos como adolescentes em conflito com a lei (NERI, 2009).

O PROJETO “ADOLESCENTE NA REDE”

O projeto "Adolescente na Rede" é um desdobramento do programa chamado "Eu apoio a voz do Adolescente" implementado pelo Serviço de Psicologia[10] da VEMSE, com adolescentes cumprindo medida de liberdade assistida e internação domiciliar[11] (BRASIL, 2018). Esteve vigente até o ano de 2021, a partir do convênio oficial[12] entre o Tribunal de Justiça - TJRJ e a UNIRIO. A parceria também se estendeu aos setores educativos do Museu da Justiça/Centro Cultural do Poder Judiciário - CCMJ, Museu Histórico Nacional e o Palácio Tiradentes da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro - ALERJ. O programa não contou com nenhum tipo de financiamento e passou por diversas fases, atingindo aproximadamente 200 jovens, encaminhados pelos CREAS da Prefeitura do Rio. As atividades consistiam em visitas mediadas aos museus e centros culturais parceiros, esquetes teatrais, rodas de conversa e, ao final, o adolescente era convidado a expressar suas perspectivas, enquanto sujeitos que passaram pela experiência da socioeducação por meio da escrita livre, colagens e desenho. Esses documentos, quando autorizados, eram anexados aos seus autos processuais (PEREZ et al., 2021), comprovando o envolvimento desses adolescentes em atividades educativas, podendo contribuir, inclusive, para agilizar a progressão das medidas até estarem em liberdade.

A atuação em conjunto é legatária de políticas públicas da década 2000-2010 estimuladoras da proteção à criança e ao adolescente. "A Voz do Adolescente" é colocada em prática quando há descontinuidades no poder executivo, como o golpe da presidenta Dilma Rousseff em 2016, a prisão do governador Luiz Fernando Pezão em 2018 e a disputa ideológica do período que mudou os rumos das políticas públicas. No dia 10 de novembro de 2023, ano de retomada da continuidade destas políticas públicas, a integração de poderes é celebrada na inauguração do projeto "Adolescente na Rede".

A REDE

[10] TRIBUNAL DE JUSTIÇA. TJ do Rio inaugura serviço de psicologia para adolescentes. Rio de Janeiro, 4 jun. 2018. Disponível em: http://www.tjrj.jus.br/noticias/noticia/-/visualizar-conteudo/5111210/5569938. Acesso em: 27 mar. 2021.

[11] A internação domiciliar foi uma das medidas adotadas pelos estados para diminuir a superlotação das unidades, modalidade intermediária entre a Internação e a Liberdade Assistida.

[12] Convênio oficial, formalizado no Diário Oficial da União, em 2018, entre o Tribunal de Justiça - TJRJ e a UNIRIO. O objetivo seria "favorecer o desenvolvimento da cidadania e da cultura, com vistas à pacificação responsável dos conflitos sociais", a partir de encontros com adolescentes em cumprimento de medidas socioeducativas (PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2019, p. 27), auxiliando pedagogicamente o programa "Eu apoio a voz do Adolescente".

A ideia de rede nesse projeto tem a ver com a rede de proteção e com o trabalho em rede. Nesse sentido, a inauguração do nosso projeto contou com a presença do poder judiciário representado por Mara Bandeira, comissária da VEMSE e Rodrigo Azambuja da Defensoria Pública e membro da Coordenadoria de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente.

Compareceu o poder legislativo através de Carlos Eduardo Mendes e Monalisa Teixeira, representantes da vereadora Mônica Cunha, e Margareth Asevedo, representante da vereadora Renata Souza. Monalisa, por sua vez, é egressa do sistema socioeducativo em 2005 e compartilhou a importância de projetos na cultura e na educação, que foram essenciais para que ela pudesse, hoje, ser assessora parlamentar.

Se articulou o poder executivo em uma rede com a presença de Richarlls Martins, Coordenador Executivo do Plano Integrado Saúde nas Favelas (Fiotec/FioCruz); Magna Lopes (diretora de Medidas em Meio Aberto - SMAS), Karina Pinto (diretora do CREAS Nelson Carneiro) e Fabiana Figueiredo (diretora do CREAS Stella Maris) e equipe de assistentes sociais e pedagogas Marcia Oliveira, Janira Pinto, Marizangela Carla e Fabiana Barboza; Pedro Colares (diretor interino) e Diogo Tubbs (coordenador técnico) do MHN; Fabiola Andreza, (diretora) e Thiago Grisolia (educador) do Centro Cultural do Ministério da Saúde; Camila Oliveira (gerente de educação) do Museu do Amanhã; a ONG Instituto Phoenix de Desenvolvimento Humano, com as diretoras Ianna Waldeck e Bete Souza, o coletivo AdôNaRê formado pelos educadores museais Adriana Xerez, Gabriela da Fonseca, Jonatan Silva, Samia Jraige e Stephanie Santana e os 15 adolescentes da primeira turma.

NOSSA PRÁTICA

O projeto “Adolescente na Rede” alinha-se com o entendimento de juventude como um público específico na faixa etária de 15 a 29 anos, que é pauta em políticas públicas como o ProJovem (Lei nº11.129, de 30 de junho de 2005); a Secretaria da Juventude em Ministérios do poder executivo e o Estatuto da Juventude (Lei nº12.852, de 5 de agosto de 2013) que é complementar ao ECA. Sendo, portanto, um projeto de acesso a renda, acesso cultural, produção cultural, meios de expressão e mobilidade urbana pensando a socioeducação como um indicador de vulnerabilidade desses adolescentes (JACCOUD; HADJAB; ROCHET, 2009).

No que tange ao acesso cultural, tal como previsto no Estatuto da Juventude, iniciamos o projeto com a parceria dos setores educativos de três museus (MHN, CCMS e Museu do

Amanhã) que estabelecem a diretriz das linguagens a serem exploradas a cada ciclo formativo. A proposta é atender duas turmas de 15 adolescentes, para cada turma é realizado um percurso formativo de três ciclos, sendo cada ciclo composto de quatro encontros remunerados mensais e um encontro extra, de apoio às atividades do CREAS.

O primeiro ciclo, sobre fotografia, realizado junto ao MHN, contou com oficinas sobre curadoria com Stephanie Santana[13], noções básicas de fotografia com Thais Alvarenga[14] e a técnica de colagem fotográfica com Anderson Alves[15]. A atividade de apoio foi a celebração do edital "90x Favela" na quadra da Mangueira, promovida pela FioTec/FioCruz.

O segundo ciclo, sobre produção textual e grafite junto ao CCMS, teve a inclusão do Museu do Graffiti com oficina de grafite, a pedido da diretora do CREAS, Magna Lopes, e o MAR, com visita à exposição "FUNK: um grito de ousadia e liberdade" a pedido dos próprios adolescentes. Seguimos com oficina de Rap com Bárbara Nascimento[16] e experimentações da arte contemporânea e grafite com o artista visual Miguel Afa[17].

O terceiro ciclo, sobre multilinguagens, visitamos o Museu de Arte Moderna - MAM-RJ com oficina de monotipia, o Museu do Amanhã, o Museu de Favela com oficina de dança com Thiago do Passinho[18], o MHN com oficina de encerramento sobre narrativa curatorial com Stephanie Santana e visita ao pavilhão Maxwell Alexandre 3 no Museu Histórico da Cidade - MHC.

As oficinas foram desenvolvidas a partir do lugar da produção cultural, estimulando a expressão dos adolescentes por meio do acesso às novas tecnologias, linguagens artísticas e comunicação, produzindo uma reelaboração dos conteúdos visitados nas instituições. Por outro lado, há também a própria reelaboração dos equipamentos culturais, com ações de capacitação de sua equipe de atendimento para a recepção qualificada desses adolescentes, como também o

[13] Stephanie Santana faz parte do coletivo AdôNaRê, é coordenadora de mediações no Museu de Arte Moderna - MAM RJ e mestre em História Social pela Universidade Estado do Rio de Janeiro - UERJ

[14] Thais Alvarenga é fotógrafa documentarista nascida e criada na Favela da Vila Kennedy na Cidade do Rio de Janeiro, é uma das fundadoras do Coletivo Crua – Coletivo Criativo de Rua, integrante da Coletiva Negras [fotos] Grafias e idealizadora do Projeto Encontro das Manas.

[15] Anderson Alves é artista de colagens e lambe-lambe. Participa do coletivo EMM - É Menino ou Menina que teve moção de reconhecimento da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

[16] Bárbara Nascimento é professora de Língua Portuguesa nas redes públicas municipal e estadual do Rio de Janeiro e mestre em Memória Social (UNIRIO).

[17] Miguel Afa é morador do Complexo do Alemão. Começou a grafitar em 2001, é arte-educador e artista visual já realizou exposições em espaços como Sesc Belenzinho - SP; Inclusatiz-RJ; FGV-ARTE-RJ entre outros.

[18] Thiago de Paula é diretor da Passinho Carioca Cia De Dança, Exposição Fotográfica, Produtora de Evento, Assessoria arts.

exercício de repensar seus espaços e sua programação para receber esse público. Outro ponto importante do projeto é o de priorizar a escolha de oficineiros favelados com atuação em seus territórios, gerando uma representatividade importante para esses jovens.

Um indicativo da importância dessa representatividade aliada às visitas aos museus aconteceu no MAR, instituição localizada em uma zona central e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Para acessar a exposição "FUNK: Um grito de ousadia e liberdade", é necessário usar o elevador até o último andar, onde começa o percurso expositivo. A turma, ao sair do elevador, se deparou com uma senhora branca que ao vê-los teve uma reação de espanto e medo. Uma das adolescentes percebeu e comentou "a favela venceu", como quem diz que aquele território e aquele elevador social também pertencem aos corpos jovens, negros e favelados. Esse fato também pontua como a autoestima dos jovens é trabalhada no projeto, onde a cada visita eles se mostram mais a vontade dentro dos espaços museais, espaços esses tradicionalmente elitistas e que oprimem simbolicamente seus corpos periféricos.

Ao longo do projeto foi se notando também a construção de novos imaginários e futuros possíveis, tem se tornado mais comum ouvir entre os adolescentes perguntas sobre como se tornar artista ou se alguém do grupo seguirá esse caminho. Percebe-se, então, a influência necessária dos oficineiros favelados negros para esses questionamentos. Foi na visita ao ateliê do Miguel Afa, na Penha, que essa vontade se expressou pela primeira vez. O artista apresentou o universo da arte contemporânea e os adolescentes indagaram "se alguém do grupo se tornaria artista". A segunda vez foi na oficina de Rap após a visita ao MAR, em que um adolescente pergunta à oficineira "como eu faço para me tornar artista?".

A criação de repertório é um outro dado que tem se apresentado ao longo do projeto. Ao ver obras de artistas contemporâneos na galeria de arte da Penha, um dos adolescentes percebeu que havia um quadro feito de miçangas e logo fez relação com os objetos indígenas vistos na exposição do MHN. Esse jovem criou conexões com a ancestralidade do MHN e a produção artística atual, mostrando que o projeto está formando repertório visual, onde espontaneamente as relações são feitas.

No quesito acesso à renda, compreendemos também que a maior parte de nossos jovens foram trabalhadores informais no poder local[19], estando expostos à situações de violência e precariedade da saúde. Reforçamos os dados que apontam a distorção série-idade na escola:

[19] Poder local é a denominação dada pelos CREAS às facções do tráfico.

nossa turma é composta por alunos que estão no Ensino Fundamental II e 1º ano do Ensino Médio. Portanto, nossa atuação é de possibilitar a pausa e o adiamento dos jovens no mercado de trabalho (GONZALEZ, 2009), assim evitando a evasão escolar através de bolsas e auxílio alimentação no valor R$ 112,50 (cento e doze reais e cinquenta centavos) por cada encontro. Essa forma de pagamento semanal, sujeito à presença no encontro formativo, foi um consenso junto ao CREAS para gerar a responsabilidade no comparecimento. Assim, os adolescentes têm a sua participação estimulada com o pagamento imediato, garantido à adesão ao projeto. Metodologicamente, essa periodicidade de pagamentos é volumosa para o setor administrativo, sendo importante prever essa carga de trabalho no acompanhamento e prestação de contas.

Um dos indicadores desse lugar de pausa e adiamento para o mercado de trabalho veio na fala de um dos adolescentes expressando que o que mais o surpreendeu no projeto, foi consigo mesmo, pois não acreditava que iria seguir participando. Isso demonstra a necessidade de iniciativas remuneradas para o engajamento em propostas educativas e culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização de projetos como o “Eu apoio a voz do Adolescente” e o “Adolescente na Rede” demonstram a importância do setor museal como um pilar fundamental para o fortalecimento da proteção da juventude vulnerabilizada, sua formação de subjetividade e o acesso à cidade. O intuito deste trabalho é chamar a atenção do setor cultural e museal para o desenvolvimento de ações e programação que contemple esse público e a especificidade da experiência socioeducacional. Para o cumprimento do seu papel social, é necessário que o setor cultural e museal passe a se implicar também no fortalecimento de medidas socioeducativas em meio aberto, por isso fazemos esse convite.

A exemplo do setor da saúde que vem oferecendo a possibilidade de adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa atuarem dentro de postos de saúde, por que não começarmos a articular parcerias institucionais com órgãos que trabalham com a socioeducação? As parcerias com órgãos de proteção à criança e ao adolescente, CREAS, Conselhos Tutelares, Ministério Público, ONGS são uma possibilidade de atuação em coletivo para incorporar novas pautas dentro dos museus. Além disso, a inclusão da pauta da socioeducação pode estar presente nas diretrizes dos planos museológicos e das políticas educacionais dentro dos museus e centros culturais.

Ao fazermos o uso do termo “socioeducação museal”, estamos partindo de uma provocação, de um diálogo que pode existir entre a socioeducação e o campo museal. Não pretendemos teorizar ou cunhar um novo termo, mas ousar em imaginar a contribuição profícua que pode existir entre esses dois universos, que não são tão distantes assim. Os museus têm a potência para serem lugares de transformação social e de repertório criativo para a expressão identitária de grupos historicamente excluídos. Ao trabalharmos com adolescentes dentro ou advindos do sistema socioeducativo, estamos diante de não apenas pensar na educação e na saúde da juventude, em sua maioria negra e de baixa renda, mas na própria possibilidade de vida.

Assim, há uma responsabilidade dos museus e centros culturais na mobilização de políticas públicas inerentes ao setor, da mesma forma que a Assistência Social e a Educação mobilizam editais, verba, pesquisa e acompanhamento para esse público. Este artigo compartilha indicadores de projetos experimentais que sinalizam a potência da vivência museal como aliada nessa disputa sobre a socioeducação, fortalecendo as possibilidades de execução de medidas em meio aberto, protegendo a juventude periférica. Aqui, a concepção de juventude é como um processo formativo, ou seja, implica que os meios para a transformação sejam pedagógicos e não punitivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2021. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 15, 2021.

BATISTA, Vera Malaguti. *Difíceis ganhos fáceis - drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia / Editora Revan, 1998.

_____. Prefácio. In: WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres. A nova gestão da miséria nos Estados Unidos.* Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003.

BRASIL. *Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990*. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: Acesso em: 15 ago. 2023.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. *Levantamento Nacional de dados do SINASE - 2023*. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 2023. Disponível em <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/crianca-e-adolescente/LevantamentoSINASE2023.pdf> Acesso em 26 fev. 2024.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. *Agravo regimental no Habeas Corpus 143.988.* AGTE(s): Todos os Adolescentes Internados na Unidade de Internação Regional Norte. ADV.: Defensor Público-Geral do Estado do Espírito Santo. AGDO.: Superior Tribunal de Justiça. Rel. Ministro Edson Fachin. Brasília, DF, 16 de agosto de 2018. Diário da Justiça Eletrônico, 20 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/djEletronico/DJE_20180817_169.pdf> Acesso em: 15 de agosto de 2023.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2023*. Brasília: Ipea; FBSP, 2023. Disponível em < https://dx.doi.org/10.38116/riatlasdaviolencia2023> Acesso em: 26 fev. 2024.

D'ANGELO, Martha. Sobre a dimensão educativa da arte. *Revista Poiésis*, n 19, p.09-14, julho de 2012.

DATA FOLHA. *Violência.* Disponível em: <https://media.folha.uol.com.br/datafolha/2019/01/14/15c9badb875e00d88c8408b49296bf94-v.pdf> Acesso em: 24 fev. 2024.

DUBET, François. Sobre a violência e os jovens. *Cadernos de Ciências Humanas* - Especiaria.v. 9, n.15, p. 11-31, jan./jun, 2006.

GONZALEZ, Roberto. Políticas de Emprego para os Jovens: entrar no mercado de trabalho é a saída? In.: CASTRO, Jorge Abrahão de; AQUINO, Luseni Maria C. de; ANDRADE, Carla Coelho de. *Juventude e políticas sociais no Brasil.* Brasília: Ipea, 2009.

JACCOUD, Luciana; HADJAB, Patrícia Dario El-Moor; ROCHET, Juliana. A Política de Assistência Social e a Juventude: um diálogo sobre vulnerabilidade social? In.: CASTRO, Jorge Abrahão de; AQUINO, Luseni Maria C. de; ANDRADE, Carla Coelho de. *Juventude e políticas sociais no Brasil.* Brasília: Ipea, 2009.

JULIÃO, Elionaldo Fernandes. *Trajetórias de vida de jovens em situação de privação de liberdade - Um estudo sobre a delinquência juvenil no estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Paco, 2019.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Programa Institucional. In.: *Plano Museológico 2020-2023*. p.15. Disponível em <https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Plano-Museolo%CC%81gico-MHN-2020-2023.pdf> Acesso em: 31 mar. 2024.

NERI, Natasha Elbas. *Tirando a cadeia dimenor: A experiência da internação e as narrativas de jovens em conflito com a lei no Rio de Janeiro.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.

NEXO JORNAL. *A ação dos justiceiros de Copacabana contra a onda de assaltos*. Publicado em 6 de dezembro de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bbYeyp9_Olk> Acesso em: 24 de fev. 2024.

PAIVA, Vanilda; SENTO-SÉ, João Trajano (Org.). *Juventude em Conflito com a Lei.* Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

PEREZ, Lucia Maria de Freitas et al. Enredando Saberes: impasses da prática: o trabalho em rede na socioeducação, *Revista Extensão & Cidadania*, 9(16), 2021, p. 300-313. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/recuesb/article/view/9569/6357> Acesso em: 27 ago. 2023.

PORTAL FIOCRUZ. *Fiocruz divulga resultado da Chamada Pública para Apoio a Ações Emergenciais de Enfrentamento à Covid-19 nas Favelas.* Publicado em 22 de junho de 2021.

Disponível em <https://portal.fiocruz.br/noticia/fiocruz-divulga-resultado-da-chamada-publica-para-apoio-acoes-emergenciais-de-enfrentamento> Acesso em: 31 mar. 2024.

SDH - SECRETÁRIA DE DIREITOS HUMANOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Levantamento anual do Sinase/2013 – Dados Preliminares.* Brasília, 2015.

SILVA, Marília Márcia Cunha da. *Nos mundos do Departamento Geral De Ações Socioeducativas: adolescentes, agentes e técnicos nos contextos da administração da justiça para a juventude.* Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Instituto de Estudos Sociais e Políticos/UERJ. Rio de Janeiro, 2013.

VIANNA, Adriana de Resende. *O Mal que se Adivinha: Polícia e Menoridade no Rio de Janeiro, 1910-1920.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres - a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003.

PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL EM PRÁTICAS EDUCACIONAIS PELO BRASIL

Aparecida Carina Alves de Souza[1]
Mônica Alves de Matos Pereira[2]
Allan Rocha Damasceno[3]

RESUMO: O artigo tem por objetivo tecer uma reflexão sobre o projeto Literatura Acessível por meio da análise de suas experiências e vivências pedagógicas em espaços formais e informais da educação no contexto brasileiro. O aspecto metodológico foi de cunho qualitativo tendo em vista uma revisão de literatura bibliográfica no aprofundamento do multiculturalismo crítico. Na coleta de dados, o artigo buscou analisar o documento de elaboração e execução do projeto Literatura Acessível em suas experiências pelo Brasil. Os dados foram coletados entre o período de 2021 a 2022 através do relatório documental e consulta ao acervo do Instituto Incluir. Por fim, o artigo demonstra o papel do projeto Literatura Acessível na promoção da acessibilidade cultural, sua contribuição para a humanização no processo inclusivo e sua relação com transformações sociais e democráticas na sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: diversidade, inclusão, literatura acessível.

[1] Doutora em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Presidente do Instituto Incluir. Atua na coordenação de projetos de cooperação bilateral entre países europeus na área da formação de professores no campo do paradesporto e da comunicação acessível. E-mail: carina@institutoincluir.com.
[2] Doutora em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Gestora de projetos educacionais e empregabilidade do Instituto Incluir. Tutora a distância na disciplina estágio supervisionado I (CEDERJ/UFRRJ). E-mail: monicapereira_2010@yahoo.com.br.
[3] Doutor em educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É Professor associado do Instituto de Educação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Conselheiro Consultivo do Instituto Incluir. E-mail: lepedi-ufrrj@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A importância da leitura tem sido enfatizada como estratégia significativa na vida social, assim como, o recurso da acessibilidade, que promove uma abertura maior em termos de inclusão no acesso aos bens culturais, sociais, econômicos e políticos, no qual se efetiva a importância da democratização na sociedade brasileira. As próprias regras sobre acessibilidade buscam concretizar direitos como o de ir e vir, lazer, independência e autonomia da pessoa com deficiência, de modo que ela consiga participar de outras atividades sociais que promovam entretenimento, cultura e lazer. Vale ressaltar que, dentro do processo escolar, a promoção da concepção de lazer é uma ferramenta fundamental para enfrentar a segregação existente contra estudantes e pessoas com deficiência[4], que são constantemente discriminadas. Dentro de suas dimensões, a acessibilidade apresenta "(...) ingresso em escolas regulares de ensino, incentivo ao desenvolvimento educacional, uso da tecnologia assistiva, ingresso no Ensino Superior e inserção no mercado de trabalho" (MOURA, 2016).

A questão da acessibilidade é tão fundamental que contamos com as seguintes legislações que versam sobre o tema: Decreto nº 5.296/2004, que regulamenta a Lei nº 10.048/2000 e a Lei nº 10.098/2000. Ambos indicam diretrizes gerais para que a acessibilidade seja de fato promovida.

> Art. 8° Para os fins de acessibilidade, considera-se: I - acessibilidade: condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2004).

[4] Art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (Lei no 13.146, de 6 de julho de 2015).

O referido decreto apresenta ainda outras dimensões que precisam ser observadas na promoção da acessibilidade, como a implementação de acessibilidade arquitetônica e urbanística, questões relacionadas aos transportes, à comunicação, entre outros.

Nesse sentido, estamos diante de uma revolução cultural evidenciada pela expansão dos meios de produção, circulação e trocas culturais sendo desenvolvidas inclusive no segmento da literatura e acessibilidade no Brasil e no mundo. O projeto Literatura Acessível foi aprovado na lei de incentivo à cultura e traz uma proposta de multiplicidade, estimula o protagonismo da diversidade e propõe uma discussão saudável, na perspectiva inclusiva, dentro e fora das escolas, através de livros acessíveis. O início do projeto deu-se em 2019 com a publicação de livros em formato simples e em acessibilidade universal e ações de contações de histórias em todo território nacional.

Este projeto teve como proponente o Instituto Superar[5] na sua primeira edição, em 2018, financiado pela lei federal de incentivo à cultura e desde 2020 faz parte dos projetos do Instituto Incluir. O Projeto Literatura Acessível, aprovado na Lei de Incentivo à Cultura[6] (PRONAC 184058), teve como objetivo principal a publicação da coletânea com 5 livros em português e em formato de acessibilidade universal (braille[7], pictograma[8], audiodescrição[9], libras[10] e leitura simples[11]) que são: *A Menina Que Perdeu a Perna, O Menino Que Escrevia Com os Pés, A Princesa Que Tinha Um Cromossomo A Mais, O Melhor Amigo da Bengala e Ico e o Mundo que Queremos Construir (Grifos dos autores)*. Além disso, teve a produção de 5.000

[5] Instituto Superar é uma instituição distinta do Instituto Incluir. Pois, o Instituto Superar é uma instituição focada no esporte paraolímpico, e prioriza as atividades esportivas e educacionais para pessoas com deficiência.

[6] A Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) com o objetivo de ampliar o acesso à cultura e a produção cultural em todas as regiões; apoiar, valorizar e difundir as manifestações artísticas brasileiras; proteger nossas expressões culturais e preservar o patrimônio; além de estimular a produção cultural como geradora de renda, emprego e desenvolvimento para o país.

[7] Braille é um sistema de escrita tátil, utilizado por pessoas cegas ou com baixa visão.

[8] Pictogramas são representações de objetos e conceitos traduzidos em uma forma gráfica extremamente simplificada, mas sem perder o significado essencial do que se está representado. Um pictograma é um símbolo que representa um objeto ou conceitos por meio de desenhos figurativos.

[9] Audiodescrição é um recurso que traduz imagens em palavras, permitindo que pessoas cegas ou com baixa visão consigam compreender conteúdos audiovisuais ou imagens estáticas, como filmes, fotografias, peças de teatro, entre outros.

[10] Libras é a língua de sinais usada pela comunidade de surdos no Brasil e já foi reconhecida pela lei, ou seja, é uma língua oficial, tal como nossa língua falada. A lei que dispõe sobre a língua de sinais é a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002.

[11] Leitura simples são frases simples, com linguagem simplificada, que possibilita melhor o entendimento ao leitor.

exemplares para distribuição gratuita priorizando alunos da rede pública com e sem deficiência, que atende 2 mil alunos.

Ao longo de 3 anos de projeto foi atingida a marca de 1.800 crianças e jovens participando das ações presenciais, 6.000 acessos ao conteúdo online, ampliação da tiragem para 7.000 livros, e produção do quinto livro da coletânea, que juntos foram distribuídos em 10 estados diferentes do Brasil. No entanto, ao final do ano, o mundo foi impactado pela pandemia mundial (COVID-19) e as medidas de isolamento social, obrigando a reestruturação das ações do projeto.

Diante do cenário pandêmico, os seguintes livros foram transformados em e-books e disponibilizados, gratuitamente, no site[12] do projeto: *A sociedade que temos e a sociedade que queremos, Incluídos e Misturados, Meu nome é Bia, Sabia?, Sabrina, a menina sabida e O Sonho de Laurinha (Grifos dos autores).* Além disso, houve adaptação das contações de histórias, através do canal[13] do YouTube, do projeto Literatura Acessível. Outros Estados receberam o material via correios em caixas em formato de um kit Literatura Acessível, contendo além dos livros, um pen drive com contações de histórias dos livros, material pedagógico relacionado a cada livro e os bonecos e bonecas (bonecos artesanais, personagens de cada livro para ilustrar e estimular o brincar a partir da leitura). Além disso, foi lançada a Campanha Literatura Acessível contra a Fome, que arrecadou dezesseis toneladas de alimentos para todo o estado do Rio de Janeiro.

Desse modo, o projeto Literatura Acessível promoveu o empoderamento em uma dimensão coletiva junto a grupos sociais minoritários, discriminados e marginalizados. Assim, pode-se considerar favorecendo a potência da afirmação dos direitos nas diferenças e pela igualdade de condições de vida marcadas por mecanismos estruturais de desigualdade e discriminação na sociedade contemporânea. Quanto a isso:

> A efetiva proteção dos direitos humanos demanda não apenas políticas universalistas, mas específicas, endereçadas a grupos socialmente

[12] O link para o site é: Literatura Acessível - (www.literaturaacessivel.com.br).

[13] O link para o YouTube: https://www.youtube.com/@LiteraturaAcessivel

> vulneráveis, enquanto vítimas preferenciais da exclusão. Isto é, a implementação dos direitos humanos requer a universalidade e indivisibilidade desses direitos, acrescidos do valor da diversidade [...]. Ao lado do direito à igualdade, surge, também, como direito fundamental, o direito a diferença. Importa o respeito à diferença e a diversidade, o que lhes assegura um tratamento especial (PIOVESAN, 2006, p.719).

Logo, o projeto possibilitou transformações sociais nas instituições de ensino formais e informais, combateu a discriminação construída ao longo da história e promoveu a afirmação da dignidade humana. Pois, "trata-se de afirmar uma perspectiva alternativa e contra-hegemônica de construção social, política e educacional" (CANDAU, 2008).

Construir e expandir o projeto Literatura Acessível se baseia em versões emancipatórias no reconhecimento das diferenças e do direito à diferença, entendendo a centralidade da multiculturalidade e do multilinguismo acessível na sociedade e na educação. Desse modo, o projeto Literatura Acessível visa em seu contexto a reconhecer os diferentes sujeitos socioculturais e abrir espaços para a valorização das diferenças na educação. A partir dessa perspectiva Moreira e Candau destaca que:

> Em vez de se preservar uma tradição monocultural, a escola está sendo chamada a lidar com a pluralidade de culturas, reconhecer os diferentes sujeitos socioculturais presentes em seu contexto, abrir espaços para a manifestação e valorização das diferenças. É essa, a nosso ver, a questão hoje posta. A escola sempre teve dificuldade em lidar com a pluralidade e a diferença. Tende a silenciá-las e neutralizá-las. Sente-se mais confortável com a homogeneização e a padronização. No entanto, abrir espaços para a diversidade, a diferença, e para o cruzamento de culturas constitui o grande desafio que está chamada a enfrentar (MOREIRA E CANDAU, 2003, p.161).

Portanto, o projeto Literatura Acessível traz em seu contexto práticas que visem contribuir no âmbito das diferenças no que tange a políticas de igualdade, sobretudo, permitindo tornar a importância da leitura e da acessibilidade como elementos centrais de seus planos e práticas com vistas a pessoas com ou sem deficiências no Brasil. Assim, é possível e desejável que este artigo sobre o projeto Literatura Acessível contribua de modo significativo para que as instituições educacionais possam catalisar e refletir sobre as experiências significativas da diversidade humana, para que não se reduzam a espaços de rotina e repetição, mas espaços escolares de sensibilização e reflexão crítica, onde a literatura possibilite a leitura de mundo a respeito da diversidade humana.

METODOLOGIA

A dimensão científica do presente artigo foi pautada com base no mapeamento da análise documental do projeto Literatura Acessível nos anos 2021 a 2022, que traz em sua conjuntura a realidade social do objeto de conhecimento vinculada às categorias que unem o teórico e o empírico. Sendo assim, a perspectiva teórico-metodológica foi baseada no contexto qualitativo em uma revisão de literatura trazendo em seu bojo reflexões sobre a importância do projeto Literatura Acessível por meio do multiculturalismo crítico e sendo fundamentada por alguns autores que subsidiam tal perspectiva como, por exemplo, Candau (2008), Santos (2003), McLaren (1997), entre outros. Lembrando que, pela perspectiva da pesquisa qualitativa segundo Minayo (1992), o objeto de investigação surge a partir de sua existência com a "realidade viva" fazendo interligações com outros conhecimentos, em que, se indaga, aprofunda e se critica.

A partir disso, o objeto do conhecimento se transforma tendo como ponto central a reflexão da experiência sobre a diversidade humana com a qual estas subjetividades se articulam nas diferenças culturais, sociais, políticas e filosóficas. Assim, "a pesquisa qualitativa criativa significa pluralidade, não unilateralidade, significa ligação com o objeto de estudo, não fixação no método" (MAYRING, 2002).

O multiculturalismo crítico permite uma política de transformação das relações sociais, promovendo uma educação para o reconhecimento do "outro" no diálogo entre os diferentes

grupos sociais e culturais no que tange a inclusão, isto é, uma designação de uma práxis transformadora na sociedade e educação. Dessa forma isso:

> [...] corresponde a uma perspectiva emancipatória que envolve, além do reconhecimento da diversidade e das diferenças culturais, a análise e o desafio das relações de poder sempre implicadas em situações em que as culturas distintas coexistem no mesmo espaço [...]Requer uma perspectiva que valorize e leve em conta a riqueza decorrente da existência de diferentes culturas no espaço escolar (MOREIRA E CANDAU, 2003, p.161).

Desse modo, levando em consideração a perspectiva analítica de caráter teórico, o presente artigo teve como procedimento a reflexão em torno da literatura científica, ampliando a possibilidade de análise das práticas de inclusão, a própria cultura inclusiva fomentada pelo projeto e os impactos no público-alvo. Quanto a isso:

> A questão que quero colocar para quem trabalha no âmbito da educação é a seguinte: as educadoras e trabalhadoras culturais têm acesso a uma linguagem que lhes permita criticar e transformar o suficiente as práticas culturais e sociais existentes que são defendidas pelos conservadores e liberais como unificantemente democráticas? (MCLAREN, 1997, p.127).

A perspectiva teórica permite mover a transformação do cotidiano com sentimentos, histórias e experiências únicas que se configuram em práticas educativas sociais e culturais no Brasil e no mundo. Segundo Pérez Gómez (1998), a escola é vista como um espaço de "cruzamento de culturas". E isso permite que se desenvolva um novo olhar e uma nova postura, no qual, as diferentes culturas literárias e a diversidade humana se entrelacem no universo educacional, como também, reinventar o espaço no aspecto inclusivo e acessível com todos da comunidade escolar.

PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL: PARA ALÉM DAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA DE MUNDO

A leitura é um direito de todos/todas, uma vez que o contexto de uma literatura acessível possibilita vários olhares de mundo, pois usam-se os sentidos e as experiências singulares dos indivíduos.

> [...] ler é muito mais que olhar e decifrar letras, lê-se tudo ao redor, na música, na culinária, na pintura, na dança, e não só nos textos escritos. E mesmo os textos escritos fornecem várias possibilidades de leitura, lê-se nas linhas e entrelinhas [...] E as pessoas leem das mais variadas formas e nos mais diversos lugares. Algumas leem na rede, se embalando; umas leem em voz alta, paradas ou enquanto caminham, ouvindo música; outras preferem ler sentadas e em silêncio; e ainda há aquelas que leem com os dedos ou com os ouvidos: todas são leitoras. A leitura que é feita pelos ouvidos, a leitura auditiva, tem o mesmo valor de uma leitura feita pelos olhos, porque é possível ler com os ouvidos com a mesma qualidade de imersão na literatura, de apreciação da obra literária, proporcionada por uma leitura feita com os olhos, ou com o tato, como no caso da leitura em Braille. O ato é da leitura, não importa por qual via. No entanto, ela não está ao alcance de todos (MARTINS E FARES, 2017, p. 215).

A leitura, por si só, resgata valores e pertencimentos na possibilidade de subjetividades nas quais “a identidade de si se faz pelo reconhecimento do outro, o leitor”. (MARTINS E FARES, 2017) Nesse sentido, a literatura acessível é um direito primordial como princípio a igualdade de condições a todos para o acesso na escola ou na sociedade.

Nessa direção, o projeto Literatura Acessível prevê, em sua aprovação na Lei Federal de Incentivo à Cultura, a entrega de quatro livros em acessibilidade universal (braille, pictograma, audiodescrição, libras e leitura simples), e a contação de histórias, dentro de escolas e bibliotecas públicas do Brasil. Os livros foram: A Menina Que Perdeu a Perna, O Menino

Que Escrevia Com os Pés, A Princesa Que Tinha Um Cromossomo A Mais, O Melhor Amigo da Bengala e Ico e o Mundo que Queremos Construir. Além disso, durante o cenário pandêmico foram transformados 5 livros no formato de ebook durante o ano de 2022, sendo disponibilizados no site do projeto. Os livros foram: A sociedade que temos e a sociedade que queremos, Incluídos e Misturados, Meu nome é Bia, Sabia?, Sabrina, a menina sabida e o Sonho de Laurinha.

Figura 1 – Fotografia de alguns livros do Literatura Acessível e em acessibilidade universal. Fonte: Instituto Incluir, 2021-2022

O projeto Literatura Acessível alcançou mais de 4 milhões de pessoas através de seus ebooks, livros impressos, exposição, contações de histórias e seu aplicativo, em todo o território brasileiro (nas cinco regiões), além da Argentina, Chile, Espanha, Alemanha e Portugal. Ganhou dois prêmios literários no Brasil, participou do Festival Literário da Baixada e do Festival de Óbidos, em Portugal, foi notícia em diversos canais de comunicação e por causa da pandemia criou a Campanha Literatura Acessível contra a Fome, no qual, arrecadou dezesseis toneladas de alimentos que foram distribuídos em todo o estado do Rio de Janeiro.

Com esta contingência, teve um total de setenta e uma contações de histórias presenciais com bairros/municípios do Rio de Janeiro que receberam vinte e cinco contações ou doações de livros. Para a realização das contações presenciais, foi contratada uma arte educadora que criou exclusivamente para o projeto uma narrativa com base nas histórias da coletânea, mas também trazendo referências já conhecidas do público infanto-juvenil, a fim de aproximá-los ainda mais dos temas abordados como empatia, resiliência, inclusão e acessibilidade. Foram

produzidos bonecos dos personagens e durante as contações um intérprete de libras ensinou alguns sinais da linguagem para os alunos.

E fora do Rio de Janeiro, oitocentos e cinquenta estudantes já foram beneficiados e receberam os livros do projeto, divididos nos seguintes locais: Jundiaí, Estado de São Paulo, Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro e Salvador, Estado da Bahia, receberam cem livros cada; São Paulo e Lauro de Freitas, Estado da Bahia, receberam cinquenta livros cada; Campo Grande, Estado do Mato Grosso do Sul e Porto Alegre e Canoas, Estado do Rio Grande do Sul, receberam cento e cinquenta livros cada. Para todos esses locais, o projeto garantiu livros para as bibliotecas das escolas que, somadas, atingem mais de dez mil estudantes. No segundo semestre de 2021, ainda foram enviados mais mil seiscentos e cinquenta livros para escolas ao redor do Brasil, em Estados como: Minas Gerais, Paraná, Pará, Pernambuco, Amapá e Espírito Santo, alcançando mais de três mil estudantes indiretamente, via acervo entregue às bibliotecas das escolas.

Paralelamente a todas as ações realizadas presencialmente, e os envios pelo Brasil, também foram transmitidas as contações e materiais educativos nos canais do YouTube do Instituto Incluir e do projeto Literatura Acessível que, somando mais de dois mil e trezentos inscritos, atingem mais de sete mil pessoas. No total, são mais de oito mil estudantes, alcançados e beneficiados diretamente pelo projeto, e mais quarenta e cinco mil estudantes e famílias, indiretamente alcançadas pela distribuição dos livros às bibliotecas e escolas.

> Não se trata de criar uma cultura da deficiência, um modelo deficitário como parâmetro de vida para as pessoas especiais. Cada um é muito maior do que suas deficiências e suas circunstâncias. As pessoas e os grupos sociais têm o direito a ser iguais quando a diferença os inferioriza, e o direito a ser diferentes quando a igualdade os descaracteriza (SILVA, 2007, p. 6).

Diante disso, o projeto Literatura Acessível reflete a perspectiva da diversidade humana como principal referência, analisa pela perspectiva teórica as potencialidades de transformação e emancipação contidas em suas respectivas realidades subjetivas e coletivas. Pois, confirma a

inclusão e a acessibilidade como potencialmente transformadora de aquilo que pode vir-a-ser e que ainda não é, devido às situações de preconceito e exclusão que se fazem presentes na sociedade. Quanto a isso Candau afirma que isso:

> [...] Exige romper toda tendência à guetificação presente também nas instituições educativas e supõe um grande desafio para a educação. Exige também reconstruir a dinâmica educacional. A educação intercultural não pode ser reduzida a algumas situações e/ou atividades realizadas em momentos específicos nem focalizar sua atenção exclusivamente em determinados grupos sociais. Trata-se de um enfoque global que deve afetar todos os atores e todas as dimensões do processo educativo, assim como os diferentes âmbitos em que ele se desenvolve. (CANDAU, 2008, p. 54)

Nessa perspectiva, é imprescindível o desenvolvimento de uma educação acessível que promova transformações sociais capazes de reconhecer as pluralidades humanas nos espaços educacionais e na sociedade. E que respeite as diferenças como um atributo essencial da humanidade. Pois, "é o reconhecimento dessa diversidade que permite a emergência de novos espaços de resistência e de luta e de novas práticas políticas" (SANTOS, 2003). Conforme Comparato também é categórico ao relatar sobre as diferenças humanas:

> Todos os seres humanos, apesar de inúmeras diferenças biológicas e culturais que os distinguem entre si, merecem igual respeito, como únicos entes no mundo capazes de amar, descobrir a verdade e criar beleza. É o reconhecimento universal de que, em razão dessa radical igualdade, ninguém – nenhum indivíduo, gênero, etnia, classe social, grupo religioso ou nação- pode afirmar-se superior aos demais. (COMPARATO, 2004, p. 1).

O respeito e a valorização das diferenças devem ser priorizados no contexto educacional e social, sobretudo, no que se refere a acessibilidade em todas as dimensões. E, isso certamente

vem do reconhecimento da necessidade de humanizar o humano (FERNANDES E CANDAU, 2022).

Certamente a cultura responde aos hábitos e costumes naturalizados em não perceber o outro como sujeito de demandas e diferenças, que precisam ser reconhecidas e integradas. Quanto a isso, Santos destaca que:

> Essa é a condição para uma utilização estratégica e emancipatória desses conceitos tanto nas arenas nacionais quanto nas transnacionais como parte de discursos que articulam as exigências do reconhecimento e da distribuição, de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza desigualdades (SANTOS, 2003, p. 43).

Desse modo, é nítido o reconhecimento das diferenças através das experiências do projeto Literatura Acessível como um agente de transformação social no desenvolvimento de políticas que favoreçam a inclusão social, educacional e acessível na perspectiva humana, democrática e plural. A compreensão destas ações do projeto como parte de um movimento mais amplo, é que revelam uma rede de indivíduos que estão com laços e vínculos estabelecidos. É com essa perspectiva, agindo em comunidade, diagnosticando as demandas e os problemas, que se torna possível transformar em realidade a imaginação.

O movimento e expansão do projeto Literatura Acessível é muito importante para refletir sobre as experiências pedagógicas, pois estabelece laços e vínculos, reforçam a integração e a possibilidade da assimilação na perspectiva da inclusão em educação como um paradigma necessário na transformação da sociedade, ampliando o alcance para outros espaços, tendo como ponto de partida as escolas e as comunidades imediatamente envolvidas.

O projeto Literatura Acessível passou a ser um lócus prioritário para todos os profissionais e envolvidos na educação despertarem a consciência reflexiva das experiências em aprendizados, isto é, sobre a realização de sua práxis sobre a inclusão em uma perspectiva construída na articulação da igualdade e da emancipação o que, de certa forma, “pensar e refletir sobre as diferenças humanas pode ser a chave para a ruptura com o modelo homogeneizador

que impõe a escola à manutenção de práticas educacionais que desconsiderem essa diversidade" (COSTA E DAMASCENO, 2012).

Por fim, nas experiências de pesquisa e prática com o projeto do Literatura Acessível e todos os participantes envolvidos, direta e indiretamente, observa-se uma recepção otimista junto à equipe e sociedade pelo trabalho desenvolvido. Importante destacar que o projeto concilia uma grande rede de sujeitos preocupados em estabelecer novas relações de inclusão e de inserção numa sociedade que seja transformadora ou que se disponha a se abrir para um movimento de expansão em compreender o outro em suas diferenças, sem exclusão e reprodução de preconceitos, recusando todo tipo de barbárie, que aprenda a pensar de forma crítica e democrática, aberta ao diálogo, favorecendo a amplitude dos direitos em perspectiva progressiva, bem como a constante crítica ativa da realidade. Pois, "como qualquer conhecimento especializado e institucionalizado, a ciência tem o poder de definir situações que ultrapassam o conhecimento que delas detém. É por isso que a ciência pode impor, como ausência de preconceito, o preconceito de pretender não ter preconceitos" (SANTOS, 2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Projeto Literatura Acessível buscou desenvolver uma ampla esfera de possibilidades, estimulando o protagonismo da diversidade e propondo discussões na perspectiva de uma cultura acessível e da inclusão em educação, dentro e fora das instituições de educação, por meio de livros acessíveis para estudantes com ou sem deficiências. A produção e execução de livros em multiformato e multilinguismo foram distribuídos em várias capitais do país para escolas e bibliotecas públicas. Com a contingência posta pela Pandemia da Covid-19, o projeto necessitou ser repensado para ações virtuais, transformando livros para o formato ebook, além de, alterar as entregas de kits Literatura Acessível para envios por meio do serviço postal dos Correios.

O projeto Literatura Acessível no contexto contemporâneo, incontestavelmente foi um movimento que favoreceu a inclusão social e educacional na integração de todos na sociedade, de maneira que, as instituições educacionais foram impactadas pela construção e reflexão de novas possibilidades acerca da diversidade humana.

Desse modo, o projeto corresponde a uma perspectiva emancipatória que envolve a afirmação de uma educação que reconheça o outro em suas construções de identidades e subjetividades, no qual, possam ser contadas, narradas, reconhecidas e valorizadas como parte do processo educacional e social. O projeto Literatura Acessível alcançou números bem expressivos de inclusão social com mais de 4.840 livros distribuídos, além de, 71 contações de histórias realizadas em instituições públicas educacionais. O projeto também se consolidou nas mídias como jornais, revistas, entrevistas, entre outros. E junto a isso, foram realizadas capacitações online para professores, arte educadores, sobre inclusão e acessibilidade, capacitando-os para trabalhar com o público da pessoa com deficiência, atingindo um público de 500 participantes.

Além disso, o projeto realizou a campanha Literatura Acessível contra a fome, com a troca de livros por quilos de alimento, o que resultou em mais de 15 toneladas arrecadadas e mais de 500 livros distribuídos. E teve o envio de kits de livros para escolas públicas e secretarias de educação de todo o país contemplando um total de 33 municípios em 10 estados diferentes. Ao todo, foram distribuídos mais de 5.600 livros para escolas e Secretarias de Educação de locais como: Jundiaí, Salvador, São Paulo, Lauro de Freitas, Campo Grande, Porto Alegre, Canoas, Betim, Mauá, Cariacica, Recife, Uberlândia, Patrocínio do Muriaé, Ferraz de Vasconcelos, Taubaté, Suzano, Juiz de Fora, Sarzedo, Santos Dumont, Eugenópolis, Macapá, Vila Velha, Nova Venécia, Alegre e Rio de Janeiro, atingindo mais de 15.000 alunos indiretamente, via acervo entregue as bibliotecas das escolas.

Ainda nessa direção, foram mais de 8.000 alunos atingidos e beneficiados diretamente pelo projeto e mais de 45.000 alunos e famílias indiretamente atingidas pela distribuição dos livros às bibliotecas e escolas. Pensando na conjugação dos projetos com a perspectiva da inclusão como modelo intrínseco à educação foi possível desenvolvê-lo por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. A mobilização de recursos e pessoal especializado e qualificado foram fundamentais na execução do projeto. O projeto encarregou-se da inclusão social de crianças, jovens e adultos com e sem deficiências, com o objetivo de promover e executar a verdadeira inclusão. A transformação qualitativa se mostrou eficiente.

Segundo Santos (2003), ao incluir, não se faz a sociologia das ausências ou da invisibilidade, pois as versões emancipatórias do multiculturalismo baseiam-se no reconhecimento da diferença e do direito à diferença, em que, perpassa pela construção de uma

vida em comum além das diferenças de vários tipos. Através do projeto Literatura Acessível, os livros produzidos visam desfazer preconceitos, desconstruir estigmas e estimular a imaginação social e política para a perspectiva da inclusão, uma vez que, trata de todos e todas como cidadãos e cidadãs plenas, com potencialidades a serem reconhecidas e desenvolvidas.

É nesta perspectiva, através da expansão do conhecimento, da reflexão crítica e da luta pelo pensamento livre que será possível chegar até a emancipação. O projeto Literatura Acessível fomenta a construção de espaços sociais livres, humanizados e democráticos, com o objetivo e fundamento de respeitar a diversidade como condição humana, onde as diferenças são as principais características para a construção das subjetividades e da autonomia, de forma plural, coletiva e em comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lei no 8.313, de 23 de dezembro. Diário Oficial da União de 23.12.1991. Brasília.

Lei no 10.098, de 19 de dezembro. Diário Oficial da União de 19.12.2000. Brasília.

Lei No 10.436, de 24 de abril. Diário Oficial da União de 24.4.2002. Brasília.

Decreto no 5.296, de 2 de dezembro. Diário Oficial da União de 2.12. 2004. Brasília.

COMPARATO, Fábio Konder. *A afirmação histórica dos direitos humanos*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2004.

COSTA, Valdelúcia Alves da & DAMASCENO, Allan. (2012). Políticas públicas de educação e inclusão: sociedade, cultura e formação, in: DAMASCENO, A et al. (orgs.). *Educação profissional inclusiva: desafios e perspectivas*. Seropédica, RJ: EDUR.

CANDAU, Vera Maria (Coord.). *Somos todos iguais? Escola, discriminação e educação em direitos humanos.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CANDAU. Vera Maria. (2007). Educação em direitos humanos: desafios atuais, in: SILVEIRA, Rosa Maria Godoy et al. *Fundamentos teóricos-metodológicos EDH: Educação em Direitos Humanos*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, 37, 45-56, Jan, Abril, 2008.

FERNANDES, Yrama Siqueira, & CANDAU, Vera Maria Ferrão. Direitos humanos, diferenças e educação: desafios para o cotidiano escolar. *Revista Momento – diálogos em educação*. 31, 40-56, Jan, Abril, 2022.

MARTINS, Joana Célia do Socorro Gomes de Andrade & FARES, Josebel Akel (2017). Sensibilidade versus acessibilidade: o debate em foco. *Revista Cocar*. 11. 21, 209-229, Jan, Jul, 2017.

MOURA, Adelso Fidelis (2016). "Acesso ao ensino superior: a expectativa do aluno surdo do ensino médio". 107 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia do desenvolvimento e aprendizagem) – Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista, Bauru. *Acervo Digital Paulista*. Versão eletrônica, consultada a 12/01/2023 https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/136338.

MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: Hucitec/ABRASCO, 1992.

MAYRING, Phillip. Einführung in die qualitative Sozialforschung *[Introdução à pesquisa social qualitativa]*. 5a ed. Weinheim: Beltz, 2002.

PEREZ GÓMEZ, Angel. *La cultura escolar en la sociedade neoliberal*. Madrid: Morata, 1998.

PIOVESAN, Flávia. (2006). Concepção contemporânea de direitos humanos. In: HADDAD, Sérgio; GRACIANO, Mariângela. (orgs.). *A educação entre os direitos humanos*. São Paulo: Autores Associados.

SILVA, Doracy Oliveira da. (2007). "Importância da participação da família na inclusão social." 43f. Monografia (Especialização) – Curso de Pós-graduação "Lato Sensu" em Orientação Educacional, Universidade Candido Mendes, Posse. *Repositório Universidade Cândido Mendes*. Versão eletrônica, consultada a 12.04.2023 em http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/posdistancia/40128.pdf.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente – Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de. Souza (org.). *Reconhecer para Libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA CULTURAL E CRIANÇAS: PLANO MUNICIPAL PELA PRIMEIRA INFÂNCIA DE URUÇUCA (BA)

Camila Rodrigues Leite[1]

RESUMO: O artigo apresenta algumas reflexões sobre a relação entre política cultural e crianças, a partir de uma leitura crítica e reflexiva sobre o Plano Municipal pela Primeira Infância de Uruçuca, na Bahia. Ao discutir concepções de infância, crianças como sujeitos de direitos, criadoras e produtoras de cultura, cultura da infância, a importância do brincar e do brinquedo nas políticas culturais para a infância são levantadas perguntas que nos fazem ressignificar o olhar para o modo como as crianças participam e podem participar da elaboração de políticas públicas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural; Crianças; Plano Municipal pela Primeira Infância.

INTRODUÇÃO

O artigo apresenta reflexões sobre o Plano Municipal pela Primeira Infância (PMPI) de Uruçuca (BA), a partir dos referenciais teóricos discutidos no Programa de Pós-graduação (ProPEd) da UERJ, na linha de pesquisa *Infância, Juventude e Educação*. Considerando os *estudos da infância* como um campo interdisciplinar, relativamente recente no cenário acadêmico, em âmbito nacional e internacional, destaca-se a sua atualidade, abrangência e complexidade, na medida em que vem sendo abordado em diversas áreas das ciências humanas, que se articulam e dialogam entre si, buscando compreender o que é a infância e o que são as crianças.

Parte-se do princípio de que as crianças são *sujeitos de direito*, agentes sociais ativos e, portanto, não devem ser tratadas como *objetos privatizados e colonizados por parte dos adultos, da família, da escola e das instituições (*Gabarrón, 2007). Como doutoranda do ProPEd e moradora de Uruçuca realizo uma leitura reflexiva sobre o PMPI do município, a partir da perspectiva da construção da política pública. Tendo em vista a anunciação de que houve escuta e participação das crianças no processo de elaboração do PMPI de Uruçuca, algumas perguntas mobilizam o artigo aqui apresentado: afinal, o que dizem as crianças? O que elas pensam sobre

[1] Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação (ProPEd) da UERJ, orientada pela professora doutora Rita Ribes e integrante do GPICC - *Grupo de Pesquisa* Infância e Cultura *Contemporânea*. E-mail: camilarleite@gmail.com

a cidade? O que querem para a cidade? De que modo o que elas dizem e desejam está presente no plano? Considerando a participação significativa da Secretaria Municipal de Cultura de Uruçuca[2] na elaboração do plano, assim como a existência de um eixo estratégico, denominado "A criança, a cultura e o direito de brincar", no qual está prevista a realização de ações que comtemplam diversas atividades culturais destinadas às crianças, em que medida podemos afirmar que o PMPI é uma política cultural? De que modos as crianças participam de políticas culturais? Qual a importância da transversalidade da cultura em políticas públicas relacionadas às infâncias?

Apesar de não necessariamente dar conta de responder todas as perguntas são elas que alinhavam as reflexões tecidas daqui para frente. Importante ressaltar ainda um pressuposto aprendido na linha de pesquisa do ProPEd, da qual faço parte: temos nos dedicado a fazer pesquisas com foco no "exercício de aprender com as crianças, ou seja, uma forma de olhar para o mundo com o viço de quem o faz pela primeira vez, de buscar construir uma sensibilidade à infância que norteie ética e esteticamente nossa atuação" (Leite Filho, Aristeo G.; Gomes, Lisandra. O.; Pereira, Rita. M. R., 2022). Neste sentido, também inspirada nas ideias apresentadas por Aquino (2018), pretendo dialogar com o texto da política pública com "olhos de criança":

> A reflexão sobre direitos e políticas públicas na cidade, a partir do olhar das crianças, fez-se em um exercício de buscar as suas perspectivas, não em suas falas ou manifestações, mas pela compreensão de infância como potência, entendendo ser possível estudar a infância por meio dela mesma ao assumir um movimento de interpretação do material investigado com "olhos de criança". Não se trata de retornar à infância, mas de adotar uma compreensão de infância e das crianças na condição de sujeitos ativos, atores sociais e culturais. (p.223)

PRIMEIRA INFÂNCIA NA PAUTA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: O QUE LEVOU URUÇUCA A ELABORAR O PMPI?

Segundo Costa (2021):

> A dimensão social de "infância" passou por significativas transformações ao longo da história. Reflexo das novas ideias que surgiram em meio às transformações políticas, econômicas e sociais do século XIX, "o conceito de infância adquiriu novos significados e uma dimensão social até então inexistente no mundo ocidental" (Rizzini, 2011, p. 23). A criança pequena,

[2] Importante contar que na época em que o PMPI foi elaborado o município de Uruçuca ainda não tinha uma Secretaria Municipal de Cultura, que foi formalizada apenas no ano de 2022. Quando o PMPI foi publicado em diário oficial em maio de 2021, o que tínhamos era uma Diretoria de Cultura vinculada ao gabinete do Prefeito.

> entretanto, continuou por muito tempo a ser vista como algo reservado às questões privadas da família e não como objeto de intervenção estatal, diferente das crianças que trabalhavam em fábricas ou que se encontravam em situação de rua, por exemplo (p.10).

Desde os anos de 1990 vem crescendo os estudos teóricos sobre a infância em diversas áreas do conhecimento, identificados como "Sociologia da Infância", mas que passou a ser referenciado como "Estudos da Infância", "Estudos da Criança" ou "Estudos Sociais da Infância", tendo em vista a contribuição de diversas áreas do conhecimento, como a Geografia, Pedagogia, Filosofia e Antropologia e seu caráter interdisciplinar. Entretanto, foi com a promulgação do Marco Legal da Primeira Infância em 2016 (MLPI, Lei 13.257 de 2016) que a Primeira Infância entrou mais incisivamente na agenda pública nacional, presente também nas pautas de órgãos internacionais e de organizações não governamentais de institutos e fundações que passaram a financiar programas e pesquisas priorizando as crianças pequenas.

Importante começar a análise sobre o PMPI de Uruçuca relembrando essa história pois o documento foi elaborado a partir do momento em que o município do Sul da Bahia aderiu a *Urban 95*[3], uma iniciativa internacional da *Fundação van Leer* que visa incluir a perspectiva de bebês, crianças pequenas e seus cuidadores no planejamento urbano, nas estratégias de mobilidade e nos programas e serviços destinados a eles. A Urban95 está presente não somente no Brasil, mas em outros países como Israel, Peru, Turquia, Holanda, Jordânia e Índia. Investem recursos financeiros para que líderes, gestores públicos, arquitetos e urbanistas passem a pensar as cidades sob a perspectiva de quem tem 95 cm – a altura média de uma criança de 3 anos. Para isso, oferecem apoio e capacitação sobre formas de contribuir com o desenvolvimento integral das crianças a partir da experiência das cidades, identificando e atuando nos territórios onde os bebês e suas famílias estão, em especial aqueles mais vulneráveis.

Segundo o site da *Urban95*:

> A Rede Urban95 Brasil surgiu com o objetivo de promover, desenvolver e fortalecer programas e políticas públicas voltadas ao bem-estar e à qualidade de vida das crianças de 0 a 6 anos nas cidades brasileiras.
> A iniciativa apoia os municípios na elaboração de diagnósticos locais sobre a experiência e o acesso do público infantil e seus cuidadores aos espaços urbanos, disponibilizando dados para embasar a construção de políticas públicas mais assertivas para a primeira infância e alinhadas a outras agendas estratégicas locais.

[3] Disponível em: https://urban95.org.br/ Acesso em: 20 fev 2024

> Oferece, também, apoio técnico nos temas de urbanismo e mobilidade, com foco em crianças pequenas e seus cuidadores, além de consultoria para o aprimoramento de ações e políticas públicas na área.

Sabendo disto, passamos a conhecer a origem da motivação de Uruçuca a construir o PMPI: adesão do município à *Rede Brasil da Urban95*. O que talvez mereça destaque é que, segundo o que consta no próprio documento do PMPI, contaram com o apoio técnico de uma organização da sociedade civil (OSC) do Rio de Janeiro, o CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular)[4], para desenvolver, principalmente, as atividades de escuta e participação das crianças no processo de feitura do plano. Vale dizer que o CECIP tem quase 30 anos de atuação na área de comunicação e educação popular, com consolidada experiência nesta área de escuta e participação de crianças em políticas públicas.

LEITURA CRÍTICA DO PMPI DE URUÇUCA (BA)

Segundo Costa (2021) três perspectivas de "compreensão da Primeira Infância" influenciam as narrativas, legislações e programas sociais voltados para a Primeira Infância, nos países do Sul Global: a perspectiva do desenvolvimento *(development perspective)*, a do investimento *(investment perspective)* e a dos direitos *(entitlements perspective)* (Penn, 2011; Tag 2012).

> Tag (2012) resume as diferentes perspectivas da seguinte maneira: a perspectiva do desenvolvimento estaria ligada ao desenvolvimento de pesquisas de neurociência, a do investimento à teoria do capital humano e a dos direitos como aquela que compreende a criança pequena enquanto detentora de direitos. (Costa, 2011 p.22)

A autora apresenta as ideias de Shonkoff; Phillips (2000: p. 3) que trazem questões mobilizadoras destas perspectivas, por um lado: "como a sociedade pode usar o conhecimento sobre o desenvolvimento da primeira infância para maximizar o capital humano da nação e garantir a vitalidade contínua de suas instituições democráticas?" Por outro: "como a nação pode usar o conhecimento para nutrir, proteger e garantir a saúde e o bem-estar de todas as crianças pequenas como um objetivo importante por si só, independentemente de os retornos mensuráveis poderem ser documentados no futuro? Ou seja, as perspectivas tratam tanto dos interesses econômicos, políticos e sociais da sociedade, como dos seus valores éticos e morais". (p.25)

[4] Disponível em: https://cecip.org.br/ Acesso em: 01 fev 2024

O que lemos no PMPI de Uruçuca[5] parece, de alguma maneira, confirmar que estas três perspectivas estão presentes e mescladas no documento organizado em 12 partes, sendo elas: A) Ficha técnica, com os nomes do prefeito, vice, secretários, diretores, colaboração e revisão técnica, edição do PMPI etc. B) Palavra do Prefeito. C) Apresentação. D) Introdução. E) Conhecendo a cidade. F) A voz de todos. G) Diagnóstico Situacional da Primeira Infância. H) Princípios e Diretrizes. I) Eixos e Ações Estratégicas. J) Monitoramento e Avaliação. K) Agradecimentos. L) Referências Bibliográficas. Destacarei, a seguir algumas observações analíticas de cada uma das partes.

Logo na seção "Palavra do Prefeito" encontramos a presença de uma concepção de infância vinculada ao "vir a ser", ou seja, as crianças como aquelas que serão alguém no futuro. Duas frases evidenciam explicitamente isso: "Firmar um compromisso com a primeira infância é trabalhar incessantemente pelo futuro de Uruçuca" e "Este instrumento é capaz de transformar. Capaz de enxergar a sociedade de hoje como o resultado da sua própria infância e de intervir para auxiliar na construção dos indivíduos do futuro." No entanto, essa concepção não aparece mais no documento, parece se esgotar na fala do prefeito. Desta parte em diante, o que se evidencia no texto do PMPI é a ideia de um compromisso com a promoção dos direitos das crianças na primeira infância, corroborando com uma concepção de infância na perspectiva dos direitos.

Na seção "Apresentação" o documento fala do Comitê Primeira Infância, instituído por portaria de 2021, responsável pela elaboração do PMPI, como um documento técnico e político que orienta decisões, investimentos e ações de proteção e promoção dos direitos da criança, sendo fundamental para a concretização e o monitoramento de políticas públicas voltadas à primeira infância em cada município. Lista os profissionais envolvidos no processo: diversas secretarias municipais, o Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA), o Conselho Municipal de Educação (CME), o Conselho Tutelar, a sociedade civil, destacando, inclusive, a participação das crianças de Uruçuca "tiveram vez e voz no processo de elaboração do PMPI". Cita também uma frase do Instituto Alana que trata da primeira infância como fase de desenvolvimento influenciada pela realidade na qual a criança está inserida, pelos estímulos que recebe e pela qualidade dos vínculos afetivos que vivencia" (Instituto Alana, 2017, p.9).

[5] Disponível em: https://www.urucuca.ba.gov.br/Site/Noticias/noticia-101120220938111914-PREFEITURA-PUBLICA-PLANO-MUNICIPAL-PELA-PRIMEIRA-INF-NCIA-PMPI Acesso: em 01 fev 2024

Na seção "Introdução" o PMPI cita documentos de referência como: a Declaração Universal dos Direitos da Criança, a Constituição Federal de 1988, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e o Marco Legal da Primeira Infância, de 2016, para fundamentar concepções de primeira infância, com ênfase na ideia de período do início da vida com importância fundamental na formação do indivíduo. Conta também sobre a adesão da Prefeitura Municipal de Uruçuca a Rede Urban95, em julho de 2021, com o compromisso de criar e fortalecer ações com foco na primeira infância nos espaços e equipamentos públicos, gerenciando dados, programas e serviços com apoio do programa. Ao citar artigo 227 da Constituição, o documento reforça o papel do Município na implantação de políticas públicas, por ser o local onde acontecem as interações mais diretas entre gestores públicos e a população. Reafirma a importância de colocar bebês e crianças pequenas no centro das prioridades de cada área de gestão municipal, quais sejam: Assistência Social, Cultura, Educação, Esporte/Lazer e Saúde. É nesta parte também que apresentam o que denominam de primeira infância: "É no período chamado de primeira infância, que vai da gestação aos seis anos, que as crianças têm suas primeiras experiências e os primeiros contatos com o mundo e com outras pessoas. Assim, o início da vida tem importância fundamental na formação do indivíduo." Importante destacar como o componente etário, que muitas vezes segue sendo utilizado para definir infância, se apresenta, para que seja possível delimitar os contornos concretos da política pública. Ou seja, demarcam o que estão chamando de primeira infância, como um período do desenvolvimento humano, caracterizado pela faixa etária de 0 a 6 anos.

Na seção seguinte "Conhecendo a cidade" são apresentados alguns dados históricos, geográficos, populacionais e de meio ambiente da região. Destaque para o número de crianças no município:

> A estimativa populacional do município divulgada pelo IBGE em 2021 foi de 20.312 (vinte mil trezentos e doze) habitantes, com densidade demográfica de 52,3 (cinquenta e dois vírgula três) habitantes por quilômetro quadrado. Em relação à primeira infância, a população estimada para o mesmo ano foi de 1.278 (mil duzentas e setenta e oito) crianças com idade de zero a três anos e 721 (setecentas e vinte e uma) crianças entre quatro e cinco anos, segundo o Observatório da Criança – Fundação Abrinq.

Vale dizer que no final desta seção tem uma foto do mirante de Serra Grande (distrito litorâneo de Uruçuca) de onde se avista a praia do Sargi. A imagem pode ser considerada um cartão postal do município, mas não retrata/revela a realidade da diversidade de cenários desiguais que compõem o município.

Já na parte e "A voz de todos" destaca-se como se deu a elaboração do PMPI, ressaltando os processos democráticos e participativos e o envolvimento das crianças que, a partir daqui, são tratadas, com mais ênfase, como sujeitos de direitos. O direito à participação parece se materializar através da realização das atividades de escuta das crianças, que contou com o apoio do CECIP. No entanto, apesar do documento apresentar alguns números, não são detalhadas as experiências de escuta, de modo que ficamos sem saber exatamente como elas se deram. Os dados apresentados indicam escuta de um total de 933 crianças, sendo que 137, de 3 a 5 anos foram ouvidas em 2 escolas e as outras no Expresso do Brincar, que por sua vez também não é explicado no documento sobre o que se trata. Além das crianças foram ouvidos 248 pais, 40 cuidadores e mais de 73 profissionais em atividades lúdicas.

O que talvez mereça mais destaque nesta seção é que apontam alguns dos desejos das crianças para a cidade, que pelo visto se coadunam com os desejos dos adultos, denominados no PMPI de pais e cuidadores:

> Entre os desejos apontados pelas crianças, destacaram-se elementos relacionados à natureza, como árvores frutíferas, animais, sol e "arco-íris"; brinquedos variados, como bolas, castelos e casinhas de boneca; lugares para brincar com pula-pula, gangorra e muitos balanços; além de "brinquedos com bolas coloridas para passar por baixo". Elas também reforçaram desejos apontados pelos pais e cuidadores, como mais espaço para brincar em parques e praças e que as praças não fossem ocupadas por bares. Separadamente, os pais e cuidadores ressaltaram o desejo de mais espaços nas praças e parques que sejam adequados para as crianças brincarem. Na visão deles, faltam elementos brincantes nas praças na cidade.

Segundo o que consta no documento os desejos manifestados pelas crianças foram concretamente incorporados no PMPI. Entretanto, como não apresentam as falas das crianças, não temos como avaliar precisamente o que disseram e de que modo suas ideias entraram de fato na política. Sinalizam que a previsão de novos espaços adequados para brincar, dentro e fora das escolas, incluindo acessibilidade e ludicidade são itens que vieram das escutas e foram incorporados. Ao final da seção afirmam ter percebido a importância de se promover escutas adequadas às crianças para o planejamento de políticas públicas.

Nesta parte também aparece uma fotografia de uma rua, com a presença de uma criança de costas pulando amarelinha e, também, a imagem colorida de um desenho de uma criança, com muitas crianças, corações, árvores, céu azul e sol. Este é o único momento do documento em que encontramos a presença concreta de algo criado/produzido por uma criança.

Na seção denominada “Diagnóstico Situacional da Primeira Infância” o documento apresenta dados do IBGE sobre a população e analisa os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), tendo em vista os grandes desafios relacionados a Uruçuca. Em seguida são apresentados os dados das políticas públicas já desenvolvidas nas áreas da: Assistência Social, Cultura, Educação, Esporte e Lazer, Meio Ambiente, Saúde e Infraestrutura e, em cada área, são apontados os desafios relacionados a primeira infância. Aqui aparecem problemáticas muito relevantes para serem analisadas.

Área	Principais Desafios relacionados a primeira infância
Assistência Social	1. Subnotificação de violências contra crianças 2. Fragilidades no fluxo de comunicação da rede 3. Ausência de instituições de acolhimento institucional temporário 4. Taxa elevada de famílias em situação de extrema pobreza (situação de vulnerabilidade) 5. Necessidade de estimular o fortalecimento de vínculos
Cultura	1. Insuficiência de ações e equipamentos destinados à primeira infância
Educação	1. Acesso à creche 2. Acesso à pré-escola 3. Equipamentos de educação infantil em espaços alugados, que limitam a estrutura, a acessibilidade e à adequação dos banheiros 4. Insuficiência de saneamento básico nos equipamentos de educação infantil 5. Acervo literário insuficiente e com baixa qualidade 6. Brinquedos acessíveis insuficientes 7. Necessidade de adequação do quadro de docentes com formação continuada específica 8. Transporte escolar inadequado 9. Gravidez na adolescência que provoca evasão das adolescentes
Esporte e Lazer	1. Insuficiência de atividades de Esporte e Lazer direcionadas ao público da primeira infância (esporte nos bairros, corrida infantil, incentivo ao uso da bicicleta, esportes indígenas, olimpíadas escolares kids, rotina de atividades motoras) 2. Ausência de atividades para gestantes (oferta de atividades para gestantes em atendimentos no CRAS ou nas Unidades de Saúde)

	3. Falta de incentivo à prática de hábitos saudáveis aos cuidadores e crianças 4. Baixa oferta de áreas de lazer para o público da primeira infância
Meio Ambiente	1. Insuficiência de ações de educação ambiental e equipamentos destinados à primeira infância
Saúde	1. Gravidez na adolescência 2. Baixa prevalência de aleitamento materno exclusivo até seis meses 3. Baixa cobertura do pré-natal 4. Prevalência de excesso de peso em crianças menores de 5 anos 5. Baixa cobertura da vacinação infantil 6. Mortalidade infantil 7. Alto índice de doenças redutíveis por imunização e outros agravos transmissíveis 8. Alta prevalência de transtornos de saúde mental na infância
Infraestrutura	1. Insuficiência de ações e equipamentos destinados à primeira infância.

A seção seguinte "Princípios e Diretrizes" também afirma que o PMPI de Uruçuca *foi pensado para as crianças e construído com a participação delas*, chamando atenção o parágrafo que destaca quem são as crianças do município:

> As crianças de Uruçuca têm nome e rosto. Moram na sede do município, na zona rural ou no povoado de Serra Grande. São negras em sua maioria, mas são também indígenas, amarelas e brancas. E têm características próprias e singulares, que foram criteriosamente analisadas, respeitando suas realidades concretas.

No entanto, infelizmente, não aparecem dados mais detalhados destas características. Em seguida é apresentada uma lista de princípios e as diretrizes políticas e técnicas, em consonância com o Plano Nacional pela Primeira Infância.

A penúltima seção "Eixos e ações estratégicas" é a parte mais robusta do documento onde encontramos uma enorme lista do que pretende ser realizado em cada um dos sete eixos que criaram: Eixo 1 - A criança e o espaço, a cidade e o meio ambiente; Eixo 2 - A criança, a cultura e o direito de brincar; Eixo 3 - Assistência social às famílias com crianças na primeira infância; Eixo 4 - Convivência familiar e comunitária às crianças vítimas de violação de direitos: acolhimento institucional, apadrinhamento afetivo, família; Eixo 5 - Educação infantil; Eixo 6 - Enfrentando as violências contra as crianças; Eixo 7 - Saúde da Criança.

Por fim, apresentam como pretendem avaliar e monitorar as ações, os agradecimentos e as referências bibliográficas.

POLÍTICA CULTURAL E CRIANÇAS NO PMPI DE URUÇUCA (BA)

Mas afinal, o que podemos reconhecer de política cultural presente no PMPI de Uruçuca? Em primeiro lugar é importante dar atenção ao *Eixo 2 - A criança, a cultura e o direito de brincar* do PMPI de Uruçuca que associa a cultura das crianças ao direito de brincar. Aqui vale abrir um parêntese para contar que, a primeira vez que vi esse debate da cultura da infância atrelada ao brincar, no âmbito da política pública na área cultural no Brasil, foi em 2008, quando tive o privilégio de participar de uma atividade promovida pelo Ministério da Cultura, chamada "Oficina Brincando na Diversidade – Cultura na Infância"[6], que aconteceu no SESC da Vila Mariana em São Paulo. Na ocasião reuniram-se diversos pesquisadores que atuavam com cultura e infância para debater afinal, o que é cultura na infância? Quais são as culturas das crianças diante da diversidade e das desigualdades? Como o brincar pode ser reconhecido como expressão cultural da infância? De que maneiras o fazer cultural para a infância está contemplado nas políticas públicas? Como a arte, em suas várias linguagens e manifestações, está presente nas políticas culturais voltadas às infâncias? Quais seriam as Políticas públicas do MinC, suas diretrizes e ações, naquela época, voltadas à infância? Foram três dias imersivos e intensos de conversas, brincadeiras, palestras, debates e trocas entre muitas pessoas de diversos lugares do Brasil. Inesquecível, a presença da pesquisadora Lydia Hortélio, que ao defender a ideia de que a cultura das crianças é brincar, tanto afirma que as crianças não brincam para aprender, mas para serem felizes e que ao brincarem estão criando cultura e produzindo arte. Neste sentido, para fazer políticas culturais para a infância seria necessário compreender a criança através do seu movimento de criação próprio: o brinquedo, o brincar como expressões culturais, éticas e estéticas.

Desde forma, talvez possamos afirmar que sim, uma política cultural vinculada ao bem viver das crianças relaciona-se, principalmente, com a garantia do direito de brincar, mas reconhecendo a dimensão estética da brincadeira e sua relação direta com as diversas linguagens da arte (teatro, música, dança, literatura, artes visuais e audiovisuais etc.). O que

[6] Disponível em http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/07/Livro-Oficina-Brincando-na-Diversidade-Cultura-na-Infancia.pdf Acesso em: 01 fev 2024

seria necessário então para este direito se efetivar? A garantia das condições de existência das crianças, garantindo-lhes todos os direitos humanos e sociais, junto com o direito de ter espaços/tempos seguros para brincar. Não à toa, segundo consta no documento do PMPI, as crianças de Uruçuca demandam a presença de brinquedos variados e de diversos lugares para brincar, além de mais espaço para brincar em parques e praças públicas. Assim como a perspectiva intersetorial das políticas para a infância que, necessariamente, precisam articular, no mínimo, as áreas estratégicas da saúde, educação, assistência social e cultura.

Fechando os parênteses, retomo a reflexão sobre o documento do PMPI, que traz uma lista de 15 ações a serem desenvolvidas dentro do *Eixo 2 - A criança, a cultura e o direito de brincar*. A seguir serão tecidas reflexões sobre cada uma delas, na perspectiva de pensar a relação entre política cultural e crianças.

1. Sensibilização dos professores da educação infantil do Projeto Conhecendo a Nossa Uruçuca. Nesta ação há uma relação direta entre cultura e educação, na perspectiva da formação de professores que possam conhecer a história, a geografia e a cultura local.

2. *Implementação de projeto de intercâmbio turístico e cultural Uruçuca - Serra Grande - Zona Rural (meliponários, trem, casas antigas, instituto federal, fazenda, cacau, jangada).* Aqui identifica-se a percepção das diferenças culturais existentes no território, não só por ser composto por regiões com características distintas, por exemplo: zona rural e zona urbana, mas também pelo reconhecimento de patrimônios materiais e imateriais presentes no município.

3. *Implementação de projeto para meninas e meninos cacheados, focado em práticas antirracistas e identidade cultural (ritmos musicais, capoeira, práticas antirracistas, empoderamento, contação de histórias).* Esta ação aponta para as questões étnico-raciais e de gênero em uma perspectiva intercultural, entrelaçando diferentes linguagens da arte e manifestações culturais que possam favorecer práticas decoloniais.

4. *Promoção do Projeto Ruas Brincantes envolvendo edições em Serra Grande, na Sede e na Zona Rural.* Ação de ocupação do espaço público nas três regiões do município, garantindo tempo e espaço para as crianças brincarem livremente.

5. *Realização de programação cultural específica para o público da primeira infância fora do ambiente escolar (sarau infantil, programação de música, dança e teatro, cinema na praça).* Há escassez de equipamentos culturais em Uruçuca, tanto no distrito Sede, como em Serra Grande e na Zona Rural, é um dado muito relevante. Não há presença de teatros, cinemas, museus, centros culturais, casa de shows etc nem para adultos nem para crianças. O que exige

da gestão municipal a realização de uma programação cultural específica que contemple as diversas linguagens artísticas.

6. *Formação de recreadores (Ruas Brincantes, ações itinerantes, projetos específicos).* Não fica claro exatamente como se materializa esta ação, mas parece ser uma atividade de formação de agentes culturais que atuarão junto às crianças em eventos promovidos pela prefeitura.

7. *Participação no planejamento das atividades escolares com os profissionais de educação física.* Imagina-se que aqui que os professores de educação física serão mobilizados a planejarem atividades que favoreçam o brincar das crianças. Mas também não está explícito qual o foco desta ação.

8. *Promoção do projeto Ruas Brincantes envolvendo edições em Serra Grande, na Sede e na Zona Rural (corrida infantil, incentivo ao uso da bicicleta, esportes indígenas, olimpíadas escolares kids, rotina de atividades motoras).* Apesar de não estar explícito no documento o que é o projeto Ruas Brincantes, imagina-se pelos exemplos, que são atividades para as brincarem a partir de propostas mais direcionadas.

9. *Realização de atividades de esporte nos bairros e olimpíada kids.* Volta a aparecer uma ênfase no esporte, que talvez esteja sendo considerado na perspectiva de integrá-lo a cultura e a educação.

10. *Planejamento conjunto com a Assistência Social, para promoção de atividades nos CRAS.* Nesta ação, entra mais explicitamente a área da assistência social e o trabalho conjunto com os CRAS.

11. Promoção de atividades para gestantes nos CRAS. Pela primeira vez, neste eixo, aparece as gestantes, consideradas também importantes de serem contempladas na política da primeira infância.

12. *Promoção de campanhas para cuidadores sobre a importância do estilo de vida saudável – alimentação e práticas de atividades físicas – desde a primeira infância.* Pela primeira vez, neste eixo, aparece as/os cuidadoras/es, consideradas também importantes de serem contempladas na política da primeira infância.

13. *Promoção de trabalho em conjunto com as demais secretarias a fim de implementar espaços de lazer adequados para crianças de 0 a 3 anos e 4 a 6 anos.* A intersetorialidade da política pública aparece nesta ação que prevê trabalho em conjunto das secretarias para os espaços de lazer das crianças pequenas.

14. *Implantação de caixas de areias em praças específicas.* Esta ação reforça a importância de garantir lugares adequados para as crianças brincarem na cidade.

15. *Incentivo ao desemparedamento – brincar livre nos espaços existentes, rotina com as escolas para uso do Complexo Esportivo Ferreirão / parceria com o IF Baiano para uso da área de lazer local).* Aqui surge o conceito de *desemparedamento* das escolas para que utilizem outros espaços da cidade que garantam o livre brincar das crianças.

Ao lermos todas as ações previstas no eixo, talvez possamos afirmar que se há uma transversalidade da cultura no PMPI ela se evidencia, principalmente, na ideia de que o que caracteriza a cultura das crianças é o brincar. O que faz com que a política busque explicitar necessidades do município em garantir espaços na cidade que favoreçam e estimulem o brincar, como fazer cultural. Fica nítida a articulação da cultura com as áreas da educação, do esporte e da assistência, não aparecendo, pelo menos neste eixo a saúde. Entretanto, é bem interessante observar que o brincar, muitas vezes, aparece em uma dimensão física, da materialidade do corpo no espaço, não aparece tanto a dimensão simbólica da brincadeira e suas relações diretas com os campos simbólicos e imaginários das crianças. As linguagens da arte e as manifestações artísticas culturais aparecem de maneira mais tímida neste *Eixo 2* e não há proposição, por exemplo, de criação ou revitalização de equipamentos culturais como: bibliotecas, teatros, centros culturais, museus etc., tão necessários em cidades pequenas como a de Uruçuca. Como se houvesse, talvez, uma supervalorização do espaço público físico, como ruas e praças, como espaços de brincar e uma não valorização da dimensão artística, ética e estética da arte como cultura, das crianças como sujeitos de direitos, criadores e produtores de arte e de cultura.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

É preciso reconhecer a enorme importância da existência do PMPI de Uruçuca, ainda mais por ter sido elaborado de maneira democrática e participativa com a presença da sociedade civil, ouvindo as crianças moradoras do município. Entretanto, não podemos deixar de destacar a quantidade de ODS vermelhos e laranjas, apontados no próprio plano, indicando que o município se encontra em situação de bastante vulnerabilidade, especialmente nas áreas de saúde, educação, redução das desigualdades e das violências assim como no fortalecimento das instituições. Os desafios apresentados compõem um retrato preocupante da Primeira Infância no município. Entretanto, apesar de serem muitas as ações relevantes listadas em cada eixo do

PMPI, não está descrito qual Secretaria se responsabiliza por realizar cada uma delas e nem de onde virá o recurso para a execução. Sabemos que a política só se efetiva com metas bem definidas, que indiquem os responsáveis pela execução e a indicação das fontes de financiamento. Ou seja, de onde virão os recursos financeiros para efetivar as ações? Além, claro, de atuação da sociedade civil exigindo seu cumprimento.

Outro aspecto que merece destaque é que apesar do PMPI apresentar uma síntese dos desejos das crianças para a cidade resta a pergunta: afinal, o que dizem as crianças? Como dizem? Fica uma curiosidade sobre quais foram suas falas e depoimentos sobre a cidade e uma nova questão: será que nós, adultos, os que de fato escrevemos as políticas somos os "responsáveis" por formular sínteses de suas falas ao invés de trazê-las em seu formato e conteúdo original? Como seria se o PMPI trouxesse a fala das crianças como elas mesmas disseram? Seria possível criarmos leis utilizando as próprias falas e depoimentos das crianças, apresentando suas ideias do modo como elas mesmas as apresentam? Será que esta não é uma pista ou uma estratégia em si, para reconhecer as crianças como criadoras e produtoras de cultura?

Por fim, ao compreender as crianças como sujeitos de direitos, criadoras e produtoras de cultura, e o direito ao brincar e ao brinquedo como direito à cultura, na sua dimensão simbólica, humanizadora, ética e estética, resta o desafio de fazer com que as os Planos Municipais pela Primeira Infância, se assumam também como políticas culturais, não se restringindo as "caixas de areia nas praças" mas ousando disputar recursos públicos para a criação de bibliotecas, salas de cinema, teatro, dança, museus e centros culturais, nos quais as crianças possam brincar com a arte, em suas várias linguagens e manifestações culturais, e estas possam também transbordar para os espaços públicos, não só para as ruas e as praças, mas também para as escolas, os CRAS, os postos de saúde. Como seria se no PMPI de Uruçuca encontrássemos tanto a fala das crianças, com suas expressões originais e criadoras, como a presença das diversas linguagens da arte e suas manifestações culturais, vinculadas ao brincar, como campo estruturante e transversal da política?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, L. M. L. de. O lugar das crianças nos debates sobre políticas públicas para a cidade: uma análise dos programas de candidatos à prefeitura do Rio de Janeiro em 2016. **Educação**, *[S. l.]*, v. 41, n. 2, p. 223–231, 2018. DOI: 10.15448/1981-2582.2018.2.31022. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/31022. Acesso em: 15 fev. 2024.

COSTA, Carolina Terra Quirino. Construção social da Primeira Infância e sua priorização na agenda pública brasileira. Dissertação de Mestrado. Serviço Social da PUC-Rio. Orientadora: Profa Irene Rizzini. Rio de Janeiro, Maio de 2021

GABARRÓN, Luis Rodríguez. Infância e investigación participativa. TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales, n. 26, 2007, p. 189-209. Disponível em: https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/ view/454. Acesso em: 18 set. 2021.

LEITE FILHO, A. G.; GOMES, L. O.; PEREIRA, R. M. R. . A infância na universidade pelo Departamento de Estudos da Infância. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, *[S. l.]*, v. 1, n. 82, p. 216-235, 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i82p216-235. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/201363. Acesso em: 15 fev. 2024.

PMPI – Plano Municipal pela Primeira Infância de Uruçuca, 2021. Disponível em: https://omlpi-strapi.appcivico.com/uploads/PMPI_Urucuca_FINAL.pdf Acesso em: 01 fev 2024.

FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CIDADÃ PELA LINGUAGEM AUDIOVISUAL: UMA IMERSÃO NA ESCOLA MURIAEENSE CARLOS SCALLA

Fabiano Moreira de Souza Júnior[1]
Beatris Cristina Possato[2]
Adriano Medeiros da Rocha[3]

RESUMO: Esta pesquisa busca analisar o processo de formação artística e cidadã desenvolvido pela Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla, sediada em Muriaé, interior de Minas Gerais. Neste mecanismo reflexivo será contextualizado o caminho das políticas culturais desenvolvidas pela Fundação de Cultura e Artes de Muriaé, que culminaram na criação e manutenção de cinco Escolas de Artes. O recorte no tema será dado a partir da pesquisa documental de como o Curso Básico de Produção Audiovisual da Escola Carlos Scalla contribui com a criação de valores éticos e crítico-reflexivos que estimulam uma formação cultural ampla, bem como o despertar de novos talentos profissionais dos estudantes, por meio da análise, sobretudo de seu Plano de Desenvolvimento Pedagógico e Institucional (PDPI).

PALAVRAS-CHAVE: Escola de Audiovisual Carlos Scalla, Fundarte, curso livre, formação artístico-cultural, formação cidadã.

[1] Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Estácio-SP (2015). Também possui licenciatura Plena em Artes pelo Grupo Andrade Martins/FAERPI (2015), e é mestrando em Educação Profissional e Tecnológica, no Instituto Federal Sudeste de MG –Rio Pomba. Atualmente é professor efetivo da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla, na FUNDARTE - Prefeitura Municipal de Muriaé. E-mail: fabianojornalismo@gmail.com.

[2] Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2014). Docente do Instituto Federal Sudeste de Minas, atuando na Pós-graduação em Educação e no Mestrado ProfEPT no campus Rio Pomba. Presidente do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI). E-mail: bia.possato@ifsudestemg.edu.br.

[3] Doutor em Artes/cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona, cineasta, professor de cinema e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

O poder da linguagem audiovisual nas artes e nos processos educacionais

Atualmente, o audiovisual pode ser analisado como uma importante linguagem, que associada aos meios digitais, torna-se presente em todas as áreas do saber. Se antes era valorizado como produto de fruição e apreciação estética, hoje é uma essencial ferramenta coadjuvante na educação, relacionada à sociabilização, protagonismo e humanização dos atores envolvidos no aprendizado. Adriano Medeiros da Rocha (2012) propõe uma reflexão sobre a linguagem da imagem em movimento no ambiente escolar.

> Através da entrada no mundo do audiovisual e da possibilidade de fazer cinema ou vídeo digital, acredito que o aluno pode adquirir habilidades e competências que ultrapassam as técnicas no uso dessa tecnologia. Creio que este novo sujeito protagonista pode adquirir múltiplas compreensões de mundo, que perpassam o lado individual para um estímulo ao lado coletivo ou do subjetivo ao social, mantendo ainda o devido lugar cativo da autoria e da orquestração (DA ROCHA, 2012, p.19).

Em diálogo com este pesquisador, Laura Aidar (2022) cita a linguagem audiovisual como aquela que une os sentidos da audição e da visão, sendo uma das vertentes das artes visuais mais apreciadas no mundo, que integra diferentes gêneros das artes. “As artes visuais são os trabalhos em que o olhar se faz essencial, como a pintura, escultura, audiovisual, instalação, performance, arte têxtil, design, arquitetura, entre outras linguagens híbridas” (AIDAR, 2022, s.p.).

O audiovisual difunde-se rapidamente pelo ambiente social, seja em meios analógicos, eletrônicos ou digitais, como amplificadores dos pensamentos humanos e extensões de suas ideias e criações. A imagem e o som são entendidos como o elemento primordial do audiovisual, contextualizando as suas práticas na evolução da sociedade globalizada, seja informando, divulgando, entretendo, documentando e participando da vida sociocultural.

As funções que o audiovisual vem tomando ao longo do tempo na sociedade são abrangentes e se desenvolvem de acordo com a evolução da humanidade. Funções rituais da

imagem, funções de registro e documentação da memória, de entretenimento e lazer, de comunicação, difusão, arte, educação entre inúmeras outras. O audiovisual está presente hoje em cada ação do ser humano, de forma midiática e comunicacional, nas atividades mais íntimas de sua rotina diária. Assim, aproxima o homem em suas relações, e ao mesmo tempo, sob alguns aspectos, o afasta de suas interações primordiais.

Lucilla Pimentel (2009) atribui uma função formativa ao cinema, trazendo uma reflexão sobre a educação do adolescente frente à imagem e seus efeitos no sentir, pensar e agir. Inúmeras possibilidades passam a existir, onde o indivíduo está sujeito a uma multiplicidade de experiências e diversas interferências socioculturais. "A educação encontra-se inserida em um processo de comunicação social que se efetiva em um âmbito de convivência, oportunidade concreta de socialização, de exercício de cidadania entre seres existenciais e dialógicos" (PIMENTEL, 2009, p.22).

Quando integrados à educação, o audiovisual e as artes em geral, tornam-se um caminho à concretização da ideia de experiência formativa, agindo como um importante coadjuvante na prática da emancipação humana nos mais amplos aspectos. De acordo com Álvaro Pantoja Leite (2019), essa ideia também insere a vivência de experiências de aprendizagem significativas e um voltar-se para si mesmo. "A arte na educação, como expressão pessoal e como cultura, pode constituir um canal privilegiado tanto para o desenvolvimento individual como para a identificação cultural (...) desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida; e desenvolver a criatividade, de maneira a mudar de alguma forma a realidade que foi analisada" (LEITE, 2019, p. 95).

Articulações artísticas desenvolvidas por meio da Fundação de Cultura e Artes de Muriaé

Para compreender a relevância deste estudo é necessário conhecer um pouco sobre a Fundação de Cultura e Artes de Muriaé (FUNDARTE), mantenedora do presente objeto de pesquisa: a Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla.

A Fundarte é uma autarquia da Prefeitura de Muriaé-MG, que tem como objetivo desenvolver a política de Cultura e Artes do município, abarcando também os setores de Turismo, Esporte e Juventude.

> A Fundação de Cultura e Artes de Muriaé – Fundarte, entidade de direito público, foi criada pela Lei Municipal nº 2.158 de 18 de novembro de 1997, com alterações pela Lei nº 2.199 de 13 de março de 1998, Lei nº 2.287 de 22 de abril de 1999 e lei nº 2.512 de 26 de julho de 2001, com sede no município de Muriaé, MG (FUNDARTE, 2022).

Compõem também a Fundarte, três teatros municipais, duas galerias de arte, o Memorial Municipal, o Museu Histórico, a Biblioteca Pública, o Centro Cultural, além dos departamentos Esportivo, Turístico e de Juventude.

Além de todos os aparatos culturais, a Fundação de Cultura e Artes de Muriaé, possui cinco Escolas de Artes, que funcionam sob sua gestão: Escola Municipal de Artes Visuais Moacyr Fenelon, Escola Municipal de Dança Jorge Rodrigues Barroca, Escola Municipal de Música Leonel Vargas, Escola Municipal de Teatro Gregório de Mattos Guerra e Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla - escolhida como campo de pesquisa para este projeto. Apesar de terem nomenclaturas e planos de Desenvolvimento Pedagógico e Institucional distintos, funcionam vinculadas ao mesmo Cadastro Nacional de Pessoas Jurídica (CNPJ) da Fundarte, tendo como entidade mantenedora, a Prefeitura Municipal de Muriaé, através da Fundação de Cultura.

O funcionamento das Escolas de Artes, a supervisão do trabalho dos professores e equipe, as matrículas de alunos, além das atividades pedagógicas, são geridas pela Coordenação das Escolas de Artes, com o conhecimento da Direção da Fundarte. “Cada escola possui formas de avaliação, regimes de oferta e de estudo, metodologias de ensino, matrizes curriculares e carga horária definidas pela própria equipe pedagógica de sua respectiva escola” (FUNDARTE, 2016, p. 5). As Escolas de Artes, oferecem cursos, que variam de um ano, a um ano e meio, e têm como função precípua “inserir o cidadão como partícipe do processo de criação, fruição e produção artístico-cultural de Muriaé-MG e região” (PDPI–FUNDARTE, 2016, pp. 2-3).

Nesse artigo, a Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla é o campo de uma pesquisa documental que buscou analisar as contribuições para a formação artística e cultural e como isso tem contribuído na formação dos alunos para o trabalho com o audiovisual, em seu mais amplo aspecto. Por meio de um levantamento documental junto à Secretaria Geral da Fundarte, à Coordenação Pedagógica das Escolas de Artes e ao Plano de Desenvolvimento Pedagógico e Institucional (PDPI) da Escola de Audiovisual, foi realizada uma pesquisa sobre

o que tem sido ofertado nesta instituição no que diz respeito à educação artística e cultural e como essa, tem formado eticamente e de maneira crítico-reflexiva seus estudantes para o mundo do trabalho.

Também foram verificados os Conteúdos Curriculares do Curso de Produção Audiovisual, que se fundamentam em processos de ensino e aprendizagem integrados, articulando a teoria à prática. Neles são difundidos valores éticos, morais, de compromisso social que interagem com as culturas e questões da comunidade. Essas ações são percebidas durante as atividades audiovisuais, onde os alunos, em trabalhos de campo, interagem com a comunidade e a cultura local na produção de documentários, filmes, ensaios fotográficos entre outros.

Neste contexto, também perpassa por esta pesquisa a arte em seu aspecto Decolonial, que entende e privilegia a formação de uma identidade local, dando voz às tradições, costumes e folclore de nosso povo. Na visão de Moura (2019) este aspecto difere do que veio sendo praticado até hoje, com a herança de uma formação cultural colonialista.

> O colonialismo como estrutura de poder, dominação e exploração atingiu pontos fulcrais na América Latina e opera, até a época contemporânea, pela via da colonialidade, como padrão de poder na naturalização das hierarquias territoriais, raciais, artísticas, culturais e epistemológicas que reproduzem as relações de dominação e mantêm abertas as feridas coloniais, que seguem profundas, infectadas e sangrando (MOURA, 2019, p.36).

Dessa maneira, parece ser possível compreender, sob uma perspectiva decolonial, a formação dos alunos e os produtos audiovisuais produzidos por eles enquanto frequentaram o Curso de Audiovisual, como elementos de resgate histórico, valorização cultural, inclusão social e de democratização das artes. Através de um processo criterioso e programado de coleta de dados, buscou-se chegar a um resultado enriquecedor e colaborador para futuras pesquisas que correlacionem educação e arte, através do fomento de políticas públicas.

A Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla e o Curso de Produção Audiovisual

Criada pela Lei nº 4.067, de 26 de abril de 2011, a Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla abriu matrículas para as primeiras turmas em fevereiro de 2012, funcionando nos turnos matutino, vespertino e noturno.

O nome dado à Escola buscou homenagear o saudoso cineasta Carlos Roberto Pereira Scalla, nascido em 1964, na cidade de Muriaé-MG, onde, ainda muito cedo, despertou sua paixão pelo cinema.

> Carlos Scalla dedicou sua vida inteira à sétima arte, influenciado pelas produções norte-americanas de bang-bang. Com apenas quatorze anos de idade, comprou, dividido em seis pagamentos, um conjunto americano Keystone 16 mm, composto por uma filmadora e um projetor. Este foi o primeiro passo para possibilitar a materialização do sonho do jovem garoto, realizando, dessa forma, o seu primeiro curta-metragem, "Lei Sangrenta", no ano de 1968, em preto e branco. (MACHADO, 2018).

Carlos Scalla teve o cinema como a sua principal profissão, e a sua paixão por esta arte o fez trilhar uma magnífica trajetória, dirigindo e atuando em dezenas de filmes, através da Scalla Filmes e da Muriaé Filmes Ltda. Entre eles, "O Homem da Selva", "O Assalto Frustrado", "O Vingador Mascarado", e "Muriaé, das Matas à Cidade". Além das obras de ficção, o cineasta produziu também videodocumentários, com temas ecológicos, históricos e institucionais.

Outro grande acervo deixado por Scalla são os mais de 400 cinejornais, registrados em película de bitolas S-8mm e 16mm, realizados através do Jornal Cine-Fatos. Estes pequenos documentários eram exibidos no Cine Vila Rica de Muriaé e também em outros cines da região, antes das sessões principais de cinema. O Cine-Fatos fazia uma cobertura de notícias, cultura, artes, utilidade pública, acontecimentos e atualidades da época, contribuindo para o jornalismo e a história de Muriaé.

O cineasta muriaeense criou um ciclo imenso de amizades e relações profissionais no meio cinematográfico, principalmente no Rio de Janeiro, para onde viajava periodicamente para revelar seus filmes. O contato com grandes atores, produtores e diretores no meio audiovisual

o fez chegar, em 1979, a um dos maiores nomes do cinema brasileiro: "[...] o mineiro Humberto Mauro, com quem conviveu na intimidade, tendo a oportunidade de conhecer detalhes da vida profissional e participando de diversas passagens importantes do amigo" (MACHADO, 2018).

Além das obras como realizador, Carlos Scalla também criou outro grande legado: o Museu do Cinema. Além do valioso acervo de peças e obras históricas do cinema, o Museu desenvolve projetos, filmes, pesquisas, exposições, palestras e visitações com o objetivo de documentar, promover e manter viva a sétima arte na região. Após o falecimento de Carlos Scalla em 29 de maio de 2023, a direção do Museu do Cinema foi assumida por seu filho Bruno Scalla, que, atualmente, está criando um instituto de artes no intuito de catalisar as ações já realizadas.

A Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla foi instalada no Centro Cultural e Turístico Regional Doutor Pio Soares Canêdo – Grande Hotel Muriahé, situado na Praça João Pinheiro – Centro – Muriaé/ MG. No local onde já funcionavam também a "Galeria de Artes Mônica Botelho", o "Memorial do Café", a Cinemateca "Paulo Porto" e a Escola Municipal de Artes Visuais "Moacyr Fenelon".

Desde o ano de 2012, 1.216 alunos foram matriculados na Escola, sendo que destes, 263 receberem o certificado de conclusão do Curso Básico de Produção Audiovisual. O estabelecimento de ensino é uma das primeiras escolas municipais de artes do país a oferecer o Curso de Produção Audiovisual na então modalidade de Educação Profissional de Nível Básico.

> A implantação da E.M. de Audiovisual Carlos Scalla – iniciativa governamental até então inédita em âmbito nacional – se deu, tendo em vista o desenvolvimento das produções audiovisuais na região e a inserção do município no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, o que provocou uma grande demanda de produções na área (PDPI–FUNDARTE, 2016, p.7).

No PDPI da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla (p. 06) são encontrados os seguintes objetivos:

a) Missão: A Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla tem como missão proporcionar aos alunos uma vivência prática e artística da linguagem audiovisual, através de uma formação

teórico-prática, ética, crítico-reflexiva, cidadã e comprometida com o espaço e saberes locais, capacitando-os a atuar com autonomia na criação, produção, edição e gestão de bens culturais;
b) Visão: Promover produções audiovisuais, através de formação técnica, bem como eventos e ações estratégicas para consolidação do setor audiovisual como vetor de desenvolvimento em Muriaé e região, gerando recursos e novas oportunidades de trabalho e negócios, com impacto na economia local;
c) Valores: Compromisso social; compromisso com a promoção da cultura, da arte e da qualidade do ensino; ética; criatividade; respeito mútuo.

De acordo com o Capítulo II do Plano de Desenvolvimento Pedagógico e Institucional da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla, os cursos oferecidos ali são classificados como cursos livres. "Caracterizam-se pela modalidade de educação não formal de duração variável, com finalidade educacional e cultural, de formação inicial, capacitação e qualificação profissional básica" (PDPI-FUNDARTE, 2016, p.4).

Observa-se na Lei 9.394/1996, em seu Capítulo III, Art.42 (BRASIL, 1996) a possibilidade de as escolas técnicas ofertarem cursos especiais, condicionando a matrícula à capacidade de aproveitamento e não necessariamente ao nível de escolaridade. Já o Decreto nº 2.208/1997, Art. 3º (BRASIL,1997), estabelece a educação profissional de nível básico como um dos níveis da educação profissional.

> A educação profissional de nível básico é modalidade de educação não-formal e duração variável, destinada a proporcionar ao cidadão trabalhador conhecimentos que lhe permitam reprofissionalizar-se, qualificar-se e atualizar-se para o exercício de funções demandadas pelo mundo do trabalho, compatíveis com a complexidade tecnológica do trabalho, o seu grau de conhecimento técnico e o nível de escolaridade do aluno, não estando sujeita à regulamentação curricular (BRASIL,1997).

A Lei nº 11.741/2008, no Art. 39, Parágrafo 2º (BRASIL, 2008) integra a educação profissional de nível básico à educação profissional e tecnológica, dando-lhe uma nova nomenclatura: Formação Inicial e Continuada (FIC) ou Qualificação Profissional.

Através da publicação sequencial dos decretos e leis federais referentes à criação e alteração de nomenclatura dos cursos de formação profissional de nível básico, é possível compreender hoje, a modalidade dos cursos praticados pelas escolas da Fundarte. Atualmente, podem ser classificados como cursos de Formação Inicial Continuada (FIC) ou Qualificação Profissional.

No que se refere à articulação entre arte, educação e trabalho, Lucília Regina de Souza Machado (2010) defende que, se a educação básica ocupa o importante papel de inserir conhecimentos de base relativos à cultura, à sociedade, às ciências, às ideias, indispensáveis para a formação humana; a educação profissional traz os conhecimentos tecnológicos, que são referências obrigatórias à prática de atividades técnicas e de trabalho.

> Os conhecimentos que constituem o cerne do ensino médio e do ensino técnico de nível médio estão em unidade por diversos motivos. Primeiro porque todos esses conhecimentos têm origem na atividade social humana de transformação da natureza e de organização social; todos eles representam o desenvolvimento do domínio e do controle que o ser humano progressivamente vem adquirindo sobre a natureza mediante a sua práxis histórica (MACHADO, 2010, p. 84).

É relevante também reafirmar o caráter artístico-cultural do Curso de Produção Audiovisual, como todas as outras escolas de artes da Fundarte. Porém, com o passar dos anos e com os mais de doze anos de experiências vividas pela equipe pedagógica da Escola, foi-se percebendo a aptidão que o curso tinha para uma formação profissional, com práticas e teorias adequadas às técnicas Audiovisuais. Porém, não uma formação direcionada somente para o mercado de trabalho, e sim uma formação artística e cultural que sempre cultivou valores éticos, cidadãos e crítico-reflexivos que favorecem para uma formação ampla dos estudantes.

No PDPI-FUNDARTE são encontrados alguns conceitos que indicam a preocupação da instituição por uma formação cultural, ética e cidadã dos discentes. São apresentados aqui alguns fragmentos que se relacionam com o conceito de educação e trabalho, como: “Realizar formas artísticas, apreciando formas encontradas na natureza e nas culturas [...] Situar o cidadão como criador e produtor de arte e cultura” (PDPI - FUNDARTE, 2016).

Outros trechos se relacionam com aspectos da ominilateralidade e politecnia, entre eles: “Produzir arte como experiência do saber fazer, da informação, percepção e do pensamento reflexivo [...] Propiciar um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana [...] Promover o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética [...] Ampliar a sensibilidade, a percepção e a imaginação” (PDPI - FUNDARTE, 2016).

Percebe-se nos trechos acima alguns indícios que sinalizam para o que se poderia chamar de educação integral, uma educação que abarque não somente as técnicas artístico-culturais aplicadas durante o Curso, mas que dê importância principalmente a uma formação mais abrangente e de valorização do ser humano em seu contexto amplo. E é principalmente dentre estas características que esta pesquisa foi realizada.

A Escola de Audiovisual Carlos Scalla, assim como as outras escolas de artes da Fundarte, pauta-se seus ensinamentos na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, que traz a contextualização, a fruição e a produção como alicerces em sua estruturação pedagógica.

A teoria de Ana Mae, antes chamada de Metodologia Triangular, foi publicada, pela primeira vez, em 1991, em seu livro “A Imagem do Ensino da Arte”. Em 1998, ela publicou um capítulo no livro “Tópicos utópicos”, fazendo revisões conceituais, práticas e bastante incisivas da então denominada, Abordagem Triangular. Em 2009, a pesquisadora fez uma atualização do tema, na 7. edição do livro “A Imagem do Ensino da Arte”.

> Trata-se de uma abordagem flexível. Exige mudança frente ao contexto e enfatiza o contexto, como confirma Nicolas Bourriaud, o contexto é cada vez mais importante para compreendermos Arte e Cultura. A Abordagem Triangular é tão flexível que eu própria a modifiquei, renomeei e ampliei quando ela mudou do contexto do museu (MAC-USP) para o contexto da sala de aula. (BARBOSA, e CUNHA, 2010, p.10-11).

A contextualização proposta por Ana Mae mostra-se eficaz no sentido de fazer-se conhecer as circunstâncias em que a obra foi produzida, mostrando as intenções e relações de poder inerentes a este produto. Já a fruição ou apreciação, lida com a interação entre o sujeito espectador e a arte, onde são acionadas competências de leitura, repertório, domínio dos

códigos, relacionando aspectos simbólicos de produção. Porém, é no saber-fazer que os conceitos se materializam, e o aprendiz torna-se protagonista do conhecimento adquirido.

> No eixo de produção, estão envolvidos aspectos da criação artística. Nele, o sujeito torna-se autor e precisa mobilizar conhecimentos sobre as linguagens para transformar em invenções artísticas. Aqui estão envolvidos elementos de natureza formal e simbólica. O sujeito mobiliza conhecimentos tanto conceituais quanto procedimentais, inventando tecnologias, adaptando materiais, articulando ideias (PEREIRA, 2013, p. 22).

Para Ângelo Roberto Silva Barros (2016), é nítida a contribuição de Ana Mae Barbosa para o ensino nas artes, com relatos e reflexões que conduziram o trabalho dos arte/educadores a posicionamentos mais claros. Afinal, ela considera o ensino da Arte como importante instrumento de reconhecimento crítico das realidades pessoais e sociais.

Dada a importância do ensino em artes para a formação cultural de adolescentes, jovens e adultos, incluindo os aspectos de desenvolvimento social, cognitivo e motor, nota-se que muitos dos estudantes egressos têm conseguido uma emancipação profissional na área. Usufruem das artes, daquilo que elas têm de melhor, e ainda conseguem estabelecer com elas uma relação de trabalho, tendo-as como fonte de renda e ocupação profissional.

O Curso Básico de Produção Audiovisual da Escola de Audiovisual Carlos Scalla é classificado como educação profissional de nível básico de Formação Inicial Continuada (FIC). A partir desta pesquisa, tentou-se verificar a aproximação deste curso com alguns fundamentos e pressupostos da educação integrada, no que diz respeito, principalmente, à formação cultural dos discentes e à experiência adquirida para o mundo do trabalho.

Considerações finais

Analisando os documentos oficiais, e observando a trajetória de constituição e evolução da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla é perceptível a importância das atividades de formação artística, cultural e profissional desenvolvidas pela equipe e também pela gestão da Fundação de Cultura e Artes de Muriaé, subsidiada pela Prefeitura Municipal da mesma

cidade. Entender todos os esforços humanos, técnicos e financeiros realizados para dar continuidade a essas ações nos mais de doze anos de evolução é demasiadamente importante.

De maneira positiva, observa-se que, em todo o período de funcionamento da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla, vários egressos se destacaram também no mundo do trabalho com o conhecimento adquirido. Apesar dos Cursos de Artes da Fundarte não serem classificados como cursos técnicos profissionalizantes, têm qualificado, de forma básica, estes egressos para o mundo das artes e do trabalho. Muitos que concluem o curso conseguem se estabelecer profissionalmente com o conhecimento artístico adquirido. Isto é, são beneficiados, por conceitos, técnicas e teorias artísticas ali ministradas. Assim, diversos alunos egressos já atuam profissionalmente em produtoras de vídeo, como videomakers; em redes de televisão, como cinegrafistas, editores e apresentadores; em agências de comunicação, como produtores de marketing digital; como fotógrafos em eventos sociais e de moda, entre outros setores. Além disso, já há registros de ex-alunos que também seguiram para a graduação e especialização em Jornalismo ou Cinema.

Apesar disso, ainda há desafios a serem vencidos. Além da busca por investimentos para novas aquisições de equipamentos necessários para ampliar e aprofundar determinadas ações entendidas como essenciais pela equipe, é bastante alto o número de evasões detectadas no curso, especialmente nos primeiros anos de sua existência. Buscar estratégias pedagógicas direcionadas ao combater dessa prática é fundamental para que a Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla se mantenha viva, enquanto importante equipamento das políticas culturais de Muriaé e região, e também se desdobre novas e potentes safras de jovens futuros realizadores e realizadoras na área, além de formar pessoas mais críticas e cidadãs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Laura. **O que são as artes visuais e quais suas linguagens.** Cultura Genial, [s.d.]. Disponível em https://www.culturagenial.com/o-que-sao-artes-visuais-e-suas-linguagens/. Acesso em: 02 jul. 2022.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARROS, Ângelo Roberto Silva. Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais: uma breve revisão. **Anais do XXVI CONFAEB -** Boa Vista, 2016. p.477-486.

BRASIL, **Decreto nº 2.208, de 17 de abril de 1997.** Regulamenta o §2º do art. 36 e os artigos 39 a 42 da Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, [1997]. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/dec2208.pdf. Acesso em: 11 mai. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 5.154, de 23 de julho de 2004.** Regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e dá outras providências. Brasília: Presidência do Brasil, [2004]. Disponível em: http://http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/org_educacao.pdf. Acesso em: 02 jul. 2022.

BRASIL. **Lei n° 9.394, de 20 de dezembro de 1996.** Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, [1996]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/L9394.htm. Acesso em: 01 jun. 2022.

BRASIL. **Lei nº 11.741, de 16 de julho de 2008.** Altera dispositivos da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para redimensionar, institucionalizar e integrar as ações da educação profissional técnica de nível médio, da educação de jovens e adultos e da educação profissional e tecnológica. Brasília: Presidência da República, [2008]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11741.htm. Acesso em: 15 jun. 2022.

DA ROCHA, Adriano Medeiros. **Videorrelações: o audiovisual na construção da nova escola.** Ouro Preto: UFOP, 2012.

FUNDARTE, Prefeitura de Muriaé. **Plano de Desenvolvimento Pedagógico e Institucional da Escola Municipal de Audiovisual Carlos Scalla.** Fundarte: Prefeitura Municipal de Muriaé, 2016, p.2-4.

FUNDARTE, **Histórico**. Muriaé: Prefeitura Municipal de Muriaé, 2022. Disponível em: www.fundartemuriae.com.br/histórico/.Extraído em 11 abr. 2022

LEITE, Álvaro Pantoja. Paulo Freire e a Arte Educação. Considerações sobre a estética freiriana e a Arte na educação/formação. Educação, Sociedade & Culturas, v. 54, p. 85-103, Afrontamento/CIIE, Porto, 2019, p.95.

MACHADO, Lucília Regina de Souza. Ensino médio e técnico com currículos integrados: propostas de ação didática para uma relação não fantasiosa. *In:* MOLL, Jaqueline (org). **Educação profissional e tecnológica no Brasil contemporâneo: desafios, tensões e possibilidades**. São Paulo: Artmed, 2010. p.81-95.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Arte/educação decolonial da América Latina. **Cadernos de estudos culturais.** Campo Grande: 2019, v. 1, p. 31-44.

PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. **Educação e cinema: dialogando para a formação de poetas.** São Paulo: Cortez, 2011. p. 22.

MESA XII

Indicadores e Dados da Cultura

DESAFIOS E PERSPECTIVAS DOS OBSERVATÓRIOS CULTURAIS BRASILEIROS FRENTE À VALORIZAÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO

Daniela Favaro Garrossini[1]

Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi[2]

RESUMO: Este artigo visa explorar a situação de alguns observatórios culturais no Brasil, entidades fundamentais na coleta, análise e disseminação de dados relativos aos diversos aspectos da cultura. O objetivo central é compreender os desafios enfrentados por essas instituições, particularmente em termos de financiamento, acesso a dados confiáveis e influências políticas, e como tais desafios impactam sua capacidade de contribuir efetivamente para as políticas públicas em cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Observatórios; Cultura; Política Cultural

Introdução

Este estudo se justifica pela importância estratégica dos observatórios culturais na formulação de políticas públicas baseadas em evidências, que promovam o desenvolvimento sustentável do setor cultural. Por meio de uma abordagem qualitativa, este artigo busca não apenas mapear os desafios enfrentados pelos observatórios, mas também identificar estratégias que possam fortalecer sua atuação, garantindo a manutenção e expansão de políticas culturais eficazes no Brasil.

A problemática de pesquisa se concentra em três questões principais: 1) Como a instabilidade no financiamento afeta a operação e sustentabilidade dos observatórios culturais? 2) De que maneira as limitações no acesso a dados confiáveis e abrangentes comprometem a qualidade das análises e recomendações fornecidas por esses observatórios? 3) Qual o impacto da influência política sobre a autonomia e objetividade dessas entidades?

[1] Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional/Universidade de Brasília. Pesquisadora no Observatório de Políticas Públicas Culturais (OPCULT/UnB). E-mail: garrossini@unb.br

[2] Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional/Universidade de Brasília. Coordenadora do Observatório de Políticas Públicas Culturais (OPCULT/UnB). E-mail: mariamakiuchi@unb.br

A análise aqui apresentada é baseada em uma revisão bibliográfica extensa, e análise de documentos oficiais. Espera-se que os resultados deste estudo contribuam para o debate acadêmico e para a prática de gestão cultural, oferecendo informações valiosas para pesquisadores, formuladores de políticas e profissionais da área cultural.

Histórico e Evolução

Os observatórios, em sua essência, representam instituições dedicadas ao acompanhamento, à análise e à disseminação de informações sobre fenômenos específicos, sejam eles astronômicos, sociais, econômicos, culturais, entre outros.

Historicamente, os observatórios têm suas raízes nas práticas antigas de observação dos astros, com o propósito inicial de compreender os movimentos celestes e seus impactos na vida terrestre. Com o passar do tempo, o conceito de observatório expandiu-se para além da esfera astronômica, abrangendo uma variedade de campos de interesse público e acadêmico.

Observatórios voltados às temáticas socioeconômicas surgem em meados do século passado, na Europa e Estados Unidos, de forma fragmentada e regionalizada, ligados a instituições públicas de caráter econômico e estatístico ou academias, motivados pela necessidade de acompanhar as mudanças sociais do pós-guerra, em particular o êxodo rural em direção às cidades e as questões urbanas. Estes observatórios inauguram, de certa forma, a relação entre dados e indicadores estatísticos, debate social e as decisões político-governamentais nos temas abordados. (Soares et al, 2018)

Na década de 90 do século passado, com a renovação do conceito de governança pela comunidade de economistas e cientistas políticos e sua adoção por instituições como ONU e FMI, os observatórios passam por uma nova onda e há um boom de novos observatórios. Incialmente voltados às temáticas socioeconômicas e a estruturação e análise de indicadores estatísticos, estes novos observatórios irão ampliar seu escopo de atuação e suas metodologias, abrangendo áreas como meio ambiente, política e cultura, observando processos de participação social na formulação de políticas, formas democráticas e alternativas ao desenvolvimento, por exemplo. É nessa época (1989) que o Observatório de Políticas Culturais de Grenoble (França) é criado sendo considerado o primeiro observatório do gênero.

No contexto das políticas culturais, os observatórios assumiram um papel fundamental na coleta, análise e interpretação de dados relacionados à cultura e suas manifestações. Essas

instituições tornaram-se instrumentos valiosos para a formulação de políticas públicas eficazes, permitindo que gestores e tomadores de decisão baseiem suas ações em evidências concretas e análises profundas. A transformação de dados brutos em informações úteis e acessíveis é um aspecto central da atuação dos observatórios, facilitando a compreensão e a aplicação do conhecimento gerado em benefício da sociedade.

Cristina Ortega Nuere, com sua abordagem interdisciplinar, destaca a importância dos observatórios culturais na promoção do desenvolvimento sustentável e na integração da cultura como uma dimensão transversal nas políticas públicas (Ortega, 2018). Por meio da análise de indicadores culturais, esses observatórios fornecem insights valiosos sobre a diversidade cultural, as práticas artísticas e o patrimônio imaterial, contribuindo para a valorização da cultura como um pilar do desenvolvimento humano.

Por outro lado, Celso Furtado, em sua análise do desenvolvimento econômico e cultural na América Latina, enfatiza a necessidade de entender a cultura como um elemento intrínseco ao processo de desenvolvimento, não apenas como um subproduto deste (Furtado, 1974). A partir dessa perspectiva, observatórios focados em políticas culturais desempenham um papel crucial na identificação das necessidades reais da população, na valorização das expressões culturais locais e na promoção da inclusão social por meio da cultura.

No contexto do desenvolvimento econômico e cultural na América Latina, a obra de Celso Furtado apresenta uma análise crítica que ressalta a centralidade da dimensão cultural como elemento constituinte, e não meramente derivativo, dos processos de desenvolvimento. Furtado (1974) argumenta que a cultura desempenha um papel fundamental na configuração das estruturas econômicas e sociais, influenciando diretamente as trajetórias de desenvolvimento dos países latino-americanos. Esta perspectiva desafia abordagens convencionais que tendem a marginalizar a cultura no âmbito das políticas de desenvolvimento, relegando-a a um papel secundário em relação às dinâmicas econômicas.

A contribuição de Furtado para o entendimento da relação entre cultura e desenvolvimento é particularmente relevante para a análise e formulação de políticas culturais. Observatórios dedicados ao estudo das políticas culturais, ao adotarem essa abordagem, assumem um papel crucial na identificação das necessidades e aspirações das comunidades, promovendo uma compreensão mais profunda das formas pelas quais as expressões culturais locais contribuem para o bem-estar social e econômico. Tais instituições são fundamentais para

a elaboração de políticas públicas que reconheçam e valorizem a diversidade cultural como um ativo para o desenvolvimento sustentável.

No âmbito acadêmico, a abordagem de Furtado sobre a intersecção entre cultura e desenvolvimento econômico oferece uma base teórica robusta para investigar as complexidades das políticas culturais na América Latina. A análise de Furtado possibilita uma reflexão crítica sobre as estratégias de desenvolvimento, incentivando a integração da cultura como uma dimensão estratégica nas políticas públicas. Isso implica uma reavaliação das práticas de desenvolvimento que frequentemente subestimam o papel da cultura na promoção da inovação, inclusão social e sustentabilidade.

Portanto, a incorporação da perspectiva de Furtado nos estudos sobre políticas culturais e economia criativa é essencial para o desenvolvimento de um quadro analítico que reconheça a interdependência entre cultura e desenvolvimento econômico. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, que entrelace as ciências econômicas com as ciências sociais e humanas, é possível elaborar políticas mais eficazes e inclusivas que atendam às necessidades reais das populações, promovendo um desenvolvimento equitativo e sustentável.

A participação cidadã é outro componente essencial no funcionamento efetivo dos observatórios. A inclusão da sociedade civil no levantamento de dados e na definição de prioridades assegura que as políticas culturais reflitam as necessidades e aspirações da população. Além disso, a cidadania ativa fortalece o vínculo entre a comunidade e suas manifestações culturais, promovendo uma maior responsabilidade compartilhada no cuidado e preservação do patrimônio cultural.

A criação do Observatório Brasileiro da Economia Criativa (Obec) e a estruturação de políticas voltadas para a economia criativa, particularmente durante os anos de 2012 e 2013, marcaram um período de significativa reorientação na política cultural do Brasil. O lançamento do Obec, sob a égide da ministra da Cultura Ana de Holanda e da secretária da Economia Criativa Cláudia Leitão, simbolizou um esforço deliberado do Ministério da Cultura (MinC) para integrar a cultura no planejamento estratégico do desenvolvimento brasileiro, reconhecendo-a como um vetor essencial para um futuro inclusivo e sustentável.

Este período foi caracterizado por um investimento substancial em pesquisa e desenvolvimento no campo da economia criativa, com o MinC alocando R$ 12,4 milhões para estudos e a implantação de uma rede de observatórios estaduais. Esta rede tinha como objetivo fornecer uma base de dados e informações robustas, essenciais para a formulação de políticas

públicas eficazes no setor cultural. A distribuição dos recursos incluiu não apenas a implantação dos observatórios, mas também o apoio à formação acadêmica avançada, refletido em diversos editais sobre os temas que circundavam o avanço cultural.

A implementação iniciou a partir de 07 observatórios em estados-chave, incluindo as sedes da Copa do Mundo de 2014 e regiões com iniciativas culturais inovadoras como o Criativa Birô, visava uma cobertura abrangente do território nacional, promovendo uma compreensão detalhada do impacto da cultura na dinâmica social, econômica e territorial do Brasil. Esta estratégia reflete uma abordagem holística e inclusiva, buscando integrar a diversidade cultural brasileira nas políticas de desenvolvimento econômico e social.

Da mesma forma, a estruturação do Observatório de Políticas Públicas Culturais (OPCULT) em 2014 na parceria entre Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) e Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da Universidade de Brasília (PPGDSCI/Ceam/UnB) encontrou seus fundamentos, por um lado, na necessidade da secretaria de sistematizar a memória institucional e produzir reflexões sobre as ações e programas desenvolvidos desde 2003, como apontado no Relatório de Redesenho do Programa Cultura Viva, e, por outro, no interesse da Universidade de Brasília, em particular do programa de pós-graduação, de produzir conhecimentos acerca das políticas públicas.

Entre os anos de 2014 e 2016 o OPCULT produziu e fomentou pesquisas voltadas ao campo das políticas culturais, entre elas destacamos a pesquisa “Programa Cultura Viva: impactos e transformações sociais”, demandada pela Comissão Nacional dos Pontos de Cultura e a dissertação de mestrado “Instrumentos e políticas públicas de cultura: o caso dos editais do fundo de apoio à cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2014”. Nesse período também foram realizados estudos voltados á estruturação de rede de pesquisadores no campo da política cultural, mapeando grupos de pesquisa e programas de pós-graduação que atuavam na área, além de estruturar uma base de dados, teses e dissertações sobre o Programa Cultura Viva e organizar debates sobre o campo cultural no ciclo de debates “Pluraliza: cultura, cidadania e política em debate”.

Contudo, o subsequente impeachment da Presidente Dilma Rousseff e as mudanças políticas e administrativas que se seguiram trouxeram desafios significativos para a continuidade dessas iniciativas. A reestruturação e a fusão de ministérios impactaram

diretamente o MinC e suas políticas, levantando questões sobre a sustentabilidade de longo prazo das estruturas de apoio à economia criativa e à cultura no Brasil.

Este contexto evidencia a complexidade e a importância de estabelecer políticas culturais e estruturas de apoio estáveis e duradouras, que possam resistir às flutuações político-administrativas e garantir o desenvolvimento sustentável do setor cultural. A experiência do Obec, do OPCULT e da rede de observatórios estaduais destaca a necessidade de uma abordagem acadêmica e política robusta, capaz de articular a cultura como eixo central do desenvolvimento e da inovação no Brasil.

No caso do OPCULT, os anos que seguiram após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff exigiu um redimensionamento do observatório de tal forma a dar continuidade às atividades de pesquisa em curso. Nesse sentido, por ser um observatório ligado a uma universidade pública e sua intrínseca relação com programa de pós-graduação deu sobrevida às atividades durante os anos de 2017 a 2022, mantendo a formação de novos quadros de pesquisadores no campo das políticas culturais e o diálogo com o campo cultural, principalmente local.

Portanto, os observatórios, especialmente no âmbito das políticas culturais, evoluíram para se tornarem espaços multidisciplinares que não apenas coletam e analisam dados, mas também fomentam a participação cidadã e a tomada de decisão baseada em evidências. Eles são cruciais para entender a complexidade das expressões culturais e para desenhar políticas públicas que promovam a diversidade, a inclusão e o desenvolvimento sustentável.

A inserção do Observatório de Políticas Culturais (OPCULT) neste contexto é fundamental para a compreensão ampla da dinâmica das políticas culturais no Brasil. O OPCULT, como ferramenta de observação e avaliação, tem a missão de analisar as nuances das políticas culturais, incluindo os programas como Pontos de Cultura, e sua efetividade em promover uma cultura inclusiva e diversificada. A importância desses observatórios reside na capacidade de fornecer insights críticos e dados empíricos que fundamentam as decisões políticas e administrativas no setor cultural.

A partir de 2022, o OPCULT entrou numa nova fase de atuação, pois além de sua vinculação ao programa de pós-graduação organiza-se como estrutura ligada ao Núcleo de Estudos em Cultura e Desenvolvimento (NECult-D) do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (Ceam) com o intuito de, por um lado, ampliar suas ações de cunho acadêmico, incidindo na formação inicial e continuada de caráter extensionista e por outro,

ampliar parcerias e estruturar pesquisas interdisciplinares no campo da política e gestão culturais e suas transversalidades, em particular na educação, trabalho e emprego, desenvolvimento, combate às desigualdades e questões identitárias uma vez que o NECult-D reúne dezenas de pesquisadores cujos objetos de pesquisa situam-se nesses campos.

A desconstrução das políticas culturais, em um cenário de investimento sem sustentação a longo prazo, evidencia uma lacuna crítica na estruturação de iniciativas como o Obec e o OPCULT. Apesar dos esforços iniciais e dos investimentos significativos, a falta de um plano nacional sustentável para a cultura revela as vulnerabilidades dessas políticas frente às mudanças políticas e econômicas. Os observatórios vinculados à iniciativa privada, por sua vez, embora possam oferecer uma certa estabilidade financeira, enfrentam o desafio de navegar entre interesses específicos e a necessidade de manter a imparcialidade e o foco no bem comum cultural. Esta dualidade entre a sustentabilidade financeira e a integridade acadêmica e cultural dos observatórios é um ponto de tensão crucial no debate sobre o futuro das políticas culturais no Brasil.

A complexidade desse panorama exige uma abordagem multidisciplinar e intersetorial, onde a colaboração entre os observatórios públicos e privados, junto com as universidades e outras instituições de pesquisa, se torna essencial para construir uma base de conhecimento sólida e diversificada. Essa colaboração pode oferecer uma visão mais holística e equilibrada, que contemple tanto os aspectos econômicos quanto os valores intrínsecos da cultura. Portanto, para que as políticas culturais sejam efetivas e sustentáveis, é imprescindível que os observatórios operem dentro de uma estrutura que promova a transparência, a participação democrática e o compromisso com a diversidade e inclusão cultural.

Contribuições para Políticas Públicas

Os observatórios de políticas culturais assumem uma posição central na arquitetura de políticas públicas, fornecendo dados e análises essenciais para a concepção, execução e avaliação de iniciativas no âmbito cultural. Eles mapeiam tendências, mensuram o impacto de ações vigentes e propõem novos caminhos, contribuindo para a criação de políticas mais efetivas e abrangentes. Além disso, estimulam a participação cívica ao integrar diversos segmentos da sociedade na formulação e discussão de estratégias culturais.

A carência de tais observatórios pode induzir distorções significativas na definição e aplicação de políticas públicas, comprometendo sua eficiência e pertinência para as comunidades alvo. Estas entidades são essenciais na coleta, processamento e disseminação de informações sobre o setor cultural, estabelecendo uma fundação sólida para decisões baseadas em evidências. A ausência desses mecanismos informativos pode resultar na elaboração de políticas baseadas em pressupostos infundados, percepções subjetivas ou interesses específicos, levando a consequências adversas, como decisões mal informadas, alocação ineficiente de recursos, exclusão de grupos marginalizados, resistência a inovações necessárias e falta de transparência e responsabilização nas ações governamentais.

Observatórios consolidados, que empregam metodologias rigorosas para a coleta e análise de dados, asseguram que as políticas culturais se fundamentem em um entendimento profundo das dinâmicas culturais e das necessidades sociais. Isso possibilita o ajuste das políticas às realidades locais, otimizando seus efeitos e eficácia.

A deficiência de observatórios configura uma lacuna expressiva na infraestrutura necessária para o desenvolvimento de políticas públicas informadas e efetivas. Superar esse obstáculo requer investimentos na criação e fortalecimento de tais entidades, capazes de oferecer dados confiáveis e perspectivas sobre o setor cultural, enriquecendo a qualidade das políticas culturais e, consequentemente, contribuindo para uma sociedade mais inclusiva, diversa e culturalmente vibrante.

Estes observatórios funcionam como motores de uma governança cultural democrática e participativa, promovendo o diálogo entre governos, sociedade civil, setor privado e acadêmico. Esta interação interdisciplinar garante que as políticas culturais reflitam uma ampla gama de visões e necessidades, reforçando sua eficácia e relevância.

Entretanto, a implementação de políticas informadas por análises detalhadas enfrenta desafios consideráveis, particularmente em contextos de restrições financeiras e alterações políticas. A viabilidade econômica desses observatórios é um desafio crucial, demandando abordagens inovadoras de financiamento que sustentem sua independência e perpetuidade. A capacidade dessas entidades de impactar significativamente as políticas culturais depende também de sua competência em comunicar descobertas de forma compreensível e prática, transformando dados complexos em informações claras e aplicáveis.

Em resumo, os observatórios de políticas culturais são fundamentais para moldar políticas públicas mais inclusivas, eficazes e sintonizadas com as correntes culturais atuais. Para

ampliar seu impacto, é essencial fortalecer suas capacidades analíticas, assegurar sua sustentabilidade financeira e fomentar uma comunicação efetiva de seus resultados, contribuindo assim para o fomento de uma sociedade mais equitativa, diversificada e enriquecida culturalmente.

Desafios e Perspectivas dos Observatórios

A compreensão dos desafios enfrentados pelos observatórios culturais no Brasil, sobretudo no que tange às questões de financiamento, acesso a dados confiáveis e influência política, é crucial para apreciar o papel dessas entidades no suporte às políticas culturais. Observatórios culturais, instituições dedicadas ao monitoramento, análise e disseminação de informações sobre diversos aspectos da cultura, são fundamentais na elaboração e avaliação de políticas públicas no setor cultural. No entanto, enfrentam múltiplos desafios que podem afetar sua eficácia e sustentabilidade.

A questão do financiamento é uma das principais barreiras. Como Yúdice (2004) argumenta, a sustentabilidade financeira é crítica para a autonomia e eficácia das entidades culturais, sendo frequentemente ameaçada por restrições orçamentárias e a volatilidade dos fundos públicos. Esta instabilidade financeira restringe a capacidade dos observatórios de conduzir pesquisas de longo prazo e investir em tecnologias para a coleta e análise de dados.

Além disso, o acesso a dados confiáveis é fundamental para a operação dos observatórios. Throsby (2001) ressalta a importância de dados precisos e abrangentes para a formulação de políticas culturais eficazes. No entanto, no Brasil, a coleta de dados culturais enfrenta desafios devido à diversidade cultural, à falta de padronização nas metodologias de coleta de dados e à escassez de recursos dedicados à pesquisa cultural. Esta situação pode resultar em lacunas informativas, comprometendo a capacidade analítica dos observatórios.

A influência política também é um desafio significativo. Observatórios vinculados ou financiados por entidades governamentais podem estar sujeitos a pressões que afetam sua autonomia. Mudanças na administração pública podem alterar as prioridades de pesquisa ou interromper projetos em andamento, afetando a continuidade das políticas culturais, como discutido por Bianchini (1993).

Apesar desses desafios, as perspectivas futuras para os observatórios culturais no Brasil são promissoras, dada a crescente valorização da cultura para o desenvolvimento social e

econômico. O avanço tecnológico, conforme destacado por Pratt (2005), oferece novas oportunidades para a coleta e análise de dados, possibilitando que os observatórios superem algumas limitações atuais.

Para maximizar seu potencial, é essencial que os observatórios busquem diversificar suas fontes de financiamento e estabelecer parcerias com instituições acadêmicas e ONGs. A adoção de padrões metodológicos e a promoção da transparência podem ajudar a mitigar a influência política, como sugerido por McGuigan (2004).

Navegar pelos desafios presentes e capitalizar as oportunidades futuras para os Observatórios Culturais exige um comprometimento constante com a excelência, a autonomia e a inovação no campo da pesquisa cultural. Este compromisso não apenas fortalecerá a base de políticas culturais, mas também contribuirá significativamente para o enriquecimento e a diversificação do panorama cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS

ALBORNOZ, Luís; HERSCHMANN, Micael. Os Observatórios Ibero-Americanos de informação, comunicação e cultura: balanço de uma breve trajetória. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, (dezembro/2006) pp. 1- 20.

BIANCHINI, Franco. Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience. 1. ed. Manchester: Manchester University Press, 1993. v. 1.

FURTADO, Celso. Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise. Paz e Terra, 1974.

MCGUIGAN, J. Rethinking Cultural Policy. Glasgow: Open University Press, 2004.

ORTEGA, C. The Role of Cultural Observatories in Promoting Cultural Diversity. International Journal of Cultural Policy, 2018.

ORTEGA, N. Cristina. Observatorios culturales: creación de mapas de infraestructuras y eventos. Barcelona: Editorial Ariel, 2010. Coleção: Ariel Arte y Patrimonio.

PRATT, Andy C. The cultural economy: a call for spatialized 'production of culture' perspectives. *International Journal of Cultural Studies,* London, v. 7, n. 1, p. 117-128, Ed. John Hartley. 2004.

SOARES, Lilian Campos; FERNEDA, Edilson; PRADO, Hércules Antonio do. Observatórios: um levantamento do estado do conhecimento. Brazilian Journal of Information Studies: Research Trends. 12:3 (2018) p.86-p.110.

THROSBY, David. Economía y cultura. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 615 p.

MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE CONSUMO DOS BENS, SERVIÇOS E ATIVIDADES ARTÍSTICAS, CULTURAIS E DE ENTRETENIMENTO: O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO E A NOVA COMPOSIÇÃO DOS GASTOS DAS FAMÍLIAS BRASILEIRAS COM CULTURA

ELDER PATRICK MAIA ALVES[1]

RESUMO: Este trabalho examina o processo de expansão dos gastos das famílias brasileiras com bens, serviços e atividades culturais e de entretenimento. Essa expansão ocorreu em razão da migração de parcela significativa das práticas de consumo cultural para o ambiente das plataformas *online*, especialmente os serviços de *streaming* por assinatura que disponibilizam conteúdos de músicas, séries e filmes. Essa mudança, que ainda está em curso, teve como condição de possibilidade o advento dos serviços e dos mercados culturais-digitais-online, que resultou em um forte processo de digitalização dos principais mercados culturais do mundo, como o mercado musical, audiovisual e de games, processo que denominamos de digitalização do simbólico.

PALAVRAS-CHAVE: Famílias, gastos, serviços culturais-digitais, digitalização do simbólico

1 – INTRODUÇÃO

Este trabalho tenciona descrever e evidenciar o processo de expansão do gasto das famílias brasileiras com os bens, serviços e atividades artísticas, culturais e de entretenimento, explorando a intensa migração das práticas e dos gastos com cultura para o ambiente digital, especialmente por meio das assinaturas de serviços de *streaming* destinadas ao consumo de conteúdos de músicas, séries e filmes. Como corolário**,** este trabalho trata de um fenômeno bastante recente, mas com implicações econômicas e culturais extremamente relevantes e profundas. Trata-se do processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019), cujo núcleo empírico repousa no redimensionamento da composição dos gastos das famílias brasileiras com o item cultura, que resultou em uma elevação regular e substancial do consumo cultural das famílias, que, em 2003, representava apenas 3,5% do total de despesas familiares, percentual que, em 2018, saltou para 7,5%. Esse crescimento não ocorreu porque a renda das famílias brasileiras obteve crescimento real nos últimos dez anos, pelo contrário, a partir de 2014 a renda das famílias registrou declínio. Essa transformação ocorreu em razão de um

[1] Doutor em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Professor associado do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: epmaia@hotmail.com

processo mais amplo e global, que Lupton (2015) nomeou de *digitalização da vida*, cujos efeitos foram recrudescidos com a eclosão da pandemia da covid-19.

O processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019) é uma dimensão do amplo e globalizado processo de *digitalização da vida* (LUPTON, 2015). Parcela significativa dos mercados culturais se transformou, paulatinamente, em mercados culturais-digitais. Significa que ocorreu, principalmente nos últimos dez anos e ainda mais intensamente após a eclosão da Covid-19, uma intensa migração das atividades artísticas, culturais e de entretenimento para o ambiente e as interfaces digitais. Como consequência, alguns mercados se encontram bastante digitalizados, notadamente o mercado musical, audiovisual, editorial, publicitário e de game. Por conseguinte, os bens, serviços e atividades criadas, produzidas, distribuídas, comercializadas e consumidos junto a esses mercados passaram a ser de caráter cultural-digital-online. Chamamos esse processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019).

A cultura é um item da cesta de consumo das famílias brasileiras, assim como alimentação, moradia, transporte, educação, vestuário etc. O consumo das famílias é a principal variável utilizada na metodologia de cálculo do Produto Interno Bruto (PIB). Para se calcular o PIB, pela ótica da demanda, que é a mais utilizada, são levadas em consideração as seguintes variáveis: 1) consumo das famílias; 2) consumo do governo; 3) a razão entre exportação e importação (balança comercial); e 4) investimentos realizados pelas empresas. O consumo das famílias é o item que exerce o maior peso. No Brasil, o consumo das famílias costuma corresponder a mais de 60% do PIB. Portanto, há uma correlação direta entre a elevação do consumo das famílias e o crescimento do PIB. Quanto maior a taxa de crescimento do consumo das famílias, tanto maior o impacto sobre o PIB. O contrário também é verdadeiro. Quanto menor a taxa de consumo das famílias, menor será o crescimento do PIB.

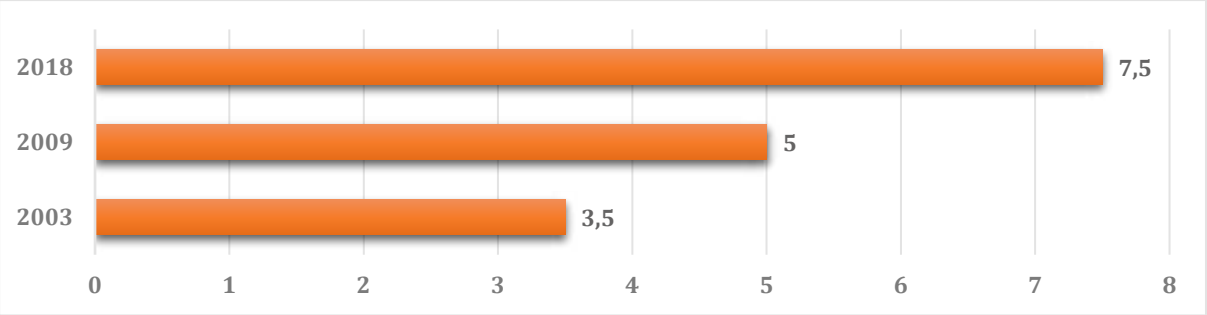
Este trabalho busca descrever e analisar a correlação entre dois processos: o processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019) e a elevação dos gastos das famílias brasileiras com o item cultura, assim tipificado pelo IBGE (2019). Para tanto, traz, em sua primeira seção, uma descrição do processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2021), e, em seguida, na segunda seção, mobiliza um conjunto de dados quantitativos, disponibilizados pelo IBGE, para descrever a expansão dos gastos culturais, e a centralidade que o consumo dos conteúdos digitais (serviços culturais-digitais) passou a ocupar na composição dos gastos das famílias brasileiras nos últimos dez anos. Em conjunto essas duas seções e os dados aqui mobilizados

buscam responder à seguinte indagação: quais são os reais impactos dessas transformações na composição geral dos gastos das famílias brasileiras com cultura, e como, de fato, esse processo ocorreu nos últimos dez anos.

2 – O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO E AS TRANSFORMAÇÕES DOS MERCADOS CULTURAIS

Em 2003, as despesas das famílias brasileiras com cultura representaram 3,5% de toda a composição dos gastos familiares, percentual que chegou a 5% em 2009, e, em 2018, alcançou 7,5%. Essa expansão foi determinante para o crescimento dos mercados culturais brasileiros, especialmente no caso dos mercados musicais, audiovisual, de *games* e publicitário.

Gráfico 1 – Crescimento dos gastos das famílias com cultura – Brasil – 2003/2018 (em %)



Fonte: IBGE (2019).

A expansão do consumo cultural das famílias e sua nova composição estão inteiramente ligados ao processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019). Esse processo traz consigo a contínua e regular digitalização dos mercados culturais. A digitalização dos mercados culturais pode ser constatada, por exemplo, por meio do mercado musical. A expansão da oferta de serviços de assinatura de *streaming* de música, disponibilizados por grandes plataformas-empresas como *Apple Music, Claro Música, Deezer, Google Play Music, Groove Music Pass, Napster, Spotify, Terra Música e Tidal*, aliado ao crescimento do uso dos *smartphones* para o consumo de conteúdos musicais, resultou em uma grande expansão das vendas de música através dessas plataformas. Por exemplo, no Brasil, em 2005, 100% das músicas vendidas eram realizadas através da comercialização dos suportes físicos (DVDs e CDs); quinze anos depois, em 2020, 90% das músicas comercializadas foram *online*. Em 2003, o faturamento do mercado fonográfico por meio de dispositivos físicos correspondeu a

90%, e o faturamento através das músicas digitais a apenas 6%. Em 2021, somente 2% do total do faturamento decorreu dos meios físicos, sendo 90% decorrente da música digital, com destaque para o *streaming*. Os demais percentuais devem-se aos *shows* ao vivo.

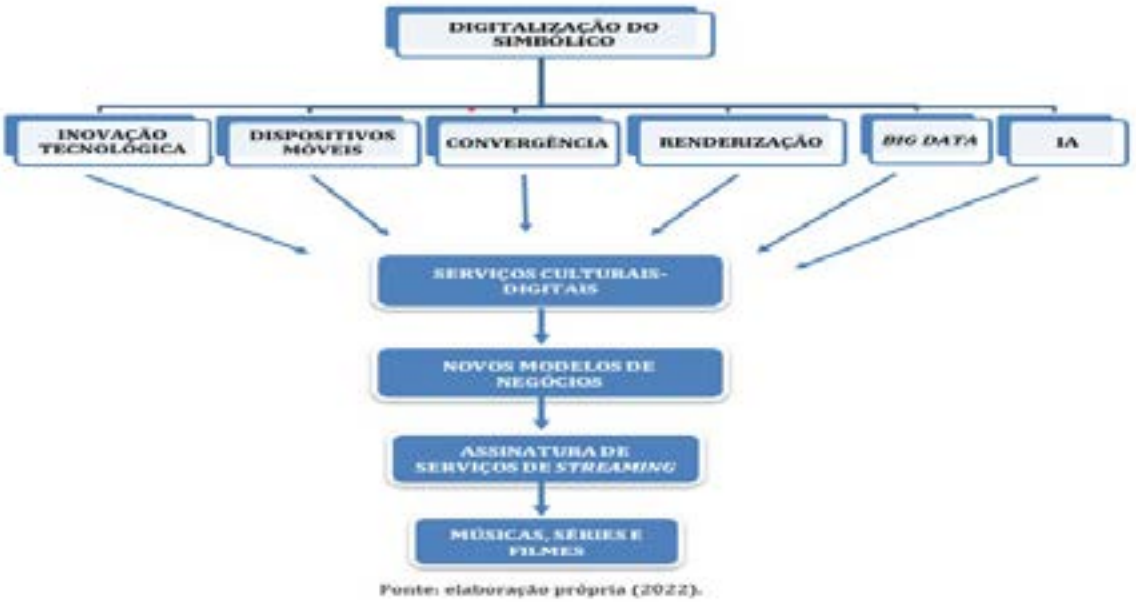
Em 2021, havia em todo o mundo, 487 milhões de assinantes de serviços de *streaming* de música, realizados junto a plataformas como *Spotify, Apple Music e Amazon Music*. Desse total, coube ao *Spotify* a liderança, com 32% de participação, seguido por *Apple Music* (16%) e *Amazon Music* (13%). No primeiro trimestre de 2022, o *Spotify* registrou um faturamento bruto total de € 2,7 bilhões, obtendo um lucro de € 131 milhões. No Brasil, os serviços de *streaming* alcançaram grande penetração. Em meados de 2021, havia mais de 60 milhões de usuários regulares do serviço, figurando como o segundo país no mundo com o maior número de assinaturas pagas junto ao *Spotify,* superado apenas pelos EUA. No que tange ao grande mercado audiovisual global (composto por cinema de tela grande, TV aberta, TV por assinatura e plataformas de *streaming*) os dados são ainda mais eloquentes. Em todo o mundo, cerca de 1 bilhão de pessoas assinam pelo menos um serviço de *streaming* de séries e filmes, fazendo com que o acesso possa chegar a cerca de 3 bilhões de seres humanos – 38% da humanidade. Em agosto de 2023, somente a soma das principais líderes de mercado (*Netflix, Disney, Amazon Prime, HBO Max e Apple TV*) alcançou 790 milhões de assinaturas. Lideram esse mercado *Netflix e Disney*, que, juntas, em 2023, dispunham de mais de 500 milhões de assinaturas.

As plataformas *online* de *streaming* que ofertam séries e filmes consistem em um vetor de mercado (ALVES, 2023) que é dominado pelas chamadas *big techs*, corporações de tecnologia que lideram a economia digital em todo o mundo, como a *Amazon*, a *Apple*, a *Microsoft,* o *Google*, entre outras. Esse vetor se ancora, fundamentalmente, na oferta de um serviço de acesso a conteúdos audiovisuais de séries e filmes *online*, através do pagamento de uma assinatura mensal, cujos conteúdos podem ser acessados e consumidos através de qualquer dispositivo conectado à internet, em qualquer hora e em qualquer local. Portanto, trata-se, essencialmente, de um serviço cultural-digital-online.

A partir do processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019), e da emergência dos serviços culturais-digitais-online, é possível assinalar que passaram a existir três fenômenos estruturais que diferenciam os mercados culturais convencionais dos mercados culturais-digitais: 1) inovação tecnológica; 2) elevação da potência computacional; e 3) convergência digital. A inovação tecnológica, especialmente a inovação disruptiva, cria modelos de

negócios que suprimem os antigos modelos, causando, em muitos casos, transformações profundas capazes de liquidar setores inteiros, suprimindo determinados elos da cadeia de valor e engendrando processos como a desintermediação, como foi o caso, por exemplo, das assinaturas dos serviços audiovisuais de *streaming*, explorados primeiro pela *Netflix*. Já a elevação da potência computacional, facultada pelo avanço da capacidade de processamento e pelo crescimento exponencial da velocidade da internet, passou a permitir o consumo instantâneo, em qualquer hora e lugar, dos conteúdos culturais-digitais-online. Por fim, a convergência (JENKINS, 2014) diz respeito ao acúmulo de funcionalidades, linguagens e conteúdo em um único suporte, sejam eles os dispositivos digitais móveis (*smartphones*), as televisões com acesso à internet (*smart TV*), *tablets* ou computadores. Para que os mercados culturais-digitais passassem a existir e se tornassem possíveis foram necessários que um conjunto de transformações ganhassem materialidade e aplicação, como as tecnologias transversais estratégicas, as tecnologias possibilitadoras, as tecnologias humanoides e os seus usos comerciais, especialmente a inteligência artificial e o *big data*. Foram as interfaces entre essas tecnologias no âmbito da economia digital e as suas relações com a economia criativa que, em conjunto, estruturaram o processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019).

Figura 1 – Delineamento do processo de digitalização do simbólico



Fonte: elaboração própria (2022).

A consolidação do processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019) não significa, no entanto, que todos os bens e serviços artísticos, culturais e de entretenimento são agora consumidos somente pelos dispositivos digitais-online. Significa que, em alguns mercados, predominam hoje os bens e serviços culturais-digitais-online, cujas cadeias de valor passaram por uma recente supressão de elos e que o próprio consumo agora vem sendo realizado predominantemente por meio dos dispositivos conectados à internet. Para que esse aspecto fique mais claro, é necessário mobilizar alguns exemplos. Assistir a um filme no cinema de um determinado *shopping* diz respeito ao consumo de um bem cultural (nesse caso, um bem intangível), que exige gastos, como transporte (público ou privado) e a compra de ingresso. Assistir a um filme em casa, por meio da TV por assinatura, diz respeito ao consumo de um serviço cultural. Nesse caso, a diferença entre bem e serviço é que o segundo exige o pagamento mensal de um determinado pacote de canais de TV por assinatura, já o primeiro não compromete o consumidor com o pagamento mensal futuro, pois a compra do ingresso para assistir ao filme no cinema lhe permite ingressar naquela sala de cinema apenas uma única vez, extinguindo-se a transação comercial após a compra do ingresso. O mesmo ocorre com um *show* de música. A compra de um ingresso para assistir a um determinado *show* musical constitui a aquisição de um bem cultural. Já o consumo desse mesmo *show* em um determinado canal de TV por assinatura diz respeito ao consumo de um serviço cultural.

A compra de um ingresso para visitar o acervo de um museu, de uma galeria de arte ou para assistir a um espetáculo teatral, também diz respeito ao consumo de um bem cultural (intangível). A compra de um livro físico, de um objeto de artesanato ou de um instrumento musical concerne ao consumo de um bem cultural, nesse caso tangível. A compra desses mesmos itens, dessa vez realizada pelo *e-commerce*, continua sendo um bem cultural tangível, embora a transação comercial tenha ocorrido através da loja virtual ou do *marketplace*. Com o processo de *digitalização do simbólico* (ALVES, 2019), uma nova modalidade emergiu. O consumo de um filme, série, música ou *show* realizado em alguma plataforma de audiovisual *online* (no *smartphon*e, *tablet*, computador ou *smart TV*), através dos serviços de assinatura de *streamin*g, diz respeito ao consumo de um serviço cultural-digital-online. Já a visita *online* realizada ao acervo de um museu ou de galeria de arte, cujos conteúdos artísticos foram digitalizados e são disponibilizados nos *sites* dessas instituições por meio de uma experiência imersiva, constitui o consumo de um bem cultural, que, além de intangível, se trata, agora, de um bem cultural-digital-online. Essa experiência imersiva consiste em utilizar técnicas da realidade mista, ampliada e do metaverso.

Se um adolescente, junto com os amigos, participou de uma partida de *game* através de um console doméstico, ele está consumindo um bem cultural. Se essa mesma partida foi realizada através de alguma plataforma *online* de *game* que, simultaneamente, reuniu diversos jogadores conectados por meio de *smartphone*s, computadores ou *smart TV*, ele consumiu um serviço cultural-digital-online, mesmo que seja gratuito. Os serviços culturais-digitais são aqueles que envolvem uma relação permanente e duradoura de prestação de um determinado serviço regular de oferta e consumo de conteúdos, mesmo que sejam gratuitos. Ocorre que, cada vez mais, esses serviços são pagos mediante assinaturas mensais.

Uma consequência direta do processo de *digitalização do simbólico* e de emergência dos serviços culturais-digitais-online foi uma profunda transformação no vetor de mercados audiovisual da televisão por assinatura. Em diversos países no mundo ocorreu uma migração das assinaturas da TV para as plataformas de *streaming*. As razões foram principalmente três: 1) preço, 2) comodidade; 3) diversidade de conteúdo. Além desses aspectos, a utilização da inteligência artificial (IA) por parte das plataformas construiu um sistema preditivo e de indução que, cada vez mais, direciona os consumidores para determinados conteúdos de séries e filmes. Conforme evidencia o gráfico seguinte, na América Latina os contingentes de assinatura dos serviços de *streamings* superaram as assinaturas da TV paga. Em 2014, no conjunto de países

da América Latina, havia 7,3 milhões de assinantes de serviços de *streaming*; em 2022 esse número chegou a 93,6 milhões – um aumento de 1.180% em nove anos, média de 131,1% ao ano.

Gráfico 2 – Assinatura de streaming e TV por assinatura na América Latina (em milhões)

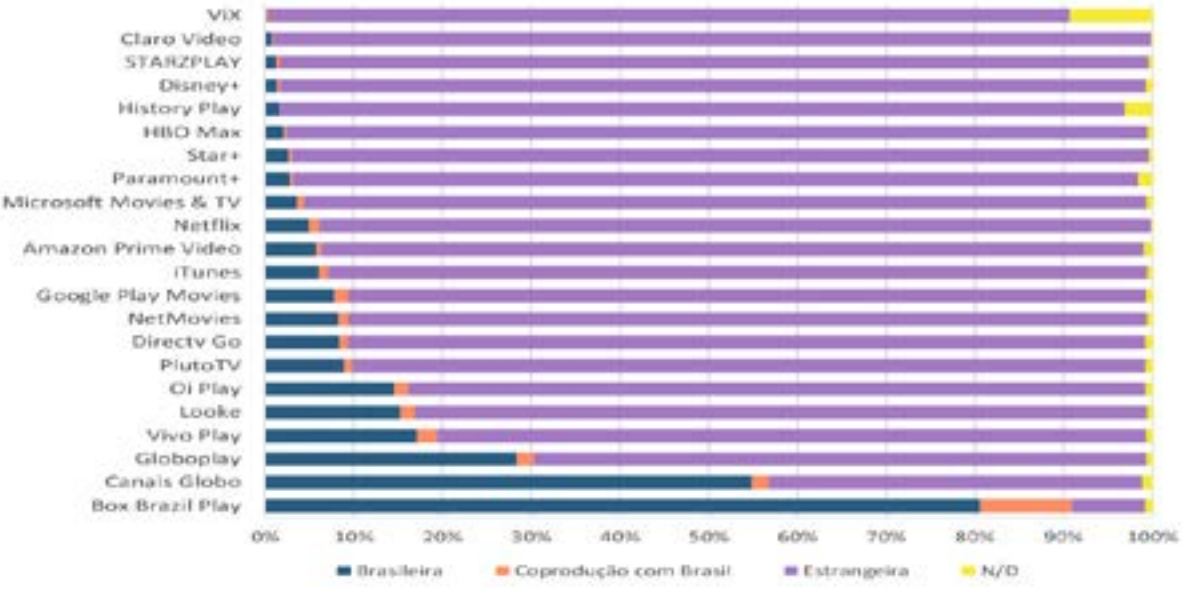
Fonte: *Ampare Analysis* (2022).

O ecossistema dos serviços de *streaming* funciona a partir do fornecimento dos serviços de OTT (*Over the Top*). Trata-se da transmissão *online* de conteúdos audiovisuais, como séries, filmes, músicas, videoclipes, publicidade etc. Esse serviço não necessita de armazenamento físico, as plataformas estão ancoradas no sistema de comutação na nuvem, que, por sua vez, somente se tornou possível graças ao surgimento das tecnologias possibilitadoras, especialmente o crescimento exponencial da velocidade da internet. Os serviços OTT podem ser consumidos em diversas telas – *smartphone, smart TV, notebook, tablet,* etc. A tecnologia e os serviços de OTT ancoram-se em duas principais modalidades de monetização. A primeira é o SVoD (*Subscription-based Video on Demand*), que consiste no fornecimento do conteúdo sob demanda através do pagamento regular mensal de uma assinatura, sem publicidade. A receita é oriunda das assinaturas. Essa é a modalidade predominante entre as principais plataformas de audiovisual *online* em todo o mundo, como *Netflix, Disney, Amazon Prime*, etc. A segunda modalidade se refere ao AVoD (*Ad-supported Video on Demand*), que consiste no fornecimento dos serviços audiovisuais por *streaming* que utilizam a publicidade, sendo essa a principal fonte de receita. Essa modalidade se divide em três categorias. A primeira refere-se

às *Plataformas Stand-alone*, que consistem no desenvolvimento e produção de conteúdo originais, licenciados com ênfase na produção de conteúdo próprios. A segunda categoria se refere à MVPD virtual, que consiste no fornecimento de conteúdo *premium*, utilizado por diversas redes de TV integradas em uma única plataforma. Essa modalidade dispõe de serviços gratuitos e assinaturas pagas. A terceira categoria dessa modalidade se refere aos serviços Fasts (*Free Ad Supported Streaming Service*), que consistem na transmissão de diversos tipos de conteúdo, sem o pagamento de assinaturas.

Estima-se que, em 2022, 70% da população brasileira utilizaram regularmente pelo menos um serviço de *streaming*, o que representa, em termos nominais, 150 milhões de pessoas. Considerando que, em média, cada assinatura é utilizada por quatro pessoas, significa que havia no Brasil, aproximadamente, 59 milhões de assinaturas ativas somando os principais serviços. A partir desses números, estima-se que a Netflix tenha 20 milhões de assinaturas no Brasil, seguida pela *Globo Play*, com 21 milhões, pela *Amazon Prime*, com 9 milhões, *Disney*, com 5 milhões, *HBO Max*, com 4 milhões. De acordo com a Ancine, do mapeamento e monitoramento realizado junto aos serviços de *streaming* que atuam no Brasil, em 2022, 10,9% das obras exibidas eram brasileiras. Foram consideradas obras brasileiras aquelas que tiveram participação de agentes (empresas) brasileiros em algumas das atividades de produção. Mediante esse critério, identificou-se que as plataformas pagas (SVoD) que mais transmitem obras e conteúdos brasileiros são: *Box Brazil Play*, com 90% de obras e conteúdo brasileiros; canais *Globo*, com 57%, e as gigantes *Netfliz* e *Amazon* dispõem de apenas 6% de obras e conteúdos brasileiros em seus catálogos.

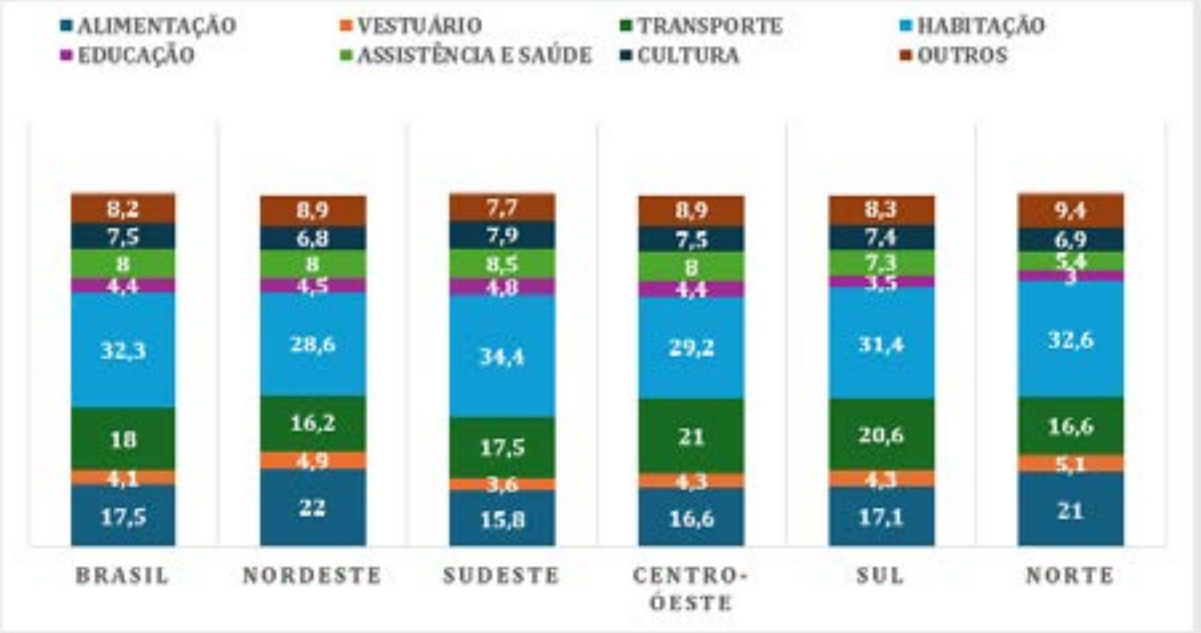
Gráfico 3 – Nacionalidade de obras (registradas no IMDB) nos catálogos por plataforma disponíveis no Brasil



3 – A NOVA COMPOSIÇÃO DOS GASTOS DAS FAMÍLIAS BRASILEIRAS COM CULTURA: OS SERVIÇOS CULTURAIS-DIGITAIS DE ASSINATURAS DE STREAMING: MÚSICAS, SÉRIES E FILMES

Em 2019, as famílias brasileiras utilizaram 7,5% das suas rendas com o consumo de bens e serviços culturais, notadamente com os serviços culturais-digitais. Significa que, em média, por mês, a função cultura foi responsável por um gasto familiar de R$ 282,86, superando itens como educação e vestuário. O gráfico seguinte apresenta o percentual dos gastos familiares a partir de sete itens da cesta de consumo das famílias (IBGE, 2019), conforme as regiões brasileiras.

Gráfico 4 - Distribuição percentual da despesa de consumo monetária e não monetária média mensal familiar, por tipos de despesas selecionadas, segundo as regiões (2017-2018)



Fonte: IBGE (2019).

À medida que a renda domiciliar da família aumenta, também se elevam os gastos e o consumo com cultura. Por exemplo, entre as famílias que recebem até R$ 1.908, os gastos com cultura corresponderam a 5,9% dos gastos com consumo (R$ 82,15); já entre as famílias que obtiveram rendimentos entre R$ 1.908 e R$ 2.862, os gastos com cultura corresponderam a 6,5% dos gastos com consumo (R$ 136,94); entre as famílias cujo rendimento foi de R$ 2.862 a R$ 5.724, os gastos com cultura chegaram a 7,4% (R$ 237,44); entre as famílias com rendimentos localizados entre R$ 5.724 e R$ 9.540, o consumo com cultura alcançou 8,1% das despesas (R$ 422,68); entre as famílias cujos rendimentos mensais ficaram entre R$ 9.540 e R$ 14.310, os gastos com cultura alcançaram 8,2% (R$ 606,04); e, ainda, entre as famílias mais abastadas, cuja renda ficou entre R$ 14.310 e R$ 23.850, o gasto com cultura chegou a 8% das despesas com consumo (R$ 869,04).

Para facilitar a compreensão, é possível tipificar esses sete grupos de renda como sendo os grupos A, B, C, D, E, F e G. Conforme demonstra o gráfico seguinte, são bem desiguais os gastos das famílias brasileiras com o consumo de bens e serviços culturais. As famílias mais aquinhoadas chegam a gastar mensalmente o valor de R$ 1.443,41, ao passo que as famílias mais pobres gastam R$ 82,15, uma diferença de R$ 1.361,26. No entanto, mesmo entre as

famílias mais pobres (A e B) os percentuais da renda mensal destinada à cultura são bastante significativos. Ademais, são os grupos A, B e C que compõem a grande maioria das famílias brasileiras (73,9% do total de famílias).

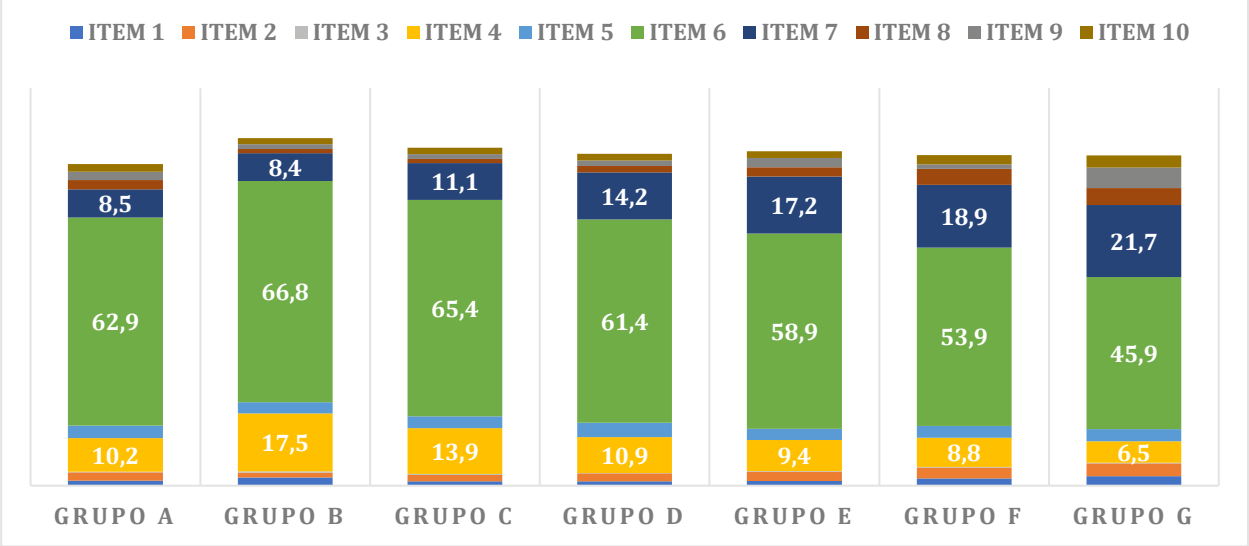
Gráfico 5 – Distribuição dos gastos com cultura e o percentual a partir dos grupos familiares de renda – Brasil – 2018 (em R$)

Fonte: adaptado do IBGE (2019).

A tipologia mobilizada antes, ancorada nas classes de renda e gastos familiares mensais com cultura, foi retirada do universo de 69 milhões de famílias brasileiras (IBGE, 2019), distribuídas da seguinte forma: grupo A - 16,7 milhões de famílias, (24,3%); grupo B – 13 milhões (19%); grupo C – 21,1 milhões (30,6%); grupo D – 9,5 milhões (13,7%); grupo E – 4,2 milhões (6,1%); grupo F – 2,6 milhões (3,8%); grupo G – 1,7 milhões (2,5%). Por meio desses dados, significa que 43,3% das famílias pertencem aos grupos de renda A e B, cuja renda mensal vai de R$ 0,0 a R$ 5.724. Além das assimetrias relacionadas aos grupos de renda, é possível identificar também profundas desigualdades quanto ao gasto com cultura entre as regiões e estados brasileiros. Por exemplo, o gasto médio, por família, com cultura no Distrito Federal foi de R$ 609,00, em São Paulo foi de R$ 392, ao passo que, em Alagoas e no Piauí, foi de R$ 120 e R$ 124, respectivamente. Através dos dados disponibilizados pelo IBGE, é possível verificar quais são os itens que mais impactam nos gastos das famílias brasileiras com cultura. Conforme evidencia o gráfico seguinte, o item 6 (serviços de telefonia, TV por assinatura e internet) corresponde a nada menos do que 59,9% de todo o gasto das famílias brasileiras com cultura. Nos grupos de renda A e B, esse percentual chega a 62,9% e 66,8%, respectivamente. Significa que, nesses dois estratos de renda, que abarcam 43,3% das famílias

brasileiras (quase 30 milhões de famílias), 2/3 do orçamento utilizado com o consumo cultural são de caráter audiovisual *online*.

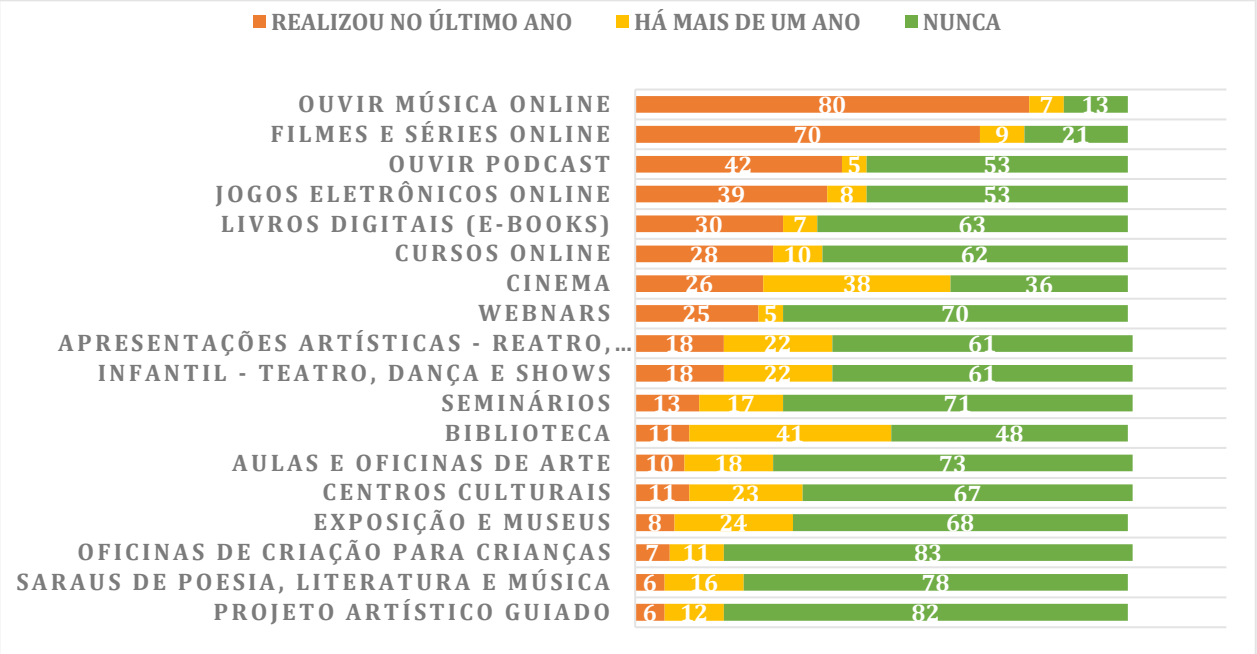
Gráfico 6 – Distribuição dos gastos com cultura pelas famílias – por item de consumo e grupos de renda (em %)



Fonte: adaptado do IBGE (2009).

De acordo com o mais recente mapeamento nacional acerca dos hábitos culturais dos brasileiros, realizado pelo Observatório Itaú Cultural (2023), nota-se a predominância das práticas de consumo *online*. A pesquisa supracitada elencou um total de 18 práticas de consumo culturais em âmbito nacional, tanto *online* quanto presencial. Perguntados, os entrevistados responderam, por exemplo, que, no último ano (2022), 80% ouviram música *online*, 70% responderam que assistiram a séries e filmes *online*.

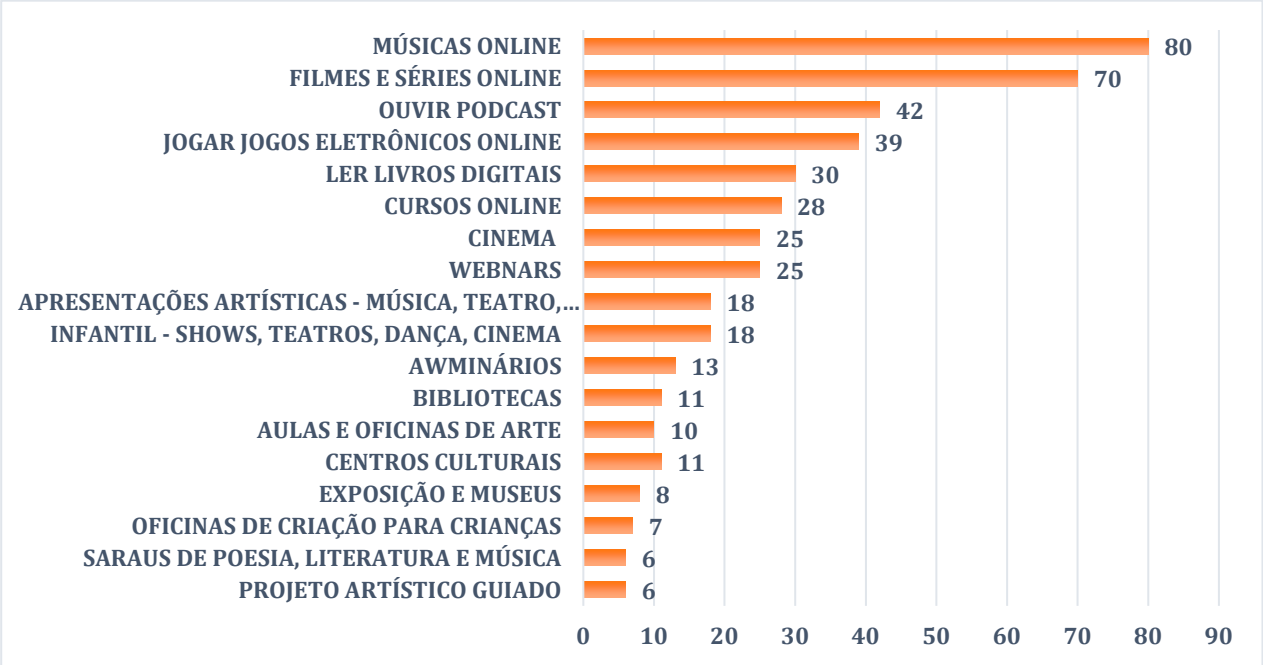
Gráfico 7 – Práticas de consumo culturais realizadas no último ano, há mais de um ano e nunca (2022)



Fonte: Observatório Itaú Cultural (2022).

A pesquisa destacada entrevistou 2.240 pessoas, distribuídas entre as cinco regiões do país, com idade entre 16 e 65 anos. A metodologia utilizada nas pesquisas sobre hábitos culturais aplica como unidade de medida temporal as atividades realizadas anteriormente, seja durante os últimos 30 dias, últimos seis meses ou nos últimos 12 meses. Nesse caso, a pesquisa perguntou aos entrevistados acerca das práticas realizadas no último ano (2022), eliminando as variáveis há mais de um ano e nunca, presentes no gráfico anterior. Nesse caso, a predominância do consumo cultural *online* fica ainda mais evidente, como se constata no gráfico seguinte.

Gráfico 8 – Atividades culturais realizadas no último ano (2022) (em %)



Fonte: Observatório Itaú Cultural (2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados mobilizados revelam a contundência do processo que está em curso. Esse aspecto, além de exigir novos diagnósticos situacionais que informem a adoção e elaboração de determinadas políticas públicas, reclamam, sobretudo, novas pesquisas, quantitativas e qualitativas, acerca das mudanças relacionadas ao consumo cultural no Brasil. De outro lado, impõe que se examine, mais detidamente, os gastos e recursos destinados à cultura no âmbito das famílias brasileiras, fenômeno ainda pouco estudado. Por fim, impõe também que as ciências sociais, humanas e os estudos de comunicação e cultura aprofundem as pesquisas acerca do processo de *digitalização do simbólico*, que, especialmente nos últimos cinco anos, marca uma inflexão muito acentuada na agenda das pesquisas sobre o consumo simbólico-cultural, cuja ênfase não é mais na dicotomia dentro e fora do lar, mas na relação entre práticas de consumo *off-line* e *online*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Elder P. Maia. *A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil*. Brasília: Revista Sociedade e Estado, 2019.

ALVES, Elder P. Maia. *A economia criativa do audiovisual em Alagoas no pós-pandemia: perspectivas, desafios e oportunidades*. Maceió: EDUFAL-SEBRAE, 2023. 334 p.

EUROPEAN COMMISSION. Cultural statistics. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2021, 231 p.

EUROPEAN PARLIAMENT. *European agenda for culture. Work plan for culture 2011-2014*. Bruxelas, 2012. 112 p.

IBGE. PNAD Contínua. *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone celular móvel para uso pessoal* 2019. Brasília, 2021. 126 p.

ITAÚ CULTURAL. *Pesquisa hábitos culturais dos brasileiros*, 4ª edição. São Paulo, 2023. 188 p.

IFPI MUSIC REPORT 2015. *Charting the path to sustainable growth*, 2019. 191 p.

JENKINS, Henry. *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph, 2014. 284 p.

LUPTON, D. *Digital Sociology*. London: Routledge, 2015. 220 p.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.* São Paulo: Cia das Letras, 2015. 413 p.

MADEIRA, Marina Gonçalves. *Economia criativa: implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília*: Fundação Alexandre de Gusmão (Funag), 2014. 321 p.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013. 288 p.

_____ *Smart: o que você não sabe sobre a internet*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015. 376 p.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENA EMPRESA (SEBRAE). *Música tocando negócios: um guia para ajudar a você empreender na música*. Brasília, 2015. 154 p.

TRENDS SHAPING SOCIAL IN 2019. *Global Digital Yearbook*. Londres, 2019. 221 p.

UNESCO. *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*. Paris, 2017. 223 p.

_____ *The globalization of cultural trade: a shift in consumption*. Paris, 2016. 197 p.

VOGELSTEIN, Fred. *Briga de cachorro grande: como a Apple e o Google foram à guerra e começaram uma revolução*. São Paulo: Intrínseca, 2014. 211 p.

DESAFIOS PARA O SETOR CULTURAL NO CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO: UM PANORAMA DOS DADOS DA PESQUISA TIC CULTURA 2022[1]

Fabio José Novaes de Senne[2]
Luiza Carvalho Santos[3]

RESUMO: Apesar de a intensificação e a diversificação do uso das tecnologias de informação e comunicação (TIC) já ser uma tendência identificada há tempos no setor cultural, com a pandemia de COVID-19 houve uma potencialização desse processo, como decorrência da suspensão das atividades presenciais. Este artigo, fundamentado nos dados da pesquisa TIC Cultura 2022, apresenta um panorama do setor cultural no período pós-pandemia. No ano de realização da pesquisa, os equipamentos ainda lidavam com os efeitos decorrentes do período de crise, e os resultados apresentados captam as mudanças decorrentes, os impactos da retomada das atividades presenciais e os desafios que permanecem no acesso e no uso das tecnologias. Os dados também evidenciam um avanço heterogêneo entres as instituições, o que aponta para a necessidade de ampliação de políticas de fomento no setor.

PALAVRAS-CHAVE: Internet, TIC, instituições culturais, COVID-19.

INTRODUÇÃO

A pandemia COVID-19 afetou de forma significativa o setor cultural, cujas consequências perduram após a emergência sanitária. Tentativas de mitigação dos efeitos através de ações emergenciais e liberação de recursos foram realizadas (Brasil, 2020, 2022a, 2022b), ainda que tenham sido consideradas insuficientes pelo setor. O período também foi marcado por mudanças institucionais, com a descontinuidade de projetos que já estavam sendo realizadas na área da cultura e a extinção do Ministério da Cultura (MinC) em 2019.

[1] O artigo fundamenta-se na pesquisa TIC Cultura 2022, 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). As conclusões do estudo apresentadas estão baseadas em texto de análise dos resultados anteriormente publicado pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br, 2023). Os autores agradecem a Catarina Ianni Segatto, que coordenou e redigiu a análise dessa edição da pesquisa TIC Cultura.
[2] Doutor em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (USP). É coordenador de pesquisas TIC do Cetic.br|NIC.br. E-mail: fsenne@nic.br.
[3] Pós-graduada em Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e Bacharel em Letras (português/inglês) pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É Analista de informações no Cetic.br|NIC.br. E-mail: lcarvalho@nic.br.

Simultaneamente, a pandemia também acabou por acelerar a digitalização no cenário cultural, impulsionando a transição de atividades presenciais para o ambiente virtual. Contudo, essa mudança ocorreu de maneira desigual, com instituições menos favorecidas – em função de falta de recursos e/ou habilidades e infraestrutura digitais – enfrentando maiores desafios. Esse artigo, por meio dos dados da pesquisa TIC Cultura 2022, contribui para o debate com um breve panorama dos desafios relatados por gestores das instituições culturais no ano de 2022, período em que a retomada das atividades presenciais ocorre em meio à tentativa de recuperação dos efeitos sofridos no período de crise.

1. PESQUISA TIC CULTURA 2022

Desde 2016, a *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros* (TIC Cultura) tem sido conduzida, de forma bianual, pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br), por meio do Centro Regional de Estudos da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR.

O objetivo principal da pesquisa é "compreender a presença e a adoção das tecnologias de informação e comunicação (TIC) nos equipamentos culturais brasileiros, tanto em sua rotina interna de funcionamento quanto na relação com os seus públicos" (CGI.br, 2023, p. 33). De forma mais específica, está entre os seus objetivos avaliar a presença e as atividades *online* realizadas nos equipamentos culturais brasileiros, compreender o impacto das TIC na preservação de acervos, investigar as habilidades institucionais e compreender as motivações e barreiras para uso de computador e Internet. Também são coletadas informações sobre dimensões importantes das capacidades administrativas e financeiras dos equipamentos.

Na pesquisa são entrevistados equipamentos culturais brasileiros, públicos e privados, listados em cadastros oficiais disponibilizados por órgãos governamentais. Estão compreendidos os arquivos, os bens tombados, as bibliotecas, os cinemas, os museus, os pontos de cultura e os teatros. Na edição de 2022 da pesquisa foram entrevistados 1.966 equipamentos culturais, e a coleta dos dados foi realizada entre abril e setembro de 2022 por meio de entrevistas telefônicas assistidas por computador (CATI, na sigla em inglês).

A seguir será apresentado um breve panorama de cada uma das dimensões nas quais foi pautada a análise dos resultados da pesquisa TIC Cultura 2022. São elas: 1) perfil das

instituições; 2) infraestrutura de TIC; 3) uso das TIC; 4) presença na Internet; 5) acervo digitais; 6) habilidades e percepções sobre o uso das TIC; e 7) privacidade e proteção de dados pessoais.

2. PEFIL DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS

A pesquisa apontou grande desigualdade quanto à distribuição regional dos equipamentos culturais, padrão conhecido por edições anteriores da pesquisa (CGI.br, 2021) e pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2020), que mostrava uma concentração de equipamentos culturais na região Sudeste[4], em contrapartida à região Norte, que apresentou a menor concentração[5]. Nesse contexto, destacam-se as bibliotecas como os equipamentos culturais mais bem distribuídos no país: 34% estavam sediadas no Nordeste, 24% no Sudeste, 24% no Sul, 9% no Centro-Oeste e 8% no Norte.

Outra dimensão relevante trazida pela pesquisa TIC Cultura sobre o perfil das instituições se refere às suas fontes de recursos e formas de captação. A pesquisa identificou que grande parte dos equipamentos contou com recursos governamentais. Conforme o Gráfico 1, 24% dos museus contaram com recursos do governo federal, 30% dos governos estaduais e 48% dos governos municipais, o que tem relação com o fato de muitos deles serem vinculados a órgãos públicos.

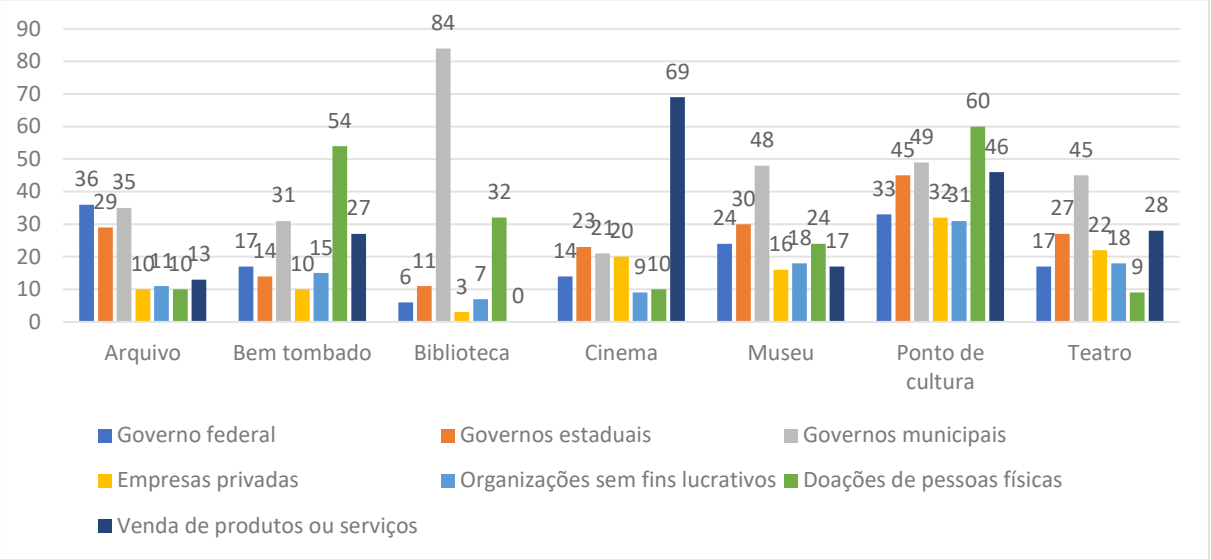
Já para outros tipos de equipamento, foi expressiva a proporção dos que receberam recursos não-governamentais. Por exemplo, 60% dos pontos de cultura receberam doações de pessoas físicas, 46% recursos provenientes da venda de produtos e serviços, 32% recursos de empresas privadas, 32% mensalidades e anuidades pagas por associados e 31% recursos de organizações sem fins lucrativos. Nessa mesma linha, e conforme o Gráfico 1, 32% das bibliotecas receberam doações de pessoas físicas, enquanto 69% dos cinemas e 28% dos teatros receberam recursos provenientes da venda de produtos e serviços.

Gráfico 1 - Equipamentos, por fontes de recursos (2022)

Total de equipamentos culturais (%)

[4] A distribuição verificada no Sudeste foi: 46% dos arquivos, 46% dos bens tombados, 58% dos cinemas, 39% dos museus, 47% dos pontos de cultura, 49% dos teatros e 24% das bibliotecas.

[5] A distribuição verificada do Norte foi: 5% dos arquivos, 3% dos bens tombados, 7% dos cinemas, 5% dos museus, 6% dos pontos de cultura, 5% dos teatros e 8% das bibliotecas.



Fonte: CGI.br, 2023.

Apesar de a discussão sobre economia criativa ter avançado – o que compreende, entre outras estratégias, a transformação de ideias em bens e serviços culturais e criativos (Nações Unidas [ONU], 2022) – nota-se que a venda de produtos e serviços não foi uma fonte prioritária de recursos da maioria dos equipamentos culturais brasileiros.

Ainda sobre os recursos, a pesquisa identificou que os arquivos, bens tombados e as bibliotecas foram os equipamentos que menos utilizaram estratégias de captação. Em contrapartida, os pontos de cultura foram os que mais utilizaram, sendo que 29% captaram por meio de projetos aprovados em leis ou mecanismos de incentivo fiscal, 54% por meio de editais governamentais de fomento e 17% por meio de plataformas ou redes sociais em que a instituição está presente. Já para os cinemas, museus e teatro, foi notável a captação de recursos por meio de projetos aprovados em leis ou mecanismos de incentivo fiscal e editais governamentais de fomento; por outro lado, uso de plataformas e redes sociais para esse propósito foi mencionado apenas por 13% dos cinemas, 3% dos museus e 4% dos teatros.

Dessa forma, os resultados sugerem que as transformações provocadas pela pandemia não foram suficientes para impulsionar a captação de recursos por meio do uso das tecnologias digitais. Por exemplo, ainda que tenha havido crescimento na tendência de se pagar para assistir a filmes e séries, conforme apontado pela pesquisa TIC Domicílios (CGI.br, 2022), esse tipo de serviço é pouco oferecido pelos estabelecimentos, sendo que sua oferta é predominantemente realizada pelas grandes plataformas de *streaming*.

3. INFRAESTRUTURA DE TIC

A pesquisa TIC Cultura 2022 também abordou aspectos relevantes sobre a infraestrutura de TIC disponível nas instituições. Os aspectos investigados nessa dimensão constituem uma condição necessária para a ampliação de um uso mais sofisticado das TIC e a digitalização dos acervos.

A maioria dos arquivos (100%), cinemas (97%), pontos de cultura (94%) e teatros (93%) fizeram uso de computador nos 12 meses anteriores à realização da pesquisa. Esse uso se deu em menores proporções no caso dos bens tombados (72%), das bibliotecas (79%) e dos museus (86). Já o uso de celular foi reportado em menores proporções em relação ao computador por todos os tipos de equipamento.

O uso de Internet e a presença Wi-Fi também não estavam universalizados entre todos os tipos de equipamentos. Para bens tombados (74%), bibliotecas (76%) e teatros (89%), o uso de Internet teve as mais baixas proporções. Já a presença de Wi-Fi constituiu um desafio maior para bens tombados (68%), bibliotecas (67%) e museus (67%), que apresentaram as menores proporções para esse indicador. Os dados revelam barreiras à conectividade – segundo a pesquisa, com relação principalmente à falta de infraestrutura de acesso na região, bem como à falta de necessidade, motivos declarados pelas instituições.

Pela primeira vez em uma série histórica, a pesquisa abordou a origem dos dispositivos utilizados, distinguindo entre aqueles pertencentes à organização e os de uso pessoal. Os resultados indicam que os computadores de mesa e *notebooks* eram predominantemente de propriedade da organização. No entanto, no que diz respeito aos celulares, observa-se uma maior incidência de dispositivos pessoais.

4. USO DAS TIC

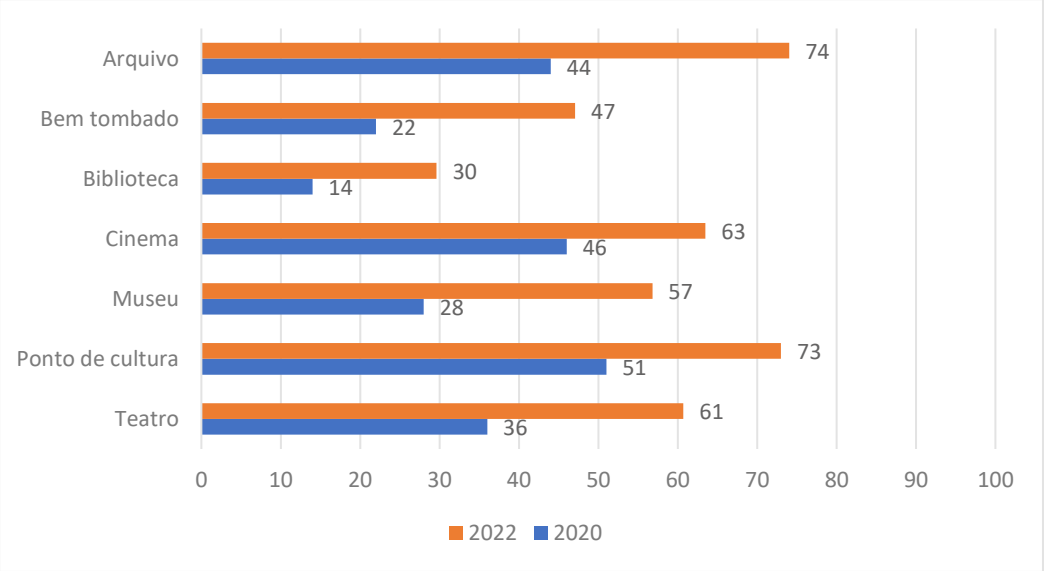
Nessa dimensão da pesquisa foram investigados os diferentes usos das tecnologias digitais realizados pelos equipamentos culturais. Além das atividades realizadas, os dados abrangem questões de gestão interna, comunicação e governo eletrônico; presença dos equipamentos na Internet por meio de *websites* e redes sociais; e a oferta de serviços digitais ao público (por exemplo, venda de ingressos).

O envio de *e-mails* foi a atividade mais disseminada entre os equipamentos culturais. No entanto, o menor acesso à Internet por parte de alguns tipos de equipamentos, conforme apontado na seção anterior, influencia a realização dessa atividade.

Como tendência de aumento ocasionada pelas mudanças geradas pela pandemia de COVID-19, o uso de telefone e videoconferência apresentou crescimento em relação à edição anterior da pesquisa (CGI.br, 2021) (Gráfico 2). O maior uso dessas ferramentas resultou na oferta de atividades a distância, especialmente oficinas e atividades de formação e seminários, palestras, debates e encontros.

Gráfico 2 - Equipamentos culturais, por uso de telefone via Internet /VoiP /videoconferência via Internet (2020-2022)

Total de equipamentos culturais (%)



Fonte: CGI.br, 2021, 2023.

Ainda em comparação com a edição anterior, a pesquisa registrou aumento em outras atividades, como no uso de mensagens instantâneas por museus (de 45% em 2020 para 61% em 2022) e no treinamento e na educação de pessoas que trabalham na instituição pelos pontos de cultura (de 54% em 2020 para 63% em 2022).

Já na dimensão sobre interações entre os equipamentos culturais e os governos no ambiente virtual, foi bastante realizada a busca de informações sobre editais para captar recursos governamentais, principalmente nos pontos de cultura (84%). Os pontos de cultura

registraram as maiores proporções de atividades de governo eletrônico realizadas – como participação em editais para captar recursos governamentais (80%), emissão de certidões negativas de débito (81%); e cadastro da instituição em sistemas de informação ou mapeamento cultural (78%).

Também foi notada uma prevalência da realização de atividades mais informacionais pelos equipamentos culturais: a busca de informações sobre conferências e audiências públicas (59%) foram as atividades realizadas por uma proporção maior de equipamentos. Menores proporções foram observadas em algumas das atividades, como o pagamento *online* de impostos e taxas. Isso mostra que, apesar de as prefeituras terem expandido a oferta desse tipo de serviço, ele ainda não faz parte do cotidiano dos equipamentos.

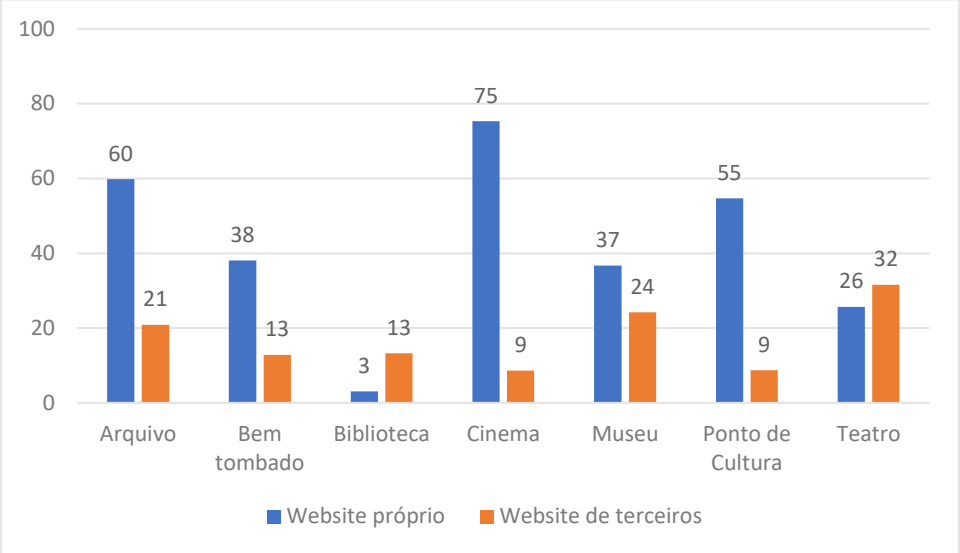
Por fim, registrou-se que houve intensificação da realização de atividades remotas, reforçando que a pandemia e o fechamento dos equipamentos durante o período tiveram influência nesse sentido. Há variação, no entanto, dependendo do tipo de equipamento cultural: 72% dos cinemas exibiram filmes de maneira presencial e 16% em ambos os formatos; 45% dos pontos de cultura realizaram oficinas ou atividades de formação de maneira presencial e 47% em ambos os formatos; e 46% dos teatros produziram ou exibiram peças ou espetáculos de maneira presencial e 44% em ambos os formatos.

5. PRESENÇA NA INTERNET

A TIC Cultura 2022 também investigou a presença dos equipamentos da Internet por meio de *websites* e redes sociais. Com exceção das bibliotecas, a maioria dos equipamentos culturais possuía *website* próprio ou estava presente nos de terceiros, como *websites* de governos ou plataformas de compra de ingressos (Gráfico 3).

Gráfico 3 - Equipamentos culturais, por *website* próprio ou de terceiros (2022)

Total de equipamentos culturais (%)



Fonte: CGI.br, 2023.

Entre essas organizações presentes na Internet por meio de *website* próprio ou de terceiros, foi mais comum que disponibilizassem informações institucionais como endereço, contato e horário de funcionamento, notícias e programação e atividades. Essas informações foram oferecidas por 81% dos cinemas e 78% dos arquivos, por exemplo.

Ainda que a pandemia de COVID-19 tenha levado a uma intensificação da produção de conteúdo *online*, os recursos envolvidos nesse processo, como disponibilização de vídeos, áudios e *podcasts* estiveram pouco presentes na maior parte dos equipamentos. As maiores proporções de ferramentas de vídeos ao vivo/*streaming* foram reportadas por arquivos (30%), pontos de cultura (40%) e teatros (27%).

Quanto ao uso de redes sociais, houve aumento para cinemas, bens tombados, museus e pontos de cultura em 2022. Os outros equipamentos se mantiveram estáveis em relação a 2020. O Facebook foi a rede mais utilizada pelos diferentes equipamentos (85% em cinemas e 83% em pontos de cultura, por exemplo). Houve ainda aumento no uso de redes que têm como base conteúdos audiovisuais, como Instagram, TikTok ou Flickr.

Foi frequente a publicação de fotos, a divulgação de eventos, o compartilhamento de notícias institucionais e a interação para responder a comentários e dúvidas. No entanto, a divulgação de vídeos e áudios de atividades, a comercialização de produtos e serviços e a realização de transmissões de *lives* ou transmissões em tempo real foram menos comumente relatadas pelos equipamentos. Notou-se, portanto, que a maioria não adotou de forma

consistente estratégias de produção de conteúdo *onlin*e, apesar das mudanças impostas pelo seu fechamento durante os períodos mais críticos da pandemia.

6. ACERVOS DIGITAIS

Na pesquisa TIC Cultura também é investigado se os equipamentos possuem acervo digital, isto é, se realizam a conversão de materiais para o formato digital, ou se criam um objeto digital (Astle & Muir, 2002). A digitalização de acervos constituiu um processo fundamental para apoiar a gestão, assegurar a preservação do patrimônio com segurança, disseminar e ampliar o acesso a bens culturais (Martins & Dias, 2019; Valtysson *et al*., 2022).

A pesquisa apontou que a maioria dos equipamentos tinha acervos (disponível em 99% dos arquivos, 91% dos bens tombados, 98% das bibliotecas, 70% dos cinemas, 98% dos museus, 95% dos pontos de cultura e 68% dos teatros). No entanto, a digitalização de acervos ainda pode avançar, pois foi mais comum entre arquivos (84%), museus (68%) e pontos de cultura (74%), mas foi pouco comum nos demais tipos de equipamentos. Além disso, foi pouco reportada a disponibilização do acervo digital ao público, sendo que os arquivos são os mais avançados nesse sentido (64%).

Havia expectativa para que essa prática apresentasse crescimento no contexto da pandemia, mas essa mudança não ocorreu no caso de alguns equipamentos. Segundo indicador da pesquisa sobre as dificuldades para a digitalização, alguns dos fatores reportados pelos equipamentos incluíram: falta de financiamento, falta de equipe qualificada e falta de capacidade de armazenamento ou hospedagem dos materiais digitalizados.

A presença de acervos digitais também pode ser atribuída à existência prévia de materiais concebidos inicialmente nesse formato, refletindo a tendência crescente de digitalização de conteúdos nato-digitais e de equipamentos “virtuais”. Esse tipo de conteúdo estava mais difundido em arquivos (67%) e pontos de cultura (52%), enquanto sua presença era menor em bens tombados (23%), bibliotecas (9%) e teatros (25%). A disponibilização dos acervos foi mais comum na própria instituição, o que ocorreu em 66% dos arquivos e 38% dos cinemas e pontos de cultura, e não no ambiente virtual, como em plataformas ou redes sociais, no *website* da instituição ou de outras instituições e em repositórios de acervos digitais.

7. HABILIDADES EM TIC

A edição de 2022 da TIC Cultura mostrou que a capacidade em TI dos equipamentos ainda era incipiente, já que poucos contavam com área ou departamento especializados (cinemas tiveram a maior proporção, com 48%, e bens tombados a menor, com 12%). A contratação de serviços de TI por terceiros foi um pouco maior, também com maior proporção de cinemas (69%), sendo que a menor foi a de bibliotecas (15%).

Os resultados também apontaram que é mais comum a existência de uma área ou pessoa responsável pela gestão de redes sociais em comparação a uma área ou responsável para gestão de *websites*. Para os cinemas, por exemplo, 81% tinham área ou pessoa para a gestão das redes sociais, enquanto essa proporção foi de 65% para a gestão de *websites*.

Por fim, também houve proporções reduzidas de oferta de treinamento interno e cursos externos voltados a desenvolver habilidades relacionadas à TI. Apesar disso, apenas nos pontos de cultura a limitada capacitação da equipe para o uso de computador e Internet foi citada por um percentual relevante dos gestores culturais (50%).

8. PRIVACIDADE E PROTEÇÃO DE DADOS PESSOAIS

Na última dimensão investigada pela pesquisa, foram exploradas questões sobre a adequação das instituições à Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD) (Brasil, 2018), no que diz respeito aos processos de tratamento de dados.

No entanto, esse processo avança de maneira diversa entre os tipos de equipamento. Os resultados para arquivos e cinemas demonstraram que esses equipamentos estão mais avançados em relação à existência de área ou pessoa responsável pela implementação da LGPD. Nos demais tipos de equipamento, esse processo avançou pouco.

Em relação à construção de capacidades internas, 48% dos arquivos e 33% dos cinemas ofereceram treinamento interno sobre privacidade e proteção de dados pessoais, e apenas 10% das bibliotecas ofertaram treinamento sobre o tema. Em relação ao pagamento de cursos externos, 20% dos arquivos e 17% dos cinemas ofereceram esses cursos, sendo essas as maiores proporções entre os diferentes tipos de equipamentos culturais.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa TIC Cultura 2022 evidenciou transformações importantes no setor cultural brasileiro, impulsionadas pela pandemia de COVID-19. Observou-se um aumento significativo no uso de tecnologias, destacando a intensificação do uso das redes sociais e a realização de

atividades *online*, como postagens de fotos, divulgação de programações e interações virtuais. No entanto, a migração para o ambiente virtual foi heterogênea entre os equipamentos culturais, com desafios relacionados ao acesso à Internet e infraestrutura de TIC. Ainda que tenha havido um aumento da realização de atividades a distância, a maioria dos equipamentos não ofereceu atividades realizadas exclusivamente nessa modalidade.

Em relação às formas de captação de recursos e venda de produtos e serviços *online*, a pesquisa identificou que poucas instituições fizeram captação por meio de plataformas ou redes sociais. A maioria recebeu recursos governamentais ou de organizações da sociedade civil e poucas contaram com recursos de vendas realizadas. Isto é, as fontes de recursos que seriam mais apropriadas às formas de captação de recursos *online* não são tão exploradas pelas instituições.

Quanto à digitalização de acervos e disponibilização para o público, ainda que a maioria tivesse acervos disponíveis, foi reduzida a proporção dos que o digitalizaram e o disponibilizaram ao público. No entanto, parece haver tendência de aumento dessa prática, o que deve ser acompanhado nos próximos anos.

Os dados da pesquisa também apontaram que muitos equipamentos culturais enfrentam fragilidades em suas capacidades administrativas, financeiras e de tecnologia, refletidas na baixa presença de dispositivos e na falta de departamentos específicos. Já a implementação da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD) ainda está em estágio inicial, variando entre os tipos de instituições, sendo arquivos e cinemas aparentemente mais avançados nesse processo.

Em resumo, a pandemia exacerbou as fragilidades do setor cultural, resultando em uma crise marcada pela redução da assistência técnica e financeira. A baixa migração de atividades presenciais para o formato remoto pode ser atribuída, em parte, à falta de capacidade administrativa, financeira e tecnológica das instituições culturais.

Nesse contexto, políticas públicas são consideradas fundamentais para impulsionar a continuidade dos avanços tecnológicos no setor, especialmente em instituições com maiores desafios. O apoio governamental pode não apenas fortalecer as capacidades das instituições, mas também fomentar inovações e adaptações tecnológicas necessárias para enfrentar os desafios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTLE, P. J.; MUIR, A. Digitization and preservation in public libraries and archives. **Journal of Librarianship and Information Science**, *[S. l.]*, v. 34, n. 2, p. 67-79. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/096100060203400202. Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. Lei n. 13.709, de 14 de agosto de 2018. Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD). **Diário oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 157, p. 59, 15. ago. 2018. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm. Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 6, de 20 de março de 2020. **Diário oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 123, p. 1, 30 jun. 2020. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. Lei Complementar n. 195, de 8 de julho de 2022 Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). **Diário oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 128-B, p. 1, 08 jul. 2022a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. Lei n. 14.399, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. **Diário oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 128-B, p. 4, 08 jul. 2022b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 23 fev. 2024.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2020. São Paulo: CGI.br, 2021. Disponível em: https://cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-dastecnologias-de-informacao-e-comunicacaonos-equipamentos-culturais-brasileiros-ticcultura-2020/. Acesso em: 23 fev. 2024.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros**: TIC Domicílios 2021. São Paulo: CGI.br, 2022. Disponível em: https://cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-deinformacao-e-comunicacao-nos-domiciliosbrasileiros-tic-domicilios-2021/. Acesso em: 23 fev. 2024.

COMITE GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2022. São Paulo: CGI.br, 2023. Disponível em: https://cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2022/. Acesso em: 23 fev. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **SIIC – Sistema de Informações e Indicadores Culturais**, 2020. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacaoe-esporte/9388-indicadores-culturais.html. Acesso: em 23 fev. 2024.

MARTINS, D. L.; DIAS, C. V. S. M. Acervos digitais: perspectivas, desafios e oportunidades para as instituições de memória no Brasil. In: NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR. **Panorama setorial da Internet**, São Paulo, v. 11, n. 3, 2019. Disponível em: https://cetic.br/pt/publicacao/ano-xi-n-3-acervos-digitais/. Acesso em: 23 fev. 2024.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR. **Fronteiras da inclusão digital**: dinâmicas sociais e políticas públicas de acesso à Internet em pequenos municípios brasileiros. São Paulo: CGI.br, 2022. https://cetic.br/pt/publicacao/fronteiras-dainclusao-digital/

VALTYSSON, B.; KJELLMAN, U.; AUDUNSON, R. The impact of digitalization on LAMs. In: Rasmussen C. H.; Rydbeck, K.; Larsen, H. (ed.). **Libraries, archives, and museums in transition**. Nova York: Routledge, 2022, p. 117-129.

ESTUDOS EM POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA: ALGUMAS NOTAS SOBRE ORIENTADORES DE TESES E DISSERTAÇÕES[1]

Renata Rocha[2]
Leonardo Costa[3]
Emanuel Messias[4]
Eduardo Seixas[5]

RESUMO: Este artigo se debruça sobre a produção de conhecimento sobre políticas culturais na Bahia, com enfoque nos orientadores de teses e dissertações defendidas no Estado que indexaram expressões que remetem às políticas culturais em seus resumos, título e/ou palavras-chave. Mais especificamente, nos deteremos na trajetória desses orientadores por meio de seus currículos lattes, e em especial em sua produção bibliográfica, com o intuito de identificá-la e analisá-la quanti e qualitativamente, considerando, em especial, os aportes teóricos de Pierre Bourdieu. Para analisar o conjunto, foi utilizado o *ScriptLattes*, software de coleta e visualização automatizada de dados relativos a produções acadêmicas, extraídos da Plataforma Lattes.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; currículo Lattes; campo científico; Bahia.

INTRODUÇÃO

O projeto *Mapeamento dos estudos em Políticas Culturais na Bahia* é desenvolvido no âmbito do Mapeamento da Produção de Conhecimento em Políticas Culturais (MapaCULT), linha de pesquisa destinada a identificar e analisar como se desenvolve a produção de conhecimento sobre políticas culturais em todo o Brasil, e sobretudo na Bahia. Iniciada em 2018, em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa, a investigação encontra-se, atualmente, em sua quinta etapa e vem se apoiando em técnicas desenvolvidas na área da bibliometria — o estudo quantitativo da produção científica, na intenção de criar indicadores de confiança (Ravelli *et al.*, 2009, p. 507) — e da

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), ambos da UFBA. Coordenadora do MapaCULT. Vice-líder LAB-Cultura. Membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: renatatrocha@ufba.br.

[3]Diretor da Facom e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (Póscom) e do Pós-Cultura, da UFBA. Coordenador do MapaCULT e líder do LAB-Cultura. Membro da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: leocosta@ufba.br.

[4]Graduando em Produção em Comunicação e Cultura (Facom/UFBA), bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPQ entre 2022-2023 e PIBIC/Fapesb entre 2023-2024). Pesquisador em formação do MapaCULT e do LAB-Cultura.

[5] Bacharel Interdisciplinar em Humanidades pela UFBA. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPQ entre 2021-2022 e PIBIC/Fapesb entre 2022-2023) e pesquisador em formação do MapaCULT.

cientometria, que, por sua vez, consiste na mensuração e quantificação do progresso científico, baseadas em indicadores bibliométricos (Silva; Bianchi, 2001).

Na etapa em curso, a pesquisa se dedica a explorar os *currículos lattes* de pesquisadores doutores apoiando-se na ferramenta *ScriptLattes*[6] para extração e visualização dos dados dos orientadores de teses e dissertações que indexam o termo políticas culturais e suas variantes[7] em seus títulos, resumos ou palavras-chave. Apoiando-se nas reflexões sobre o campo científico impulsionadas por Pierre Bourdieu, bem como nas metodologias e procedimentos das etapas anteriores (Costa, Rocha, Brito, 2022), a investigação adotou como base informacional inicial os microdados das 1.158 teses e dissertações defendidas entre 1987 e 2020 e disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações (CTD)[8], que continham, em seus títulos, resumos e/ou palavras-chave o termo políticas culturais e suas variantes. Destes, 119 trabalhos foram defendidos em instituições baianas.

Delimitado o conjunto, foram identificados os nomes dos orientadores de todas as teses e dissertações e, a partir de tal informação, procedeu-se à coleta manual de seus respectivos identificadores no sistema de busca da Plataforma Lattes. A partir deste dado, os currículos desses pesquisadores foram extraídos e sistematizados por meio do ScriptLattes. O script faz o download dos dados de forma automatizada, organizando-os em *html*, e exibindo dados relativos a produções. Os resultados dessas extrações são organizados em tabelas do *Excel*, que possibilitam uma melhor análise e visualização. Além disso, após submetidos à análise e revisão, são também sistematizados em gráficos referentes à pesquisa do momento.

Tais procedimentos resultaram em um conjunto de 840 currículos de orientadores distribuídos em todo o Brasil, dos quais 61 estavam vinculados, no momento da defesa, a instituições baianas. O estudo se detém, mais especificamente, na trajetória dos orientadores de programas de pós-graduação da Bahia, e em especial em aspectos que evidenciem o capital

[6] Software desenvolvido por Jesús P. Mena-Chalco e Roberto M. Cesar Junior (2009) no Instituto de Matemática e Estatística (IME) da USP, com intenção de auxiliar a Secretaria de Pós-Graduação, para extrair os dados relativos aos currículos Lattes dos pesquisadores do departamento, relativos à produção bibliográfica de cada um. O script baixa os dados automaticamente, organizando-os em .html, e exibindo dados relativos às produções. É indicado em casos de um corpus de trabalho muito grande, considerando a automatização do processo.

[7] As expressões utilizadas foram: política cultural, políticas culturais, política de cultura, políticas de cultura, política para cultura, políticas para cultura, política para a cultura, políticas para a cultura, política pública cultural, políticas públicas culturais, política pública de cultura, políticas públicas de cultura, política da cultura, políticas da cultura, variando também na aplicação ou ausência de acentos, o que somou 36 expressões a serem buscadas.

[8] No CTD estão inseridas as informações de defesas de teses e dissertações dos projetos de pós-graduação de todo o país. É aberto à consulta por qualquer pessoa interessada, por meio da plataforma Dados Abertos da CAPES, e dispõe os dados em meios diferentes, como .html, .xlsx, .csv e .pdf, facilitando sua obtenção e disposição.

científico destes pesquisadores, com o intuito de identificá-lo e analisá-lo quanti e qualitativamente[9], considerando os aportes teóricos de Pierre Bourdieu.

A opção por esse recorte se apoia, para além da metadiscursividade ora evidenciada, no fato de que o conjunto da literatura que se debruça sobre a produção de conhecimento em políticas culturais coincide na constatação de que a Bahia é um relevante polo de produção de conhecimento sobre as políticas culturais, tornando-o uma referência no campo das políticas culturais conforme assinalado por pesquisadores como Calabre (2014), Barbalho (2014) e Santos (2017), e em especial, a produção intelectual oriunda da Universidade Federal da Bahia. Para que se tenha ideia, a Bahia, embora figure em nono lugar no ranking do conjunto de teses e dissertações defendidas no país, sua participação no campo das políticas culturais se sobressai, ao possuir o maior percentual de trabalhos sobre a temática, com 0,32% e 0,47%. A título de comparação, São Paulo, embora figure o primeiro lugar em termos absolutos, com 229.867 dissertações e 119.427 teses defendidas no período analisado, colabora com apenas 185 (0,08%) e 94 (0,08%) trabalhos, respectivamente, sobre políticas culturais. Deriva de tal fato a proximidade institucional, acadêmica e territorial do material a ser levantado, assim como de seus autores.

ASPECTOS TEÓRICOS E INCURSÕES EXPLORATÓRIAS NOS CURRÍCULOS

A fim de orientar as reflexões propostas acerca da produção de pesquisadores que orientaram trabalhos em políticas culturais, retomamos a classificação proposta por Pierre Bourdieu (2004; 1983) no sentido de evidenciar os dois principais tipos de capital científico.

> As duas espécies de capital científico tem leis de acumulação diferentes: o capital científico "puro" adquire-se, principalmente, pelas contribuições reconhecidas ao progresso da ciência, as invenções ou as descobertas (as publicações, especialmente nos órgãos mais seletivos e mais prestigiosos, portanto aptos a conferir prestígio à moda de bancos de crédito simbólico, são o melhor indício); o capital científico da instituição se adquire essencialmente por estratégias políticas (específicas) que têm em comum o fato de todas exigirem tempo — participação em comissões, bancas (de concursos) mais ou menos convencionais no plano científico, cerimônias, reuniões etc —, de modo que é difícil dizer se como o professam habitualmente os detentores, sua acumulação é um princípio (a título de compensação) ou o resultado de um menor êxito na acumulação da forma mais específica e mais legítima do capital científico. (BOURDIEU, 2004;1983)

[9] Destacamos, como limitação da base informacional escolhida, que os currículos são atualizados pelos próprios pesquisadores, o que pode incorrer em erros de preenchimento, desatualização ou insuficiência das informações apresentadas.

Os currículos Lattes, como *corpus*, permitem aferir e detalhar a produção acadêmica dos pesquisadores, podendo trazer importantes aportes para uma análise quali quantitativa da produção acadêmica deste campo, possibilitando a mensuração e a discussão dos dados apresentados. Neste estudo, nos debruçamos sobre o capital científico "puro", ora representado pelo conjunto de publicações de orientadores vinculados a instituições baianas, visto que o capital científico puro é aquele que

> [...] adquire-se, principalmente, pelas contribuições reconhecidas ao progresso da ciência, as invenções ou as descobertas (as publicações, especialmente nos órgãos mais seletivos e mais prestigiosos, portanto aptos a conferir prestígio, à moda de bancos de crédito simbólico, são o melhor indício) (BOURDIEU, 2004, p. 36)

Sob tal perspectiva, dentre as limitações a serem evidenciadas quanto à base informacional e método eleitos, cabe destacar que a seleção dos orientadores se dá a partir dos trabalhos orientados, o que pode resultar na seleção de pesquisadores que privilegiam outros objetos de estudos em sua trajetória, abordando a temática das políticas culturais apenas marginalmente. Sendo assim, analisamos, de modo simultâneo, tanto a aderência ao campo científico das políticas culturais, como a relevância e legitimidade das trajetórias dos pesquisadores e de suas produções.

Pistas sobre o pertencimento ao campo

A fim de encontrar pistas sobre o pertencimento dos orientadores ao campo das políticas culturais, sistematizamos a quantidade total dos orientadores vinculados a instituições baianas que orientaram teses e dissertações relacionadas às políticas culturais, discriminando os que indexaram as palavras chave, e os que não indexaram. No Quadro 2 é possível verificar os dez primeiros colocados em números de orientações.

Quadro 2 - Ranqueamento por dissertações indexadas em números absolutos

Posição	Orientações Indexadas (Mestrado)	Total de orientações (Mestrado)	Percentual
1º	17	43	39,5%
2º	10	16	62,5%
3º	9	19	47,4%
4º	3	11	27,3%

5º	3	17	17,6%
6º	2	7	28,6%
7º	2	16	12,5%
8º	2	16	12,5%
9º	2	16	12,5%
10º	2	33	6,1%

Fonte: Produção dos autores

Dos 61 orientadores identificados, nos primeiros lugares estão pesquisadores que orientaram, cada um, 17, dez, e nove dissertações, respectivamente; dois orientaram três trabalhos, cinco orientaram dois, e 35 apenas um trabalho. Tal dado demonstra uma substantiva concentração entre os primeiros colocados e grande dispersão dos orientadores quanto à temática assinalada.

Quadro 3 - Ranqueamento por teses indexadas em números absolutos

Posição	**Orientações Indexadas (Doutorado)**	**Total de orientações (Doutorado)**	**Percentual**
1º	8	18	44,4%
2º	3	11	27,3%
3º	1	43	2,3%
4º	1	26	3,8%
5º	1	22	4,5%
6º	1	21	4,8%
7º	1	19	5,3%
8º	1	14	7,1%
9º	1	14	7,1%
10º	1	13	7,7%

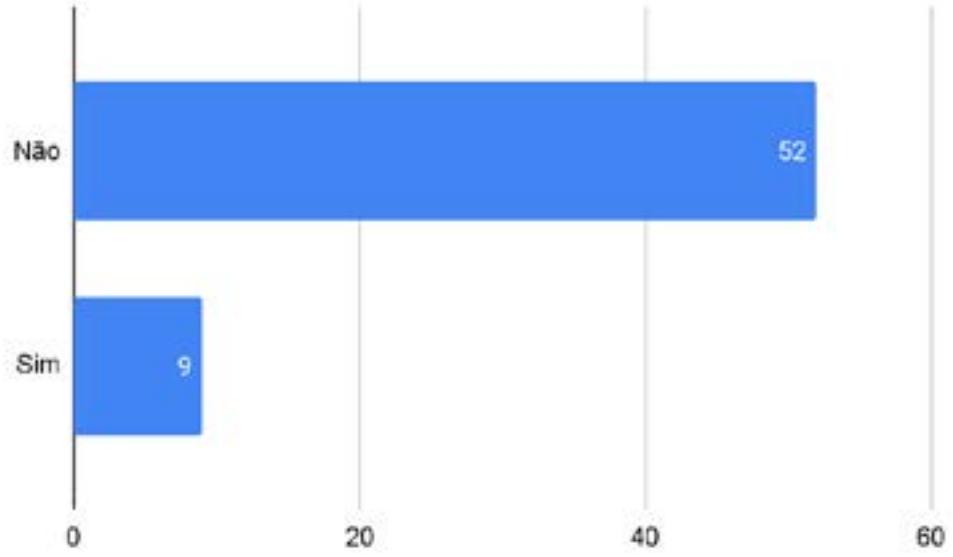
Fonte: Produção dos autores

Já no doutorado, 23 dos 61 pesquisadores orientaram teses que continham os termos indexadores, dos quais dois orientaram, respectivamente, oito e três teses cada um, sendo ambos proeminentes pesquisadores e docentes do Cultura e Sociedade. Outros vinte e um orientaram uma tese indexada, cada um. Nos quadros 2 e 3, podemos notar como o capital científico se acumula numa pequena parcela do campo, com ampliação da concentração em espaços cuja autoridade científica exige um número maior de estratégias de legitimação, corroborando com a ideia de Bourdieu. No caso específico das políticas culturais, nota-se uma grande dispersão no âmbito das orientações de doutorado (Quadro 3), em especial dentre os pesquisadores com maior número de orientações, no total. Adicionalmente, cabe destacar que não se nota o inverso entre os pesquisadores de menor número de orientações no total. Visto que, destes, apenas um pesquisador teria um percentual de 100% (uma orientação indexada e apenas uma orientação no total), e outro 50% (uma orientação indexada, dentre duas) e dois com o percentual de 25% (uma orientação indexada, dentre quatro).

Outro exercício realizado, ainda no intuito de avaliar o pertencimento ao campo das políticas culturais, foi o de buscar identificar, nos resumos dos 61 currículos coletados, menções a expressões que remetem às políticas culturais. Parte-se do pressuposto de que os resumos, sejam eles preenchidos de forma automatizada ou não[10], constituem-se como espaço privilegiado ao condensar a atuação de cada profissional. Por se tratar de um resumo, entende-se, ademais, que os principais tópicos da formação e interesse geral do pesquisador se localizam ali. Os dados podem ser visualizados no Gráfico 1.

[10] O sistema do Currículo Lattes faculta ao pesquisador adotar uma versão disponibilizada de forma automática a partir das informações prestadas ou preenchê-la manualmente.

Gráfico 1: Indexação das palavras-chave nos resumos



Fonte: Produção dos autores

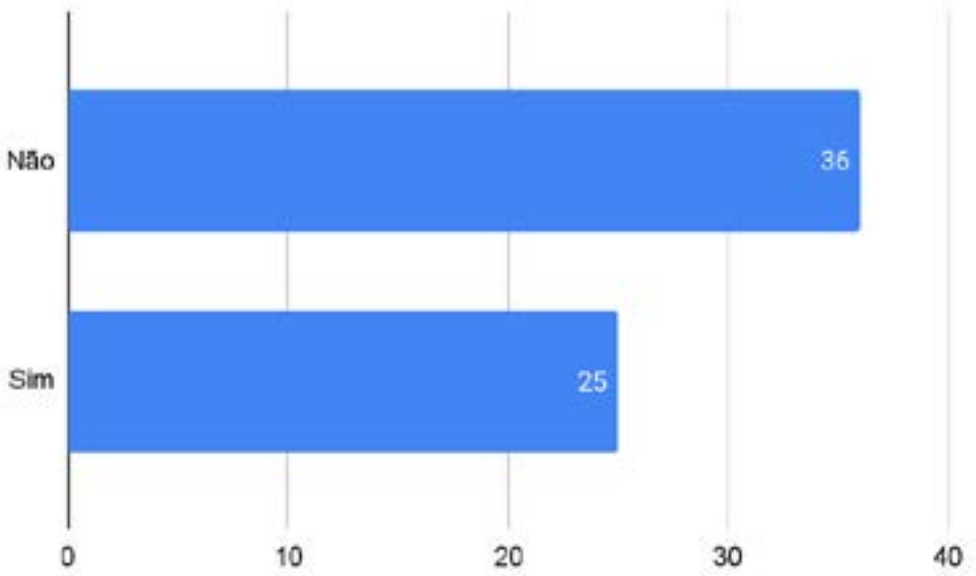
De fato, identifica-se que apenas nove, dentre os 61 orientadores, indexam a expressão em seus resumos, o que pode sugerir um pertencimento tênue. Cinco deles estão associados ao Programa Pós-Cultura da UFBA, três a programas de artes da mesma universidade (dois de Dança e um de Teatro) e um ao Programa de Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Cabe salientar que a ausência da menção não significa, a priori, o não pertencimento ao campo, uma vez que expressões vinculadas ao tema podem ser também acionadas, sem uma referência explícita. Um exemplo seriam expressões que remetem a políticas setoriais, como "políticas cinematográficas" ou "políticas para as artes" ou a etapas específicas do processo de políticas, a exemplo de "gestão cultural", dentre outras. Por sua vez, a existência de menções explícitas às políticas culturais pode ser considerada um forte indício do sentimento da pertença daquele pesquisador ao campo.

Uma mirada sobre a produção

Com o intuito de permitir uma análise mais aprofundada e específica sobre a produção, a partir do conjunto eleito, também lançamos o olhar para a produção bibliográfica, a partir da seleção de quatro categorias de dados para análise, quais sejam: artigos completos publicados em periódicos, livros publicados/organizados ou edições, capítulos de livros publicados, trabalhos completos publicados em anais de eventos. A escolha do *corpus* se justifica na medida em que estas estão dentre as mais legítimas expressões de autoridade científica, visto que a sua

publicação depende do reconhecimento, pelo conjunto de pares ou da fração mais consagrada entre os pares, seja através do método *double blind peer review*[11], no caso dos periódicos; submissão a comissões editoriais ou científicas, como é o caso de livros e anais eventos e, por fim, o convite de outros pesquisadores para a publicação de capítulos de livros.

Gráfico 2: Indexação das palavras-chave nas publicações



Fonte: Produção dos autores

Conforme esperado, nesse conjunto de dados, verifica-se uma indexação mais abrangente, com a constatação de que 25 pesquisadores, em algum momento de suas publicações, dentre as mais legitimadas, indexam expressões que remetem às políticas culturais.

Ao nos debruçarmos sobre o conjunto, é possível perceber que as publicações indexadas representam um volume bastante reduzido, dentre o quantitativo total de publicações. Também surpreende o fato que um dos pesquisadores que indexam políticas culturais no resumo, não o fazem nas publicações, dado que provavelmente pode ser explicado pelo uso de expressões afins à temática em suas publicações.

[11]A publicação em periódicos acadêmicos, via de regra, segue o processo de avaliação por dois ou mais pareceristas ad hoc, especialistas na área e com elevada experiência e titulação acadêmica. Os artigos são avaliados sem a identificação de autoria dos avaliadores e dos seus autores (avaliação cega).

Gráfico 3 - Quantitativo de produções *versus* produções indexada

Fonte: Produção dos autores

As publicações indexadas, considerando todo o conjunto analisado, representam um volume bastante reduzido, dentre o quantitativo total de publicações dos orientadores. Tal configuração é resultado de diversas variáveis. Além de uma provável atuação transversal dos pesquisadores e, mais uma vez, do uso de expressões não específicas que podem remeter às políticas culturais, também é possível ressaltar o caráter recente do desenvolvimento do campo. Além disso, é importante notar que o campo de estudo em questão é relativamente recente e encontra-se, conforme atestam Costa e Rocha (2021), em franca expansão.

Por fim, também observaremos a existência ou não da concessão de bolsa de Produtividade em Pesquisa (PQ), cujo objetivo é incentivar o aumento da produção científica, tecnológica e de inovação e promover a continuidade do trabalho de pesquisadores de alto nível no desenvolvimento de pesquisas e na formação de pesquisadores em diversos níveis. Com valores entre R$1.200 e R$1.500, as bolsas PQ são concedidas para pesquisadores que possuem produção científica, tecnológica e de inovação de destaque em suas respectivas áreas do conhecimento. São divididas em seis categorias: Sênior, para pesquisadores aposentados que mantêm uma alta produção, de 1A a 1D, para pesquisadores que têm alta produção e ainda estão na ativa, e 2 para os iniciantes. Dentre os critérios considerados, é possível destacar: a produção

científica, a produtividade do pesquisador, com ênfase em publicações e orientações, como também a formação de recursos humanos. A avaliação é feita seguindo os critérios normativos definidos pelo CNPq[12].

Quadro 4 - Orientadores Bahia - Bolsas em produtividade (CNPq)

Categorias	Nº de bolsas	Percentual
Nível SR	1	1,6%
Nível 1A	3	4,9%
Nível 1B	3	4,9%
Nível 2	3	4,9%
Não possui	51	83,6%
Total	**61**	**100%**

Fonte: Produção dos autores

Nota-se o número relativamente pequeno de bolsas de produtividade distribuídas entre os pesquisadores do campo. No entanto, cabe ressaltar o número reduzido de bolsas de produtividade outorgadas. Para que se tenha ideia, em março de 2023, o CNPq atendia apenas cerca de 15 mil bolsistas PQ, sendo 8.700 bolsistas PQ 2 e 6.400 PQ 1. Com um aumento previsto ainda no ano de 2023 em bolsas PQ 2, é estipulado que o número chegue a 9.200 bolsas, ao todo.

É, portanto, evidente como o capital científico se concentra em uma pequena parte do campo e em espaços onde a autoridade científica se combina com outras estratégias de validação, corroborando a teoria de Bourdieu. Por sua vez, um olhar mais detido sobre os pesquisadores que orientaram maiores quantidades de trabalhos indexados indica uma relevância, tanto na atuação e na acumulação de capital institucionalizado, que pode ser considerada pioneira, quando nas produções acadêmicas sejam elas indexadas ou não. Um

[12]Para mais informações sobre bolsas de Produtividade em Pesquisa, ver: http://memoria2.cnpq.br/web/guest/chamadas-publicas?p_p_id=resultadosportlet_WAR_resultadoscnpqportlet_INSTANCE_0ZaM&filtro=abertas&detalha=chamadaDivulgada&idDivulgacao=11445. Acesso em 09 fev. 2024

exemplo é que o único pesquisador com bolsa Sênior (PQ-SR) está dentre os mais produtivos nos ranqueamentos que levam em conta a indexação de palavras relativas às políticas culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de nos debruçarmos sobre o campo de estudos em políticas culturais no Brasil e na Bahia, em específico, a fim de identificar suas agendas de pesquisa, os mecanismos de sua institucionalização temáticas proeminências e objetos ainda a serem explorados tem como principal perspectiva a produção e aprofundamento do conhecimento sobre essa área de estudos, melhorando-a e reforçando-a.

Esse tipo de investida parece indicar que, de fato, a delimitação do corpus assumiu uma perspectiva conservadora ao adotar a eleição de termos de busca estritamente vinculados à expressão política cultural, conforme as análises desenvolvidas até o momento (Costa et al., 2021; Rocha et al., 2021). Novamente, o dissenso terminológico e a multidisciplinaridade despontam como relevantes argumentos para uma tentativa de expansão do olhar sobre este campo.

A investigação ora apresentada, apoiada na trajetória do Mapeamento e, em especial, na bibliografia que a precede, representa mais um empreendimento realizado no interior do grupo com vistas a identificar as possibilidades e limites da abrangência desse campo em formação. Desse modo, a continuidade das pesquisas realizadas, a partir dos resultados das etapas anteriores, busca ampliar o escopo da análise e ao mesmo tempo aprofundá-la, a fim de apreender como a área de políticas culturais vem se desenvolvendo ao longo dos anos no país e, em especial, no estado da Bahia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, A.; HOLANDA, J. Estudos de política cultural no Brasil: um olhar desde o Enecult. In: RUBIM, L.; VIEIRA, M.; SOUZA, D. de (org.). **Enecult 10 anos**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 183-196.

BOURDIEU, P. O campo científico. In: ORTIZ, R. (org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 122 a 155.

BOURDIEU, P. **Para uma Sociologia da Ciência**. Lisboa: Edições 70, 2004.

CALABRE, L. Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências. **PragMATIZES:** Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 4, n. 7, p. 109-129, 2014.

COSTA, L.; ROCHA, R. Estudos em políticas culturais: passado, presente e futuro? **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 159-179, 2021.

COSTA, L.; ROCHA, R.; BRITO, I. P. O mapeamento da produção de conhecimento em políticas culturais (MapaCULT): breve panorama sobre as bases, métodos e ferramentas acionados. **Anais do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139248.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

MENA-CHALCO, J. P.; CESAR JUNIOR., R. M. ScriptLattes: An open-source knowledge extraction system from the Lattes platform**. Journal of the Brazilian Computer Society**, vol. 15, n. 4, p. 31-39, 2009.

ROCHA, R.; ROCHA, J.; MATTOS, N. Dados abertos da Capes como fonte informacional: uma análise da produção de conhecimento sobre políticas culturais no Brasil. In: COSTA, L.; ROCHA, R. (org.). **Cultura e Ciência de Dados**. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 85-106.

SANTOS, M. A. P. **Políticas culturais, um campo em formação**: explorações a partir de metodologias informacionais e cientométricas. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, J. A. da; BIANCHI, M. de L. P. Cientometria: a métrica da ciência. **Paidéia** (Ribeirão Preto), v. 11, n. 21, p. 5-10, 2001.

MESA XIII

Políticas Setoriais: Dança, Artes Cênicas e Música

POLÍTICA CULTURAL EM BELO HORIZONTE E DIVERSIDADE MUSICAL: O EDITAL DESCENTRA DE 2018 A 2022

Aline Pereira Magalhães Silva[1]

RESUMO: Esse artigo pretende analisar os projetos aprovados no edital de fomento DESCENTRA, de 2018 a 2022, em Belo Horizonte, e avaliar se há ou não gêneros musicais ou outras manifestações músico-culturais mais contemplados. Essa é uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório. Foi feita uma pesquisa dos resultados dos editais do DESCENTRA a partir de 2018. A partir dos resultados obtidos, observa-se uma alta presença de projetos que valorizam a cultura afro-brasileira de alguma maneira, seja pela música seja por outra manifestação cultural, como a capoeira. Há baixa presença de gêneros como a música clássica e o jazz. Propõe-se uma discussão futura acerca do acesso a editais desse porte por grupos menores e inexperientes, pessoas com baixa escolaridade e demais categorias minoritárias, como raça e gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade musical, política cultural, descentra, música afro-brasileira.

[1] Bacharela em Música com Habilitação em Canto/UFMG, Mestre em Desenvolvimento pela Dublin City University e Mestranda em Música na UFMG. alinepms@ufmg.br.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, as políticas culturais de fortalecimento e de promoção de manifestações artísticas diversas no Brasil têm sido muito discutidas, especialmente nas últimas mudanças de governo que trouxeram visões diferentes acerca desse assunto ao mercado cultural nacional. Não é diferente o cenário mineiro, em especial da música, no que concerne a esse tema.

Há um certo consenso entre as instituições nacionais e internacionais de que a diversidade cultural (e, portanto, também a musical) é uma característica essencial da humanidade que deve ser cultivada pois ela "cria um mundo rico e variado (...) constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações" (UNESCO, 2006), como propõe a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO de 2005, que veio a influenciar a criação de um Plano Nacional de Cultura (criado em 2010), alguns anos após a ratificação brasileira a esta Convenção em 2006. Posteriormente, esse plano também inspirou o Plano Estadual de Cultura em Minas Gerais (criado em 2020 como política de estado), que previa, entre outras ações, fortalecer o já existente Fundo Estadual de Cultura (SECULT, 2020).

Dentro desse contexto, também houve a criação do Plano Municipal de Cultura em Belo Horizonte em 2015, juntamente com outros equipamentos de promoção e gestão cultural, como o Sistema Nacional e o Estadual de Cultura. Acrescentam-se a esse espaço dos editais de fomento as já conhecidas Lei Rouanet (1991), Lei Aldir Blanc (2020), Lei Paulo Gustavo (2022) e os editais municipais do DESCENTRA (2013) e da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (2017).

Pensando que a diversidade musical é um aspecto importante da diversidade cultural, podemos entender que fomentá-la vai ao encontro de outras iniciativas internacionais como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (de 2015, da UNESCO) para o mundo. Como Dupin e Barros (2022) sugerem, apesar da cultura não ter sido tema central de nenhum dos 17 objetivos definidos pela UNESCO, ela faz parte indiretamente de todos eles. Eles explicam que uma das metas, parte do 11º objetivo, é proteger o patrimônio cultural – o material e o imaterial, como as tradições populares, já que estas têm um importante papel no fortalecimento das identidades nacionais e regionais.

Esse é o cenário básico em que a política cultural em Belo Horizonte também está imersa. É importante conhecer quais são os gêneros musicais ou outras manifestações artístico-culturais locais que estão sendo – ou não – contemplados por essa política cultural existente, para então podermos pensar em promoção de diversidade musical que atenda às demandas compatíveis com a realidade local. Hoje, existem diversas cenas musicais em Belo Horizonte que podem transitar da música de concerto ao duelo de mc's, do samba ao jazz instrumental, do Clube da Esquina ao gospel, assim como tradições "populares" como o Reinado de Nossa Sra do Rosário e nem todas recebem financiamento para sua promoção.

Esse artigo se insere dentro de uma pesquisa de mestrado ainda em fase inicial. Por isso, pretende analisar somente um desses editais, o DESCENTRA, de 2018 a 2022, e avaliar se há ou não gêneros musicais ou patrimônios imateriais com mais projetos aprovados neste edital e quais seriam esses. Outros recortes poderiam ter sido feitos, como o de gênero ou social, mas devido à dificuldade em se encontrar informações completas sobre todos os projetos aprovados, foram delimitados somente dois pontos de análise.

2. O DESCENTRA

O DESCENTRA foi criado em 2013, mas só foi retomado no ano de 2018 juntamente com a criação da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. É um edital multisetorial, que pretende fomentar, a partir de recursos do Fundo Municipal de Cultura, diversas áreas como a música, artes visuais, teatro e outras. Foca na participação de pessoas físicas de Belo Horizonte e possui uma série de objetivos, como a valorização artística em várias regiões da cidade e a democratização do acesso à cultura.

Para essa pesquisa, foram analisados o que o DESCENTRA considera como "patrimônio imaterial", que inclui manifestações culturais que também podem ser entendidas como musicais:

> VII. Patrimônio Imaterial ou Intangível: refere-se às práticas, expressões culturais e tradições herdadas dos antepassados que conferem identidade a um grupo de indivíduos, tais como: os saberes (ofícios tradicionais, técnicas, modos de fazer, etc.); as formas de expressão (linguagens, músicas, pinturas, gestuários, danças, manifestações literárias, plásticas, cênicas e/ou lúdicas);

> as celebrações (festas de caráter sagrado ou profano, rituais, etc.) e os lugares (feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se realizam práticas culturais coletivas); (EDITAL DESCENTRA 2018, 2018)

É importante destacar que, de acordo com os editais analisados, múltiplas "linhas de ação" poderiam ser contempladas, desde atividades educativas ou formativas a registros audiovisuais (EDITAL DESCENTRA 2018, 2018), como podemos observar abaixo:

> a) a formação, a qualificação, a requalificação e o aprimoramento artístico e técnico de indivíduos, grupos e produções artístico-culturais;
> b) a valorização da diversidade cultural e da produção simbólica das comunidades, considerando as especificidades da cidade e de seu povo;
> c) as atividades culturais de caráter inovador, a pesquisa e a experimentação em novos suportes, plataformas, mídias e linguagens artístico-culturais;
> d) a valorização da cultura da infância e/ou dos idosos;
> e) a difusão, a informação e a divulgação de bens, serviços e conteúdos culturais (publicações, registros etnográficos, registros de audiovisual e/ou sonoros, resultados de criações e pesquisas, acervos arquivísticos, bibliográficos, fílmicos, fotográficos, fonográficos ou museológicos adquiridos, restaurados e/ou objeto de
> conservação, dentre outros), bem como dos bens móveis que sejam objeto de proteção, intervenção ou preservação;
> f) o acesso, a fruição e a formação de público e plateia;
> g) o apoio, a promoção e a valorização do patrimônio histórico, cultural e artístico, bem como sua disponibilização a toda população;

> h) a difusão do conhecimento e das expressões tradicionais e populares da cidade;
> i) a valorização, a circulação e a fruição de projetos culturais que promovam a acessibilidade universal, incluindo as ações que promovam acessibilidade de pessoas com deficiência e/ou mobilidade reduzida, bem como dos idosos;
> j) a promoção e a valorização do protagonismo feminino, bem como do conteúdo artístico e/ou cultural das culturas negra, indígena, cigana e LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros), ou que promovam a igualdade de gêneros. (EDITAL DESCENTRA 2018, 2018)

Os editais dos anos 2019, 2021 e 2022 mantiveram esses conceitos do ano de 2018. Não houve edital em 2020.

3. METODOLOGIA

Essa é uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório. Foi realizada uma pesquisa dos resultados dos editais do DESCENTRA a partir de 2018, ano em que os resultados passaram a ser disponibilizados no site da Prefeitura de Belo Horizonte para consulta. Não foram analisados os resultados dos projetos suplentes.

A partir desses dados, contabilizamos quantas vezes um projeto de um ou mais determinados gêneros musicais ou patrimônios imateriais foram aprovados entre 2018 e 2022, para entender a diversidade músico-cultural presente nas atividades selecionadas. A partir daí, uma breve discussão acerca dos resultados encontrados se segue. Para esta análise foi incluído o termo “diverso” na coluna “gênero musical” ou “patrimônio”, significando que há diversas manifestações musicais incluídas naquela atividade, como as de valorização de uma ou mais culturas envolvidas a partir da gastronomia, por exemplo. É importante dizer que o termo aqui chamado de “gênero musical” é usado apenas como uma forma de delimitar a pesquisa. Também consideramos “música ou cultura afro-brasileira” em um mesmo espectro que engloba música e religiosidade, mas com a especificidade do recorte de raça (e, por isso, o termo “afro”), dentro dos projetos aprovados em ambos os quesitos. Por fim, não encontramos informações

sobre todos os projetos e deixamos 12 projetos do quesito “música” e 1 projeto de “patrimônio” fora das tabelas finais.

Para exemplificar o trabalho feito anterior à contagem dos gêneros musicais, a tabela a seguir foi criada a partir da lista de aprovados do edital de 2018. A coluna “gênero musical” foi incluída após pesquisa na internet (em sites de busca e redes sociais, como no *instagram* e *facebook*) do nome daquele projeto.

Tabela 1: Projetos musicais aprovados em 2018 no edital DESCENTRA

ANO 2018	
Nome do Projeto	**Gênero musical**
PISANDO MIUDINHO	Coco de roda
DESENVOLVENDO A CRIAÇÃO E AUTONOMIA, ENTRANDO NAS MARGENS PARA DENTRO DA SAÚDE MENTAL	Sem informação
NOSSO BATUQUE, NOSSO SOM	Sem informação
CIRCUITO "VIVA EM VERSOS" DE ARTE URBANA	Hip hop
HIPHOP A LUTA CONTINUA	Hip hop
BAILE DA SAUDADE	Soul
SHABÊ - VISÃO MONOCULAR	Rap
BAILE FUNK DA SERRA NAS QUEBRADAS	Funk
AGLOMERADO DAS ARTES	Diverso
COGEMULÁ - CORPO, GÊNERO E MÚSICA LATINA	Latina
FELA DAY BH	Afrobeat
OFICINA DE PERCUSSÃO UNIDOS DA ZONA NORTE	Diverso

Fonte: Elaborada pela autora com base no site da Prefeitura de Belo Horizonte.

Na tabela anterior, a Oficina de Percussão Unidos da Zona Norte é um projeto educativo e que foca no aprendizado da percussão fora do centro belo-horizontino e, portanto, entrou na

categoria “diverso”. Já o “Pisando miudinho” é um projeto de difusão e performance de um coletivo de coco de roda chamado Coco da Gente e possui gênero musical definido.

A próxima tabela exemplifica os projetos aprovados como “patrimônio imaterial” do ano de 2019:

Tabela 3: Projetos de patrimônio imaterial aprovados em 2019 no edital DESCENTRA

ANO 2019	
Nome do Projeto	**Patrimônio**
CENTRO DE REFERÊNCIA DA CAPOEIRA EM AÇÃO	Capoeira
DO VIADUTO PRA CÁ - CIRCUITO DE SARAU NA QUEBRADA	Diverso
2º GUIA AFETIVO DO AGLOMERADO DA SERRA	Diverso
MANU DIAS - SAMBADEANDO NAS BORDAS	Samba
SALVAGUARDA E COMPARTILHAMENTO DO ACERVO DO GRUPO CULTURAL MENINAS DE SINHÁ	Diverso
MOÇAMBIQUE TAMBÉM É AQUI!	Música moçambicana
DIA DE CAPOEIRAR.	Capoeira
CAVARANA DE ANGOLA	Capoeira
FEIRA DE TROCAS DE BRINQUEDOS E LIVROS NA PRACINHA	Diverso
OFICINA DE RAP ‘DAS QUEBRADAS RIMANDO SOBRE O PATRIMÔNIO DA CIDADE’	Rap

Fonte: Elaborada pela autora com base no site da Prefeitura de Belo Horizonte

Seguindo a mesma ideia das tabelas de projetos musicais, aqui o termo "diverso", por exemplo a respeito do grupo cultural Meninas de Sinhá, refere-se ao caráter de valorização de um projeto social, musical e educativo de idosas. Outros projetos, como o "Dia de Capoeirar", deixam mais claro seu escopo musical.

4. RESULTADOS

A partir da listagem dos gêneros musicais e da contagem dos projetos, construímos a tabela a seguir:

Tabela 2: Total de gêneros musicais dos projetos de música aprovados no edital DESCENTRA entre 2018 e 2022.

	Edital DESCENTRA
Gênero musical	**Projetos de música aprovados entre 2018-2022**
Afrobeat	1
	continuação
Gênero musical	**Projetos de música aprovados entre 2018-2022**
Black music	2
Blues	2
Coco de roda	1
Reinado de Nossa Sra do Rosário	1
Diverso	13
Funk brasileiro	3
Funk	1
Hip hop	4
Jazz	1
Latina	1
MPB	1
Música afro-brasileira	6

Música clássica	1
Pop	1
Rap	3
Rock	1
Samba	2
Soul	1

Fonte: Elaborada pela autora com base no site da Prefeitura de Belo Horizonte

E, abaixo, a coleta de dados dos projetos de "patrimônio imaterial" aprovados entre 2018 e 2022:

Tabela 4: Tipos de patrimônio imaterial e suas ocorrências aprovadas no edital DESCENTRA entre 2018 e 2022.

EDITAL DESCENTRA	
Patrimônio	**Projetos aprovados entre 2018-2022**
Capoeira	6
Cultura afro-brasileira	1
Diverso	16
Hip hop	2
Maracatu	1
Música Moçambicana	1
Rap	1
Samba de roda	2

Fonte: Elaborada pela autora com base no site da Prefeitura de Belo Horizonte

A partir dos resultados obtidos, observa-se uma alta presença de projetos que valorizam a cultura afro-brasileira de alguma maneira, seja pela música seja por outra manifestação cultural como a capoeira. Dos 97 projetos aprovados em primeira listagem nessas categorias desde 2018, ao menos 34 projetos podem ser entendidos como música afro-brasileira, sem contabilizar os projetos marcados como "diversos".

Também se nota que a categoria "diverso" recebeu 29 projetos, o que marca o forte caráter multifacetado e complexo dos projetos aprovados, já que estes não se encaixam em

somente uma categoria de música ou atividade. Foi-se percebida uma grande quantidade de projetos educativos e de promoção cultural dentro dessa categoria. Há baixa presença entre os aprovados de projetos que englobem gêneros como a música clássica e o jazz.

É importante notar a presença do maracatu, samba de roda e coco de roda, patrimônios culturais que não são típicos de/comuns em Belo Horizonte, mas ainda assim foram fortalecidos pelo DESCENTRA.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os editais de 4 anos de DESCENTRA foram analisados somente com base no quesito gênero musical ou patrimônio imaterial. Os resultados encontrados demonstram que há a presença de diversas manifestações músico-culturais, mas que algumas recebem fomento anualmente e por vezes mais de uma vez ao ano. Apesar do edital ter poucos anos de retomada, é possível enxergar uma direção para a qual ele se encaminha, tendo em vista esses últimos anos.

Fica claro, também, que é necessário analisar no futuro se há culturas que não aplicam projetos a esse tipo de fomento e por quais motivos não o fazem – isso se torna importante para entender um direcionamento de políticas públicas e de atividades de preservação cultural que não passem necessariamente pelo envio e avaliação de projetos por proponentes, experientes ou não, e disputas no orçamento municipal por seus projetos viabilizados.

Para pesquisas futuras, sugere-se discutir o acesso a editais desse porte por grupos menores e inexperientes, pessoas com baixa escolaridade e demais categorias minoritárias, como raça e gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUPIN, G.; BARROS, J.. CULTURA, DIVERSIDADE E OS OBJETIVOS DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL. In: DUPIN, G.; BARROS, J.(org). Diversidade, sustentabilidade e políticas: o Plano Nacional de Cultura do Brasil e a Convenção da Diversidade Cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2021, seção 1, p. 46-72.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. EDITAL DESCENTRA 2018. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/DESCENTRA%202018%20-%20EDITAL.pdf. Acesso em 22 fev. 2024.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. EDITAL DESCENTRA 2019: ANEXO 1 (RELAÇÃO DE PROJETOS CONTEMPLADOS). Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/homologacao-anexos-i-contemplados.pdf. Acesso em 22 fev. 2024.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. EDITAL DESCENTRA 2021: ANEXO 1 (RELAÇÃO DE PROJETOS CONTEMPLADOS). Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/anexo-i-projetos-aprovados-descentra2021.pd. Acesso em 22 fev. 2024.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. EDITAL DESCENTRA 2022: ANEXO 1 (RELAÇÃO DE PROJETOS CONTEMPLADOS). Disponível em: https://api-dom.pbh.gov.br/api/v1/documentos/b14a7d67438944fd92e7a5f5173c6b9c0ee3ade1c74475790b7717b60bd5eb1a. Acesso em 22 fev. 2024.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. DESCENTRA 2018. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/descentra-2018. Acesso em 22 fev. 2024.

SECULT. Plano Estadual de Cultura. Disponível em: https://www.secult.mg.gov.br/documentos/plano-estadual-de-cultura. Acesso em 22 fev. 2024.

UNESCO. Convenção Sobre A Proteção E Promoção Da Diversidade Das Expressões Culturais. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224. Acesso em 22 fev. 2024.

POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL: CAMINHOS E TENSÕES DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL (1974-1990)

José Denis de Oliveira Bezerra[1]

RESUMO: O presente texto objetiva apresentar os resultados preliminares de uma investigação sobre a produção cênica brasileira, nas décadas de 1970 e 1980, a partir de políticas culturais públicas agenciadas pelo SNT/INACEN/FUNDACEN, instituições de Estado responsáveis por esta tarefa. O fomento e a produção das artes cênicas brasileiras, agenciadas por projetos culturais realizados pelo poder público, são o universo do estudo, que visa refletir os sentidos socioculturais da arte, amalgamada nesse contexto de produção, período (1974-1990) que corresponde as gestões de Orlando Miranda e Carlos Miranda à frente do SNT/INACEN/FUNDACEN, no seio do governo militar e do processo de redemocratização do país.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas, Política cultural, Estado brasileiro.

Estudos históricos sobre as experiências teatrais brasileiras partem, geralmente, de um conjunto de elementos que evidenciam a presença das produções cênicas no seio da sociedade, em diálogo com as conjecturas sociais, políticas, econômicas do país. As obras de arte -, no caso das artes cênicas os textos dramáticos, a fortuna crítica, a vida de artistas e personalidades, os espetáculos etc. -, são os objetos que permitem aos pesquisadores reflexões e análises, sem esquecer de entender os contextos nos quais as realizações espetaculares estão inseridas. Há uma série de estudos que evidenciam como artistas e suas obras representam questões de ordem estética, política, econômica, os quais se constituem como a matéria-prima da historiografia do teatro brasileiro. Contudo, ainda há uma história centrada nos produtos artísticos e naquilo que os circunscrevem: artistas e suas percepções de arte e de mundo; os circuitos e as trocas estéticas e culturais; o engajamento público para o desenvolvimento do setor etc., por exemplo.

Ao entender que o teatro e as demais artes espetaculares fazem parte da vida pública do país, surgem os debates em torno de como garantir, através de políticas de Estado, não só o

[1] Artista-professor-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Doutor em História (UFPA), Mestre em Letras (UFPA), é Líder do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. Presidiu a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (2022-2023). E-mail: denisletras@yahoo.com.br / denisbezerra@ufpa.br

financiamento da produção e sua circulação, mas outras necessidades, como o investimento na educação, que passa, por exemplo, pela criação de escolas de teatro, além da garantia do acesso a qualquer cidadão brasileiro da experiência com a arte através do ensino na educação básica ou na experiência cultural ao assistir um espetáculo; sem esquecer da qualificação, profissionalização e dignidade à classe trabalhadora do setor cultural. Essas pautas, ao longo da tradição teatral brasileira, são recorrentes, e em vários momentos da história vê-se o engajamento de artistas, intelectuais, gestores da cultura no debate público para a defesa por melhorias, transformações e valorização do artista, das obras, do sistema artístico-cultural em geral.

Percebemos, portanto, que ao falar de teatro não se pode, somente, pensar no elemento espetacular em si, mas no conjunto de fatores que garantam a sua existência como elemento vivo da cultura. É nesse sentido que iniciamos um processo de pesquisa com a finalidade de analisar os sentidos socioculturais da realização de políticas públicas para as artes cênicas a partir das instituições responsáveis pelo seu fomento, e as redes que se criaram a partir delas. Esse amálgama reflete os modos de percepção e promoção das artes em cada momento histórico, no caso em questão, as conjecturas sociopolíticas da ditadura militar e do processo de redemocratização (1974-1990), fatores determinantes nas articulações realizadas por artistas, intelectuais e gestores da cultura no Brasil.

Nossa investigação parte das experiências com a pesquisa [2] sobre as práticas culturais ligadas às artes cênicas na Amazônia, por meio de projetos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Perau que de 2017 a 2019 trabalhou com o projeto *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, o qual realizou trabalhos sobre variadas produções teatrais na capital paraense, sob o prisma das discussões estéticas, políticas, culturais, educacionais. Em 2019 iniciou-se uma nova etapa com o projeto *Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia*, que se expandiu para novos temas, objetos e perspectivas sobre a presença das artes dos espetáculos gestados no seio da cultura amazônica, em suas experiências temporais do passado ou do presente. A partir dessas questões, adentramos no cenário cultural teatral, entre as décadas

[2] O presente projeto faz parte das ações do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, a partir de suas duas linhas: *História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia*; e *Memória e Performatividades*. Ele se insere, ainda, na linha pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA; nas atividades de ensino da Escola de Teatro e Dança da UFPA, ligadas às disciplinas História do Teatro no Pará, História do Teatro Brasileiro, Memória e Performatividades (Licenciatura em Teatro), e História do Ator no Teatro (Técnico em Teatro).

de 1960 a 80, fator que nos permitiu conhecer essas cenas e refletir, historicamente, suas experiências, por meio de grupos de teatro, de artistas, de obras dramatúrgicas e espetaculares etc.

Nesse ínterim, ligado às ações de pesquisa que venho desenvolvendo sobre a produção cênica paraense, desde os grupos amadores das décadas de 1940 em diante, como apontei na dissertação de mestrado (Bezerra, 2010), publicado em livro posteriormente (Bezerra, 2013), e na tese de doutorado (Bezerra, 2016), comecei um processo de investigação sobre um artista paraense que iniciou sua carreira em Belém, em um grupo amador, e depois seguiu para o Rio de Janeiro: Carlos Miranda (1934-1997) [3]. O processo de investigação sobre essa personalidade foi revelando uma série de informações que não se encontram em livros ou estudos tradicionais de história do teatro brasileiro. Ao ouvir artistas, professores, pesquisadores ligados a ele, através dos grupos que fez parte e principalmente a partir da sua atuação na gestão pública no Serviço Nacional de Teatro/SNT, depois Instituto Nacional de Artes Cênicas/INACEN e Fundação Nacional de Artes Cênicas/FUNDACEN, este último foi presidido por ele, me proporcionou perceber que o campo da gestão cultural é um tema importante e necessário, para entendermos os processos políticos das artes cênicas, para além dos artistas e suas obras.

Além disso, a pesquisa documental nos arquivos do CEDOC/Funarte, do Instituto Moreira Sales, somado a periódicos e outros acervos me chamou atenção para uma área pouca ainda explorada nas pesquisas históricas sobre o teatro brasileiro: a gestão pública da cultura para artes cênicas, a partir do olhar de quem pensa, articula e produz essas políticas culturais. Contudo, a historiografia teatral, geralmente, se concentra na performance dos artistas ou nas obras escritas e/ou encenadas e seus sentidos poéticos, políticos, culturais, fator que nos leva a problematizar esse tema no exercício reflexivo e na escrita histórica da arte.

Porém, mesmo que se aborde o tema cultura/teatro e Estado e suas políticas, geralmente as pesquisas partem de documentos, de fatos que imbricam a produção artística, fator esse que leva as atenções para as dramaturgias, os espetáculos, os elementos poéticos do sistema cênico. Essas questões são fundamentais e, também, é de nosso interesse. Porém, esse processo de investigação nos possibilita adentrar, metaforicamente, nas coxias, nos camarins, nas salas

[3] Em 2018 iniciei um processo de investigação sobre Carlos Miranda, ator e produtor teatral paraense. Este processo estava ligado ao projeto de pesquisa "Teatro em Belém: poética, memórias e militâncias (1964-1990)" (PORTARIA Nº 151/2018 – ICA); entre 2019 a 2023 tornou-se o projeto "Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia" (PORTARIA Nº 079/2019; PORTARIA Nº 078/2021). Atualmente o projeto vigente é "Artes Cênicas: memórias, histórias em interfaces culturais na Amazônia" (PORTARIA Nº 172/2023).

administrativas que pensam, articulam, organizam, produzem, sistematizam as políticas culturais das artes cênicas, mas não estão evidentes nos processos historiográficos.

Em busca de narrativas sobre Carlos Miranda, viajei por várias cidades brasileiras, com o intuito de ouvir personalidades que tinham convivido com meu personagem, desde as do seio familiar até o da vida pública. Esse itinerário percorrido[4] possibilitou a conhecer histórias de trabalhadores do setor cultural, das artes cênicas, funcionários dos órgãos mencionados anteriormente, ou ligados a projetos desenvolvidos por esses departamentos, além de artistas e intelectuais. Com a investigação documental, no acervo da instituição pública responsável pela gestão cultural no Brasil (CEDOC/Funarte), encontrei um leque de informações que guardam uma memória, uma história da cultura brasileira ainda pouco presente nas pesquisas acadêmicas. Relatórios, editais, projetos, entre outros, somados às entrevistas já realizadas mostram um campo de trabalho a ser explorado, principalmente na perspectiva historiográfica das artes cênicas.

A partir desses fatores nos motivamos a investigar sobre as políticas culturais elaboradas pela instituição pública (SNT/INACEN/FUNDACEN) durante a gestão Orlando Miranda e Carlos Miranda (1974-1990) e sua contribuição histórica para as artes cênicas brasileiras contemporâneas. Esse tema nos motiva a refletir e a analisar: a) as bases filosóficas, políticas, sociais do projeto cultural da instituição pública responsável pelo fomento das artes cênicas brasileiras, no recorte temporal estabelecido; b) a materialidade desse projeto cultural, por meio das ações empreendias para o setor cênico; c) os impactos dessas políticas culturais no contexto da produção cênica fora do eixo Rio-São Paulo, principalmente na Amazônia brasileira. Para se ter uma noção inicial sobre o significado desse momento histórico, Humberto Braga,[5] em entrevista, relata sobre a gestão Orlando e Carlos Miranda:

[4] Saindo de meu ponto de partida, Belém/PA, viajei entre 2018 e 2019 pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Olinda/PE, João Pessoa/PB, Natal/RN, Fortaleza/CE, Parnaíba/PI, São Luís/MA, para ouvir artistas, intelectuais, agentes públicos da cultura, ligados a Carlos Miranda. Ao todo foram vinte e seis (26) entrevistas, que além de me relatarem sobre meu personagem, possibilitaram a conhecer momentos da história das artes cênicas brasileiras que ainda não foram discutidas e analisadas pela crítica e história teatral especializada.

[5] Humberto Braga (1946-2021) foi ator, produtor, trabalhou como servidor público, "iniciada em 1968, no então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, ainda sob a ditadura militar, integrou o Serviço Nacional de Teatro (STN), entidade que, em 1982, passou a se chamar Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). Depois, em 1989, já na redemocratização, participou da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen). A partir da criação da Funarte, em 1994, tornou-se diretor de Artes Cênicas da instituição, até 2000, quando assumiu a secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura (MinC), que ocupou até 2003" (Site Terra) Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/humberto-braga-1946-2021,6e3d8053150db1f6f5997badcdd62ce9g1oxn6r0.html>. Acesso em ago.2021.

> Orlando era um homem de muita experiência em produção teatral, ele se dizia de direita e tudo mais, e por conta disso, talvez, que o nome dele teria sido aceito para dirigir uma instituição, nessa época, ainda estávamos no golpe militar. E tinha ao lado dele um Carlos Miranda com uma visão um pouco mais de esquerda e do teatro que era feito fora do eixo Rio-São Paulo, e muito preocupado com a questão da **formação, da memória, das edições, da documentação, da organização da categoria artística, através das suas entidades de classe**. Essa gestão do Orlando e do Carlos, de uma certa forma, fortalece a organização da classe artística no Brasil inteiro, tanto o pessoal do teatro amador, que na época era muito forte, de federações de teatro amador em todos os estados do país, e tinha uma confederação que congregava todas as federações de teatro amador, que era a CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador, um dos presidentes da época foi o Tácito Borralho, de São Luís do Maranhão, e que foi, talvez uma pessoa que tenha feito um grande trabalho na área da CONFENATA. Isso tinha uma força política, na época, muito forte. E o SNT fortalecia e passou desenvolver diversos trabalhos com essas federações, inclusive apoiando a realização de festivais, de seminários, congressos; por outro lado, também, o seguimento dos trabalhadores, começaram as associações dos profissionais e, muitas delas, transformadas em sindicato, no caso dos grandes centros. Também apoiava e fortalecia muito essa área dos trabalhadores, inclusive na época da criação da Lei da regulamentação da profissão e tudo mais, Carlos tem uma participação nisso, muito importante, e também na área dos produtores que eram a origem do Orlando, da Associação dos Produtores de Teatro que nós tínhamos, principalmente nos grandes centros. Primeiro, Rio, a ACET – Associação Carioca e Empresários Teatrais; São Paulo, APETESP - Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo; e começaram a ser criadas em outros estados, em Minas, Rio Grande do Sul, Paraná, várias associações em vários estados. E depois, também, foi criada uma ANPAC – Associação Nacional de Produtores de Artes Cênicas, que congregava, de certa forma, as associações de produtores do país. Então, você vê que tinha, aí, os três seguimentos dos trabalhadores, dos produtores e dos amadores bastante organizados. Deixa esse tema como pano de fundo que você vai entender o que quero dizer com isso (BRAGA, 2018, grifo nosso).

Esse pequeno relato nos dá uma dimensão de algumas ações das instituições públicas responsáveis pelo fomento das artes cênicas entre as décadas de 1970 e 80. Duas questões nos chamam a atenção: a primeira consiste na necessidade de organização da classe teatral, através de federações, sindicatos nas cidades fora do eixo Rio-São Paulo; a segunda se constituiu em ações para as artes cênicas brasileiras, a partir de diálogos, trocas, mas sempre partindo da realidade de cada lugar. Percebemos, então, que havia uma preocupação e uma ação de fato da

gestão pública com os segmentos profissionais e amadores dos produtores e fazedores cênicos do país. Entre as ações realizadas pelas políticas públicas, Humberto Braga pontua que havia:

> Editais no Brasil inteiro de apoio a montagem de espetáculos; editais de circulação de espetáculos, pelas várias regiões, não só no eixo Rio-São Paulo, o Projeto Mambembão, que é um exemplo de uma das iniciativas mais felizes em termos de instituição púbica. [...] O teatro brasileiro era muito maior de uma visão que vigorava, na época, que era só Rio-São Paulo. Então, o projeto Mambembão tentava escolher espetáculos e grupos, sobretudo aqueles que estavam voltados para cultura, para a identidade local, para seus estados, e trazer esses espetáculos para o Rio, São Paulo e Brasília, a ideia do projeto era esse. E esse projeto marcou uma época, assim, inesquecível.
> Então, estou falando dos editais que eram realizados, o projeto Mambembão, a linha de edições do SNT, do INACEN, acho que nunca, em nenhuma outra época, publicou-se; concurso de dramaturgia, concurso de dramaturgia para teatro infantil, para teatro adulto, para teatro de boneco; prêmio Van Jafa de melhor reportagem sobre teatro, publicada no país inteiro, também tinha uma premiação. Enfim, abriu um leque de ações, abrangendo quase que todos os tipos de atividades de teatro no Brasil inteiro e o SNT sempre presente (BRAGA, 2018).

Esses projetos mencionados acima mostram a materialidade de ações e políticas públicas para a artes cênicas no país em um período no qual a classe artística era, ao mesmo tempo, sistematicamente vigiada pelo Estado. Então, é importante investigar como essas articulações ocorriam, as negociações, o jogo político dentro do próprio seio da instituição pública, gestada por governos autoritários, num primeiro momento, e no processo de redemocratização, após o fim da ditadura militar, apesar de o primeiro ato de um governo democraticamente eleito (Collor), em 1990, foi destituir o Ministério da Cultura, que desarticulou por completo as instituições culturais, como o fim da FUNDACEN, que a partir de 1994 passou a ser tudo gestado pela atual Funarte.

São essas ações culturais públicas, nesses contextos políticos, que nos chamam atenção, a fim de compreender seus processos e os sentidos históricos e socioculturais dessa política pública para as artes cênicas brasileiras nas décadas de 1970 e 80. Para isso, é importante e necessário analisar os processos históricos em que a produção teatral/cênica no Brasil se configurou desde a década de 1930, quando foi criado o Serviço Nacional de Teatro, passando pelo movimento de teatro amador articulado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), e pelos debates e articulações de artistas e intelectuais a partir dos anos 1960, configurados antes e

durante a ditadura civil-militar (1964-1985). Essas conjecturas sociopolíticas dão a base para as discussões sobre as temáticas que propomos investigar.

REFLEXÕES INICIAIS: MÉTODOS E RESULTADOS PRELIMINARES

Trabalhar com as artes cênicas brasileiras a partir dos estudos da memória e da história social e cultural exige procedimentos específicos. O que adotamos em nossas investigações fundamenta-se na pesquisa documental, que busca investigar, em acervos pessoais e públicos, o levantamento de fontes documentais (fotografias, recortes de jornais, programas de espetáculos, cartazes etc.), índices que possibilitem a escrita sobre as experiências e os sentidos socioculturais da produção artística.

A partir de uma pesquisa, em andamento, sobre Carlos Miranda, um dos gestores do SNT/INACEN/FUNDACEN, no recorte temporal estabelecido, surgiu a motivação em pensar a relação entre a gestão cultural e a produção cênica brasileira na segunda metade do século XX (1974-1990). Esse trabalho produziu um conjunto de fontes documentais iniciais. Entre 2018 e 2019 foram realizadas vinte e seis (26) entrevistas com artistas, intelectuais, produtores, gestores e técnicos culturais ligados à instituição foco da pesquisa (SNT/INACEN/FUNDACEN), como pode ser observado na tabela abaixo.

Tabela 1. Entrevistas com artistas, intelectuais, pesquisadores ligados ao SNT/INACEN/FUNDACEN (1974-1990), entre 2018 e 2019. [6]

NOME	CIDADE	ESTADO	FUNÇÃO/PROFISSÃO
Alex Miranda	São Paulo	SP	Médico (irmão de Carlos Miranda)
Alice Viveiro de Castro	Rio de Janeiro	RJ	Artista, pesquisadora
Benjamin Santos	Parnaíba	PI	Dramaturgo
Beth Araújo	Rio de Janeiro	RJ	Funcionária pública (Funarte)
Buda Lira	João Pessoa	PB	Ator, produtor cultural
Fernanda Quinderé	Fortaleza	CE	Escritora, professora, produtora
Fernando Augusto	Olinda	PE	Ator, bonequeiro, produtor
Francisco Medeiros	São Paulo	SP	Professor, ator, produtor
Humberto Braga	Rio de Janeiro	RJ	Produtor, funcionário público (Funarte)

[6] Essas entrevistas foram articuladas com Humberto Braga, que logo abraçou a ideia de uma pesquisa sobre Carlos Miranda. De acordo com a disponibilidade, quando me deslocava para as cidades citadas na tabela por causa de eventos ou outras atividades, Humberto passava os contatos e eu realizava as entrevistas. As 26 entrevistas encontram-se transcritas.

Ivonete Albano	Natal	RN	Atriz, produtora
Jalusa Barcelos	Rio de Janeiro	RJ	Atriz, escritora, pesquisadora
Marco Antônio Rodrigues	São Paulo	SP	Produtor, funcionário público (Funarte)
Marcos Teixeira	Rio de Janeiro	RJ	Funcionário público (Funarte)
Maria Gatti	Rio de Janeiro	RJ	Atriz
Maria Helena Nicolaeff	Rio de Janeiro	RJ	Produtora
Mariangela de Lima	São Paulo	SP	Crítica
Mauro Silveira	Rio de Janeiro	RJ	Ator, funcionário público (Funarte)
Orlando Miranda	Rio de Janeiro	RJ	Produtor
Romildo Moreira	Recife	PE	Funcionário público, escritor
Ruth Mezeck	Rio de Janeiro	RJ	Atriz, produtora
Sérgio Mamberti	São Paulo	SP	Ator, diretor
Silvio Zilber	São Paulo	SP	Ator
Stanley Whibbe	Rio de Janeiro	RJ	Ator, produtor
Tácito Borralho	São Luís	MA	Ator, professor, produtor
Tania Brandão	Rio de Janeiro	RJ	Professora, pesquisadora
Tânia Pacheco	Rio de Janeiro	RJ	Crítica, pesquisadora

Além dessas entrevistas, já foi realizado o levantamento de dados no CEDOC/Funarte, no Instituto Moreira Sales (ambos localizados na cidade do Rio de Janeiro), arquivos pessoais de intelectuais, artistas e agentes de cultura. São, aproximadamente, mais de 5.000 mil documentos entre relatórios, planos de trabalho, planilhas de projetos, fotografias de espetáculos e personalidades, programas de espetáculos, críticas de jornal, entre outros. Esse conjunto de documentos nos ajudam a adentrar no universo da investigação e perceber determinados elementos sobre a gestão da cultura pelo SNT/INACEN/FUNDACEN e a produção teatral/cênica brasileira entre 1974 e 1990.

A partir disso, a pesquisa trabalha com as questões teórico-metodológicas da historiografia, por meio da pesquisa documental e das discussões sobre fontes, seus usos, técnicas de coleta, conceitos (tracionais e contemporâneos), para pensarmos e escrevermos uma história do teatro/artes cênicas no Brasil (1974-1990). Isso porque “o documento é a base para o julgamento histórico. Destruídos todos os documentos sobre um determinado período, nada poderia ser dito por um historiador” (KARMAL; TATSCH, 2012, p. 09).

Além das memórias produzidas pela própria instituição (SNT/INACEN/FUNDACEN), percebemos que há reverberações das políticas públicas culturais nas cidades fora do eixo Rio-

São Paulo, no diálogo com as questões de artistas, produtores e gestores locais. Essas histórias precisam ser coletadas para não serem silenciadas. Sobre essa questão Le Goff (2003) aponta que mecanismos de realização da memória servem como um jogo de domínio sobre os bens culturais, portanto,

> tornar-se senhores de memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento (LE GOFF, 2003, p. 422).

Com base nesses princípios as políticas públicas para as artes cênicas é a perspectiva de nosso trabalho para desenvolver uma investigação histórica para uma escrita historiografia. A priori, a área do teatro é o foco do trabalho, sem se fechar para as outras áreas que constituem, no Brasil, as artes cênicas (dança, circo, ópera). Esse processo de concepção da área passa pela organização e reestruturação dos órgãos de cultura responsáveis por este setor. Antes de 1981, data de constituição do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, as políticas públicas para o teatro, à nível nacional, eram gerenciadas pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT, fundado no Estado Novo em 1937, para articulação entre a classe artística e o poder público. É justamente na gestão de Orlando Miranda e Carlos Miranda que essa noção de teatro para artes cênicas se modifica, fazendo com que as políticas públicas fossem pensadas e executadas de uma forma mais ampla e abrangente, que garantisse a promoção e a difusão do circo, da dança, da ópera e não somente do teatro pelo país. [7]

O SNT (1937-1981) deu lugar ao INACEN (1981-1987) que se tornou, posteriormente, em FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987-1990), este último presidido por Carlos Miranda. Esse processo de transformação dessa instituição responsável pela produção teatral/cênica brasileira não se configura apenas por uma questão de nomenclatura, mas pela essência do que a classe artística, os intelectuais e os agentes públicos da cultura buscavam: uma política nacional para o fomento e o fortalecimento do setor cultural-artístico

[7] A partir das entrevistas realizadas com os trabalhadores da cultura do SNT/INACEN/FUNDACEN, percebemos que a gestão, à época, convidou profissionais que atuavam nas diversas áreas: crítica, circo, dança, teatro (em suas múltiplas possibilidades: atrizes, atores, diretores, produtores, cenógrafos etc.). Essa diversidade de profissionais apontam um índice de uma futura análise sobre esse novo contexto do órgão público que reverberou na concepção de artes cênicas empreendida a partir desse momento.

do país. Para isso, eram necessários investimentos que garantissem a produção, a circulação dos produtos estéticos (espetáculos, dramaturgias); a pesquisa através do fomento à crítica especializada, à história e à memória do teatro e das artes cênicas brasileiras.

Por isso, durante esse momento histórico da gestão de Orlando Miranda e Carlos Miranda (1974-1990), muitos projetos foram colocados em prática, como por exemplo: a) Mambembão, responsável em fazer circular espetáculos de grupos fora do eixo Rio-São Paulo pelos palcos dessas cidades, procurando mostrar a diversidade da produção cênica do país; b) concurso de dramaturgia, voltado para os autores das várias regiões brasileiras, com a finalidade de promoção de novos dramaturgos e novas obras; c) projeto Memória, voltado para a constituição de acervos sobre as teatralidades brasileiras, e pesquisas e publicações sobre vários temas, projeto esse que se constituiu na origem do atual Centro de Documentação – CEDOC da Funarte; d) apoio à organização de classe de artistas, produtores e grupos, profissionais e amadores, através de federações, sindicatos, pelas cidades e capitais brasileiras; e) a construção de casas de espetáculos, dialogando com as motivações artísticas da época, como a criação do Teatro Cacilda Becker na cidade do Rio de Janeiro, voltado somente para a dança; ou o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, na cidade de Belém, considerado o primeiro teatro experimental do país, projeto de Luiz Carlos Ripper, que marca a história da produção cênica contemporânea na capital paraense.

A partir desses elementos, resultados preliminares da investigação, problematizamos a necessidade de realizar o levantamento das políticas públicas gestadas pelo Estado brasileiro existentes à época, para em seguida promover uma reflexão sobre os sentidos políticos e socioculturais dessas ações. Nesse contexto, escolhemos quatro caminhos para o desenvolvimento dos próximos passos da pesquisa, para dialogar com a essência e a natureza do problema:

1) O primeiro corresponde à presença do tema Teatro/Artes Cênicas e políticas públicas na historiografia do teatro brasileiro. A relação entre arte/cultura e o Estado brasileiro possibilitam análises sobre como as atividades artísticas são articuladas como ações políticas, gestadas no seio da sociedade, em seus tempos históricos específicos. Angélica Camargo (2013; 2017) investiga como ocorreu o "processo de institucionalização da cultura no Brasil", através da criação e ações do antigo Serviço Nacional de Teatro/SNT, primeiro durante o Estado Novo (1930-1945), e posteriormente durante o período de redemocratização do país até o golpe militar da década de 1960 (1945-1964).

A pesquisadora pontua como a cultura artística brasileira, no contexto da produção teatral, articulou-se a partir da gestão pública para o setor, fator que criara a tradição de que o Estado é o patrono das artes, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, momento em que "a cultura e as artes tornaram-se objetos de políticas especializadas em âmbito estatal, consideradas como elementos de construção da identidade e da unidade nacionais, meio de afirmação da originalidade do país e vetor privilegiado de prestígio" (CAMARGO, 2017, p. 19). Ao analisar essas questões, a partir do SNT, a pesquisadora nos dá uma historicidade sobre essa instituição pública, que nos possibilita entender as políticas culturais de Estado no contexto da gestão de Orlando Miranda e Carlos Miranda (1974-1990).

Além desses estudos, temos reflexões sobre outras ações estatais voltadas para o teatro, como apontam Yan Michalski e Rosyane Trotta (1992) ao refletirem sobre a constituição de companhias oficiais de teatro, no século XX. Victor Hugo Adler Pereira (1998; 2001) promove, também, um estudo sobre a relação entre teatro e poder/Estado, a partir das políticas do SNT e as discussões sobre o processo de modernização teatral da década de 1940. Esse conjunto de estudos nos apontam como as políticas culturais se estruturaram, suas bases ideológicas, suas ações e reverberações, proporcionando uma reflexão histórica sobre o tema. Nesse sentido, buscamos, em um primeiro momento, um levantamento dos estudos já realizados sobre a temática proposta, a fim de contextualizar a discussão sobre a produção cultural do setor das artes cênicas brasileiras desde o momento em que SNT se constituiu como órgão de Estado responsável pela gestão pública da produção teatral, até a sua renovação e mudanças, na gestão de Orlando Miranda e Carlos Miranda, quando o poder público, juntamente com intelectuais e a classe artística, articulam novas ideias e projetos para o setor.

2) O segundo caminho abrange o entendimento do tema cultura e poder público de uma maneira mais ampla, para em seguida articular reflexões no campo das artes cênicas. Para esse momento, buscamos estudos sobre o tema, os quais nos possibilitem compreender os debates políticos e os projetos aplicados no setor da cultura. Lia Calabre (2009; 2019a; 2019b) possibilita o entendimento histórico quando se propõe a "recuperar a trajetória histórica das políticas públicas de cultura no Brasil" (2009, p. 09); bem como nos apresenta os contextos dos anos 1970 até o período mais contemporâneo, a fim de construir um painel crítico sobre o tema, a partir do olhar atual (2019a). Caio Gonçalves Dias (2021) se debruça sobre o tema das políticas culturais, demarcando como tempo histórico para sua análise da criação do Ministério da Cultura nos anos 1980 até o governo Bolsonaro, revelando os contextos e os debates políticos

na constituição do ministério até as ações de um governo de ultradireita empossado em 2019 e todas as discussões até 2020. Isaura Botelho (2016) nos apresenta uma discussão sobre o tema, fazendo "considerações sobre o universo da cultura tal como ele se apresenta do ponto de vista da elaboração de uma política pública" (p. 20).

Botelho (2023) apresenta o percurso histórico da Funarte, no mesmo contexto em que buscamos investigar o SNT/INACEN/FUNDACEN, por isso seu estudo nos auxilia a compreender os mesmos contextos e discussões da área de artes visuais no campo das artes cênicas, pois antes do governo Collor as instituições ligadas ao Ministério da Cultura tinham metas e ações diferenciadas. Com o desmonte promovido por Collor e depois reestabelecido nos governos Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, quando se reestrutura o Ministério da Cultura, se constrói uma nova Funarte, agora responsável pela cultura das artes (visuais, cênicas, cinema) e demais dimensões da cultura material e imaterial brasileiras.

3) O terceiro caminho corresponde aos paradigmas da histórica social e cultural como campo teórico-metodológico. No conjunto de possibilidades de análises históricas, nossa pesquisa dialoga com os postulados e metodologias da história social, cultural, em que se proponha uma análise da sociedade brasileira através do fenômeno cênico e vice-versa. Peter Burke (2008, 2011) aponta que pesquisas históricas, na contemporaneidade, tomem como ponto de partida novos conceitos de cultura, em que sujeitos e grupos sociais, historicamente silenciados pela História, buscam seus protagonismos, fato que promove uma virada nas formas de abordagem e de análise da própria historiografia. Com base nisso, nossas reflexões problematizam o lugar das políticas públicas de Estado na historiografia do teatro brasileiro bem como das artes cênicas (1974-1990), para repensar objetos de pesquisa e as formas de escritas.

4) O quarto caminho escolhido envolve os estudos sobre as artes cênicas brasileiras no contexto de governos militares (1964-1985) e o processo de redemocratização (1985-1990). A produção artístico-cultural brasileira da segunda metade do século XX é um campo importante para compreendermos a sua história contemporânea. Nesse sentido, nossas pesquisas vêm dedicando-se a pensar a relação do teatro com a sociedade, em especial no seio da região amazônica (Belém/PA), tendo como foco obras de arte como lugar de resistência, de pensamentos político-sociais. Os estudos de Marcelo Ridenti (2000; 2005) sobre o movimento cultural brasileiro dos anos 1960 e 70 em conversação com as formas de "resistência" da esquerda e a ideia de nacionalismo romântico, que produziram uma série de debates políticos,

nos possibilitam a perceber que obras de arte/teatrais são espaços de resistência, de conflitos. No contexto teatral paraense, a partir de Ridenti, já problematizamos os sentidos poéticos e sociais de espetáculos, textos dramáticos que colocaram as percepções de cultura amazônica nos palcos da cidade nos anos 1960 a 80 (BEZERRA, 2018; 2019; 2020), adaptando o conceito de nacionalismo (RIDENTI, 2000) ao de regionalismo na arte da cena amazônica.

Sobre o contexto teatral e cultural brasileiros dos anos 1960 e 70 Kühner (1975) afirma que "no início da década de 60 acentua-se e profunda-se aquele movimento pendular entre expansão nacional e/ou internalização, como as contradições entre as classes sociais, [...]. Desenvolvimento, progresso (ou mesmo reforma) pareciam ser termos gerais, assinalando aqueles novos modos de pensar e novas possibilidades de ação mencionadas" (p. 94). Além disso, José Arrabal (2005), Mariângela Ales de Lima (2005) e Tania Pacheco (2005), apresentam debates sobre a produção teatral na década de 1970, a partir dos grupos e artistas, e das ações da gestão cultural. [8] Heloísa Buarque de Holanda (1981) é uma autora importante porque ela nos apresenta um debate sobre arte e cultura brasileira dos anos 1960, mostrando os debates e a "adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário" (p. 15) no contexto dos processos políticos dos governos militares. Roberto Schwarz (2008) propõe uma análise social da década de 1960, a partir de movimentos artísticos culturais no seio dos primeiros governos militares. Iná Camargo Costa (1996; 2001) estabelece contribuições fundamentais para se pensar a relação entre teatro e política, a partir das experiências de artistas, grupos e obras brasileiras em diálogos com o cenário internacional. Fernando Peixoto (1989a; 1989b; 1989c) realiza uma série de apontamentos e reflexões sobre o teatro brasileiro, construindo uma historicidade das experiências espetaculares no país no século XX.

Nesse sentido, esses estudos nos auxiliam a entender as dinâmicas culturais brasileiras e os processos poéticos e políticos de grupos e artistas durante o recorte temporal proposto pela pesquisa (1974-1990). Esses apontamentos ajudam a criar a contextualização da realidade cênica brasileira, para pensarmos sobre a produção cultural pública e seus diálogos, impactos, trocas com os movimentos artísticos (teatrais/cênicos) no Brasil.

Em síntese, a natureza do problema refere-se às possibilidades de pesquisa na área das artes cênicas em seu diálogo com os campos que estudam as políticas e gestão pública da cultura

[8] Destacamos que eles participaram de várias ações da instituição pública (SNT/INACEN/FUNDACEN) que nos propomos investigar, Mariângela de Lima e Tania Pacheco foram funcionárias da instituição e participaram da elaboração de vários projetos culturais.

(arte) brasileira. Fundamentada, teórica e metodologicamente, na memória e a história social e cultural, buscamos contribuir com as reflexões sobre arte/cultura (formação estética e política) nos estudos culturais brasileiros e amazônicos, nos fluxos da tradição e da contemporaneidade das artes dos espetáculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BEZERRA, J. D. de O. (2020). TEATRO "BRASILEIRO" NAS DÉCADAS DE 1960-70: REGIONALISMO NA CENA AMAZÔNICA PARAENSE COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA A TEMPOS DE DITADURA. *Cena*, Porto Alegre, n. 31, p. 130–138, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.98577>. Acesso em: 6 jul. 2022.

BEZERRA, J. D. O. Teatro em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 80: Grupo Experiência e o Regionalismo/Nacionalismo. In: 30º Simpósio Nacional de História - História e o Futuro da Educação no Brasil, 2019, Recife**.** *Anais do 30° Simpósio Nacional de História* - História e o futuro da educação no Brasil, 2019. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1568649876_ARQUIVO_denisbezerra.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BEZERRA, J. D. O. Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica. *Anais X Congresso da ABRACE*, Natal/RN, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4068>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas*: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e Modernidades*: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará, 2016.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura*: políticas culturais e seus desafios. 2 ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação*: Funarte e política cultural (1976-1990). 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

BRAGA, Humberto. Carlos Miranda: depoimento [set. 2018]. Entrevistador: José Denis de Oliveira Bezerra. Rio de Janeiro, 2018. Entrevista concedida ao *Projeto de Pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia* do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq.

BURKE. Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BURKE. Peter. *O que é histórica cultural?* 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009a.

CALABRE, Lia; DOMINGUES, Alexandre (Org.). *Estudos sobre políticas culturais e gestão da cultura*: análises do campo de produção acadêmica e de práticas de gestão. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019b.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos*: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMARGO, Angélica Ricci. *Por um Serviço Nacional de Teatro*: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. Teatro Político no Brasil. *Trans/Form/Ação*, n. 24, São Paulo, p. 113-120, 2001.

DIAS, Caio Gonçalves. *A cultura que se planeja*: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

KARMAL, Leandro; TALSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular*: uma experiência. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão. 5ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

MICHALSKI, Yan; TROTA, Rosyane. *Teatro e Estado. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil*: História e Polêmica. São Paulo: HUCITEC, 1992.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70*: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989c.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989b.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1989a.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda*: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMERY, Helena (org.). *Constelação Capanema*: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, v.17, n.1, 81-110. São Paulo jun. 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A RELAÇÃO ENTRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA INDÚSTRIA DA MÚSICA E POLÍTICAS PÚBLICAS

Julia Ourique[1]

RESUMO: A desigualdade de gênero na indústria da música reflete uma situação que existe há décadas no mercado de trabalho e na política: mulheres são a minoria. A partir da revisão bibliográfica de estudos já realizados por entidades da classe musical e indicadores econômicos, esta proposta acredita que é por meio das políticas públicas na música, como ações afirmativas, que a desigualdade de gênero na indústria da música pode ser superada no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres na música; Políticas públicas; Indústria da música; Igualdade de gênero; Mercado de trabalho.

INTRODUÇÃO

Ter crescido durante os governos de esquerda me fez uma jornalista cheia de esperança, porém realista. Embora acredite que a arte pode mudar o mundo, é preciso encarar que após quatro anos de um governo caquistocrático, no qual o Ministério da Cultura foi mais uma vez extinto, os ventos da revolução feminista artivista enfraqueceram no Brasil. Como retomar as boas experiências na cultura, principalmente na indústria da música, que tivemos entre os anos de 2003 e 2011? Acredito que o primeiro passo está por meio do conhecimento. É preciso estudar a indústria da música, conhecer as estratégias bem-sucedidas em outros países, analisar os indicadores contemporâneos para que possamos entender o impacto da música como parte da Economia Criativa nas diversas regiões do país, a partir de diferentes pontos de vista. Crescendo como uma fã de música e, posteriormente, tendo a oportunidade de trabalhar na indústria da música, algumas noções do que acontecia com as mulheres no mercado de trabalho me perturbavam. Como se dá este sentimento de que as mulheres não deviam estar ali? Por que não é permitido às mulheres errar? Quando uma mulher erra, toda a sua obra é incapacitada: desafinou porque não sabe cantar; a corda quebrou porque não sabe tocar. De onde vem a força de continuar num ambiente que te quer longe? Sem encontrar resposta, resolvi começar a pesquisar sobre o assunto e assim tem sido durante a Especialização, o Mestrado e agora, no Doutorado.

Neste artigo que apresenta a pesquisa que será desenvolvida durante o Doutorado, partimos do problema: Como o Estado pode interferir na desigualdade de gênero na indústria

[1] Doutoranda, com bolsa pela Capes, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação UERJ e Mestra em Comunicação, pela mesma instituição. Faz parte do Grupo de Pesquisa "CORPS", na UERJ. Professora no curso de Jornalismo, na Universidade Estácio de Sá. E-mail: juliaourique3@gmail.com

da música? Uma das hipóteses propostas é por meio das políticas públicas culturais voltadas para o setor da música. Comparando as estratégias da União Europeia e do Brasil, pretendemos pensar em possibilidades para que o Estado seja o principal investidor no mercado da música, contrariando o caminho que tem sido traçado até então. A partir das discussões mais recentes em relação às transformações do mercado da música e da importância do Estado como principal agente investidor na música (HERSCHMANN, 2013; DE MARCHI, 2016), o recorte que buscamos nesta proposta é de como as políticas públicas culturais podem transformar a desigualdade de gênero na indústria da música.

Tendo em vista os interesses do estado neoliberal em colocar limites nos gastos públicos, a fim de recuperar-se de crises econômicas sem fim (MAZZUCATO, 2014, p. 17), investir em cultura ainda é visto hoje no Brasil como um gasto arriscado. Desde 2016 acompanhamos o desmonte dos aparelhos e atividades culturais no país, com um aumento exponencial durante a pandemia de Covid-19, e assim, um Estado em crise delega às instituições privadas o investimento em atividades artísticas, haja visto a forma como funciona a Lei Rouanet, por meio de incentivo fiscal (DE MARCHI, 2017, p. 118). As mudanças no mercado da música impuseram, há algumas décadas, que profissionais desta área adentrassem a produção independente, favorecendo assim o empreendedorismo de si como forma de se manter trabalhando (BAYM, 2018).

De acordo com Coêlho (2016) as políticas públicas podem ser reconfiguradas a partir da observação das experiências de outros países ou municípios das próprias regiões em que atuam. Este processo é chamado de difusão de políticas públicas e, segundo o autor, ocorrem em quatro fases: agenda política previamente delimitada; informações adquiridas por meio de experiências em outros países; mudança institucional realizada por atores-chave; política pública aprovada ou não, na forma de lei. A questão da desigualdade de gênero, começou recentemente a ser tratada como foco de política pública na Europa e América do Norte, enquanto no Brasil, começa a ser discutida a partir do renascimento do Ministério da Cultura - MinC, com liderança de Margareth Menezes e a criação do Comitê de Gênero, Raça e Diversidade (DOU, 2023). Algumas destas iniciativas de impulsionamento são o Prêmio Carolina Maria de Jesus de Literatura Produzida por Mulheres 2023, que agracia 40 escritoras com o valor de R$ 50 mil (BRASIL, 2023); e o Edital Ruth de Souza de Audiovisual, que premia 10 projetos de ficção apresentados por produtoras independentes com R$ 2 milhões

(BRASIL, 2023). Na área da música, ainda não constam editais ou premiações direcionados às profissionais mulheres da indústria.

É fundamental ressaltar que as políticas públicas desempenham um papel crucial no fomento de mudanças significativas e duradouras. Portanto, este resumo expandido é apenas a primeira iniciativa de pesquisa desta autora em busca do avanço deste debate, a fim de contribuir com informações para o amadurecimento da questão de políticas públicas para o mercado da música, fornecendo também apontamentos para a criação de um setor musical mais equitativo, inclusivo e diversificado no Brasil.

DESIGUALDADE DE GÊNERO NA INDÚSTRIA DA MÚSICA

As transformações na indústria da música entre o fim do século XX e início do século XXI foram avassaladoras: anteriormente, quando se queria divulgar uma música o artista dependia de gravadoras e selos, estações de rádio, revistas e jornais, e a divulgação cara-a-cara nos shows. Hoje existem mais formas de se lançar música, ouvir música e ler sobre música, mas isso não fez aumentar as chances de mulheres conseguirem trabalhar na área: “Na verdade, você só tem esperança. Como você vai conseguir encontrar comida é uma questão totalmente diferente. Você continua fazendo [música] porque você ama, e é isso que a gente faz.” (BAYM, 2018, p. 14). Por meio das redes sociais é possível monetizar a sua música, mas para alcançar destaque neste espaço é preciso conectar-se com o público e esta relação beira a servidão (BAYM, 2018, p. 16-17), a lógica seria de que quanto mais você se doar online, mais seguidores você terá e, assim, mais sua música será escutada e requisitada, com a audiência pagando para assistir seus shows e consumir sua arte. Só que não é assim que acontece. E para as artistas mulheres é preciso também lidar com o sexismo, com o racismo e com a falta de oportunidades que surgem por causa da desigualdade de gênero na indústria da música.

O feminismo popular (BANET-WEISER, 2018), tão presente nas redes sociais desde 2016, incentiva mulheres a confiar em si mesmas, a sentir-se empoderadas e a partir desse empoderamento feminino, mudar a cultura e a política ao seu redor. Embora seja importante sentir-se assim, é importante observar que somente algumas mulheres, dentro deste sistema, são permitidas ter esse empoderamento por encomenda (BANET-WEISER, 2018, p. 20). O feminismo que estampa camisetas, vira tema de filmes e agrada desde as trabalhadoras em ônibus lotado até as CEO de empresas multibilionárias ganha muito nomes: foi o GRL PWR, nos anos 90; e depois tornou-se a primavera das mulheres, no início da década de 2010. O que

pouco se fala é que este fluxo feminista se tornou massa de manobra na economia neoliberal, incentivando a desigualdade que finge querer extinguir.

> O feminismo liberal terceiriza a opressão. Permite que mulheres em postos profissionais gerenciais façam acontecer precisamente por possibilitar que elas se apoiem sobre mulheres imigrantes mal remuneradas a quem subcontratam para realizar o papel de cuidadoras e o trabalho doméstico. [...] Nossa resposta ao feminismo do faça acontecer é o feminismo impeça que aconteça. Não temos interesse em quebrar o telhado de vidro enquanto deixamos que a ampla maioria limpe os cacos (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 38-39).

Embora repleto de controvérsias, o feminismo popular/feminismo liberal é uma porta de entrada para a mobilização de mulheres em torno da prática feminista, reconhecendo as injustiças impostas a elas por causa do seu gênero, da sua raça, da sua classe social e de sua sexualidade. Nesse contexto de reconhecimento das relações de poder, o feminismo se torna uma ferramenta de combate à desigualdade de gênero no mercado de trabalho (OURIQUE, 2023, p. 45), e no caso desta pesquisa, na indústria da música. Acreditamos que uma das ferramentas que possibilitam o impulsionamento da discussão sobre desigualdades gênero na indústria da música é saber o tamanho do problema por meio do confronto com dados. Ao pensarmos em políticas públicas, principalmente dedicadas à área da música no Brasil, encaramos um problema recorrente: representação política feminina. De acordo com o relatório Global Gender Gap Report 2023, do WEF – *World Economic Forum* (2023), a paridade de gênero no Brasil, atualmente em 72,6%, ocupa o 57º lugar globalmente, alcançando seu nível mais alto desde 2006. O Brasil designou mulheres para 36,7% das posições ministeriais, o maior índice até então. Além disso, houve um aumento de 2,9 pontos percentuais na representação de mulheres no congresso (totalizando 17,7%). Em conjunto, esses números quase dobraram o nível de paridade em Empoderamento Político (26,3%) em relação à 2022. Também houve uma melhora marginal na dimensão da categoria "Participação e Oportunidade Econômica", embora a paridade em cargos técnicos seja mantida, a paridade nos rendimentos estimados está em 62,8%, o que significa uma melhora em comparação com a edição de 2022. No subíndice de Realização Educacional (99,2%), além da matrícula na educação primária, há plena paridade de gênero na taxa que vai da alfabetização até o ensino superior (WEF, 2023, p. 29). Vale ressaltar que neste relatório questões como classe, raça e sexualidade não são contabilizadas junto à análise de desigualdade entre os gêneros, porém, podemos comparar estes dados com o estudo do IBGE (2021), que acompanha os indicadores sociais das mulheres no Brasil e que

confirma a ascendência de mulheres em relação às categorias de saúde e educação, enquanto aponta para mais um problema que as brasileiras enfrentam desde a década de 70: a baixa participação no mercado de trabalho.

Muito além dos baixos salários que mulheres recebem para exercer os mesmos cargos (LARA, 2023), mulheres enfrentam dupla jornada e são responsáveis pela criação dos filhos, um trabalho sem remuneração e de extrema importância. Em 2019, a taxa de participação de mulheres no mercado de trabalho a partir dos 15 anos de idade foi de 54,5%, enquanto homens possuem 73,7% (IBGE, 2021, p. 3). Em relação ao nível de ocupação de pessoas entre 25 e 49 anos, a pesquisa mostra que a presença de crianças de até três anos de idade influencia diretamente na ocupação das mulheres no mercado de trabalho: mulheres nesta faixa etária com crianças e que estão empregadas são 54,6%, contra 67,2% daquelas que não possuem crianças. E se esta mulher é preta ou parda e cuida de uma criança, a taxa de ocupação é de menos de 50%, contra 62,6% das mulheres brancas. As mulheres pretas e pardas sem crianças com emprego são 63%, enquanto as mulheres brancas são 72,8% (IBGE, 2021, p. 3).

A questão da desigualdade entre os gêneros no mercado da música é observável nos relatórios produzidos por entidades representantes dos profissionais da música, como a UBC - União Brasileira de Compositores e o Ecad – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, que a partir dos seus dados nos mostram possíveis pontos de partida para a discussão no país. De acordo com o Ecad (2023, p. 9), são 400 mil artistas (compositoras, intérpretes, musicistas ou produtoras fonográficas) que são beneficiadas pela distribuição dos rendimentos de direitos autorais – que chegou a 1,2 bilhões de reais – porém, esta quantidade de beneficiárias representa apenas 10% do total de titulares pessoa física (Ecad, 2023, p. 6). Em 2022, foram 316 mil músicos contemplados com os valores de distribuição de direitos autorais, entre compositores, intérpretes, músicos, editoras e produtores fonográficos e assim, este setor da música arrecadou 1,2 bilhão de reais. Deste total de rendimento, mais de 25 mil mulheres foram contempladas, recebendo 8% desse total destinado às pessoas físicas, cerca de 58 milhões de reais. Ainda segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (2023), na lista dos 100 autores com maior rendimento, as mulheres representam em média 4% do total de beneficiados. Em um quadro comparativo dos 100 artistas com maiores rendimentos, temos os seguintes dados:

Tabela 1

Gênero	2018	2019	2020	2021	2022

Masculino	94%	97%	98%	96%	96%
Feminino	6%	3%	2%	4%	4%

Fonte: Dados reunidos pela autora a partir dos relatórios anuais do ECAD publicados entre os anos de 2018 e 2023.

Já o relatório *Por Elas Que Fazem a Música*, da UBC, não traz uma situação muito diferente: mulheres representam 16% do total de pessoas físicas que fazem parte da entidade (UBC, 2023, p. 4), embora o número total de associadas tenha crescido 151% desde 2017 (UBC, 2023, p. 7). Uma questão que aparece neste levantamento é o fator da idade das associadas, que tem a sua maioria entre os 18 e 40 anos, representando 61% do total e que sofre uma queda entre os 41 anos e acima dos 64 anos, totalizando 35% das associadas (UBC, 2023, p. 5). Infelizmente, informações sobre a orientação sexual e a racialização das associadas não é um dado que aparece nestes levantamentos realizados pelas entidades da classe musical, o que só reforça a necessidade de uma ação vinda do Estado em relação à desigualdade de gênero na música, a começar pelo mapeamento dos profissionais da música – nunca realizado no Brasil.

Nesta fase inicial da pesquisa que pretende ser desenvolvida no doutorado, algumas iniciativas chamam a atenção por sua abordagem progressista em relação à desigualdade de gênero na indústria da música. Na União Europeia, o projeto *Music Moves Europe* reconhece a música como um importante pilar da cultura europeia, sendo também a indústria que mais emprega no país, superando o audiovisual (EU, 2023). No relatório *Analysis of market trends and gaps in funding needs* (EU, 2020), a pesquisa reconhece que mulheres representam menos do que 20% dos compositores e letristas, e que mulheres também são sub-representadas em festivais, em premiações e na mídia especializada em música. Para tentar mudar esse cenário de desigualdade, o programa *Creative Europe* (EU, 2022), apoia a rede de suporte internacional chamada *Keychange*, que busca reestruturar o mercado da música internacional em busca da igualdade de gênero 50/50 em postos de trabalho e nos *headliners* de festivais de música (Keychange, 2023). Já o relatório *Music Moves Europe: Boosting European music diversity and talent* (EU, 2022) mostra alguns resultados destes incentivos estatais da União Europeia, entre eles o apoio a um projeto de mentoria para mulheres empreendedoras na indústria da música, na França; um simpósio para DJ mulheres na Europa, na Bélgica; e um evento voltado para mulheres na ópera, também na França (2022, p. 8).

Já no Brasil, o AmplifyHer (2021) traz dados importantes sobre a situação das mulheres brasileiras na música. Realizado por uma parceria entre a USP, a Manchester Metropolitan University e a Edinburgh Napier University, com financiamento do *Global Challenges*, o relatório final do projeto de pesquisa mostra que 100% das mulheres consideram que o acesso a recursos econômicos foi determinante na trajetória profissional, com um adendo: as participantes brancas consideraram que o fator econômico favoreceu a sua trajetória na música, enquanto as participantes negras se sentiram limitadas em algum momento (AMPLIFYHER, 2021, p. 6). Neste estudo, os pesquisadores identificaram que os desafios mais urgentes das musicistas femininas no Brasil são "aqueles relacionados com a falta de exposição na mídia e o acesso deficiente a oportunidades de trabalho, receita e financiamento" (AMPLIFYHER, 2021, p. 2). Este estudo também mostra que a condição de se entender como mulher no meio musical afeta o papel e a posição das artistas, afetando a sensação de segurança em relação à sua própria capacidade, impactando negativamente a autoestima e a autossuficiência.

> De um modo geral, as participantes afirmam terem sofrido algum tipo de menosprezo por parte da comunidade onde trabalham em algum momento de suas carreiras. Em suas respostas, percebe-se que as mulheres, muitas vezes, são colocadas sob dúvida em suas atuações, são contestadas em suas inteligências e em seu profissionalismo pelo fato de serem mulheres. As participantes, na sua maioria, relatam ser necessário trabalhar duas vezes mais se comparado aos seus colegas homens para conquistarem o mesmo respeito e reconhecimento no meio musical. Várias participantes relatam comentários comparativos aos homens para elogiar seu trabalho (AMPLIFYHER, 2021, p. 29)

Como define Messeder (2018, p. 189), ao mexer com o patriarcado moderno o nosso corpo e a nossa escrita encarnada incomodam. Quando a mulher adentra o espaço da música ela reparte aquele centro de poder controlado por homens e pensado para homens. De acordo com Koskoff (2014, p. 37), na maioria das sociedades conhecidas, a identidade feminina é ligada à sua sexualidade e, por isso o seu interesse na música também vai carregar esta impressão. A etnomusicologista define três maneiras pelas quais a performance musical das mulheres é transpassada pela sua sexualidade: a) o local onde a performance ocorre pode fornecer um contexto sexualmente explícito, e assim se torna uma metáfora para relações sexuais; b) ao perder o papel sexual na sociedade, esta mulher tem o seu status musical alterado, podendo assim exercer funções; c) as crenças culturais na sexualidade feminina podem acarretar restrições nas atividades musicais. Estas atitudes de cerceamento da liberdade sexual e musical feminina acontecem em sociedades em que o espaço público e privado é separado totalmente, assim, existe uma hierarquização de quem pode habitar o espaço público (e tocar instrumentos

musicais) e quem deve permanecer no privado, no doméstico (e ser impedida de ter acesso à prática musical).

> As mulheres que protestam contra seus papeis socialmente aceitos e se apresentam, especialmente em instrumentos musicais masculinos, correm o risco de serem punidas e condenadas ao ostracismo social ou, inversamente, podem ser elevadas ao status de ícone feminista. Instrumentos, seus sons e contextos de execução associados às mulheres tendem a ser desvalorizados em muitas sociedades, muitas vezes vistos como amadores ou associados a crianças. Estes estão mais frequentemente ligados ao status social e sexual marginal das mulheres, e as apresentações de homens nesses instrumentos podem resultar em punições sociais semelhantes às das mulheres. (KOSKOFF, 2014, p. 129)

POLÍTICAS PÚBLICAS NA MÚSICA: BRASIL E UNIÃO EUROPEIA

Uma das principais motivações desta pesquisa é pensar políticas públicas na música para que a precarização dos trabalhadores da música, e principalmente das mulheres, não continue a ser uma regra. No Brasil de 2022, 3,11% do PIB – Produto Interno Bruto vem do setor cultural (ITAÚ, 2023), isso numa época em que o país acabava de sair de uma pandemia e em que o Ministério da Cultura ainda continuava extinto. No ano de 2023, com a implementação da Lei Paulo Gustavo e Lei Aldir Blanc, o Ministério da Cultura recebeu o maior orçamento de sua história: 3,02 bilhões de reais (BLUM; MORAES, 2022). Ainda que não exista um mapeamento em relação à quantos trabalhadoras temos na indústria da música, podemos partir dos dados em que dentro da economia criativa[2], o Brasil possui 7,17 milhões de trabalhadores[3], sendo destes 3,30 milhões de mulheres (Itaú, 2023). Tendo isso em mente, as políticas públicas voltadas para a área da música no Brasil podem surgir de órgãos públicos (cidade, estado ou federação, como a Funarte) ou da iniciativa privada, a partir da Lei do Incentivo à Cultura ou a Lei Rouanet, que funcionam como a Lei Aillagon, na França. As políticas culturais no Brasil são inspiradas pela democracia cultural, da França, país em que se deu a invenção do Ministério dos Assuntos Culturais (antecedido pelo Secretariado de Estado das Belas Artes), ainda em 1959, uma espécie de precursor do que hoje conhecemos como Ministério da Cultura e Comunicação. Ainda que tenha sido pioneira em apoiar a cultura como política de Estado, com início ainda durante o

[2] O estudo define as atividades econômicas a partir da Classificação Nacional de Atividades Econômicas – CNAE, e os grupos ocupacionais a partir da Classificação Brasileira de Ocupações – CBO, sendo elas: moda; atividades artesanais, editorial; cinema, música, rádio e TV; tecnologia da informação; arquitetura; publicidade e serviços empresariais; design; artes cênicas e artes visuais; museus e patrimônio.

[3] Dentro desta pesquisa do Itaú Cultural, publicada em 2023, os trabalhadores da economia criativa são divididos em três tipos: especializados, que são os trabalhadores criativos que são empregados nos setores criativos; os de apoio, trabalhadores que atuam nos setores criativos, mas têm ocupações que não são consideradas criativas; e os incorporados, que são criativos, mas trabalham em outros setores da economia.

período monárquico, as prioridades foram definidas apenas em 1959, e a aplicação destas políticas só foram realizadas em 1980 (OLIVIER, 2012, p. 134). De acordo com o autor, as tecnologias da comunicação tiveram um impacto positivo nas abordagens da cultura em relação às políticas públicas, fazendo com que houvesse uma evolução em relação à percepção de como devem ser definidos os eixos de políticas culturais entre a democratização da cultura (em que todo mundo tem direito ao acesso à cultura da elite, que seriam livros, museus e teatros) e a democracia cultural (em que todas as práticas culturais devem merecer igual incentivo/reconhecimento). Estes parâmetros culturais anti-institucionais, anti-imperialistas e contra o senso comum tiveram grande influência de Andrés Malraux, escritor e o primeiro a se tornar ministro no recém-criado Ministério de Assuntos Culturais, dando ao Estado uma "nova postura no sistema das instituições artísticas" (URFALINO, 1998, p. 301). A questão de ir contra a instituição e contra o senso comum no Ministério de Malraux é importante e ainda persiste até hoje na política cultural francesa. Urfalino (1998, p. 302-303) explica que desde o século XIX a sociedade pedia pelo fim do academicismo nas artes e pela democratização do acesso às artes e esta política cultural anti-institucional vem com esse caráter de ir contra a arte conformista, que só se guia pelo gosto das elites culturais.

> O ministério conservou, como um reflexo, a identificação da sua missão com um projeto oposto às instituições existentes. É uma modalidade de ação que impregna, desde a sua criação até alguns dos grandes trabalhos *mitterrandianos*, as iniciativas mais estruturantes: quando pode, o ministério prefere o novo projeto à reforma interna das instituições existentes. A rejeição das instituições, associada ao sentimento de estar ao serviço de uma modernidade estética, é constitutiva da concepção e da prática francesa da política cultural. (...) Convém ser mais preciso para evitar os mal-entendidos: não se trata das instituições enquanto organizações. Trata-se da ideia de instituição, isto é, da ideia de que um conjunto de indivíduos, reunidos por razões diversas e eventualmente sob uma forma organizacional, mas não necessariamente, possa ver que lhe reconhecem, mais ou menos explicitamente, o poder de dizer a norma e de avaliar de maneira direta ou indireta as atividades da sua competência (URFALINO, 1998, p. 303)

Como afirma Rubim (2007, p. 1), as políticas culturais no Brasil não vêm de um bom lugar, sendo definidas por ele pelo termo "tristes tradições", resumidas nos termos: ausência, autoritarismo e instabilidade. De acordo com pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas, a cada real investido nas atividades culturais, foi movimentado 1,67 real na economia (GIANNINI, 2022). Com esta perspectiva em mente, acreditamos que o acesso às políticas públicas culturais deve abranger mais do que apenas a Lei Rouanet, ou seja, dependente do incentivo fiscal. Uma distribuição dos incentivos à cultura deve partir das necessidades dos

trabalhadores da área, conforme sugerido por Herschmann e Fernandes (2023), permitindo que estes atores locais desempenhem um protagonismo maior na ressignificação dos territórios.

> Músicos são precursores culturais. As tensões que eles enfrentam ao tentar negociar os limites de seus relacionamentos com o público e as estratégias que elaboram para administrar essas tensões têm implicações para os trabalhadores em inúmeras áreas, à medida que se esforçam para construir e manter mercados para seu trabalho. Se alguém tem ideia de tocar para a multidão, são eles. (…) A *gig* economia valoriza muitas das qualidades que os músicos de longa carreira têm. Eles são flexíveis, podem assumir uma ampla gama de tarefas e estão acostumados a trabalhar em equipes montadas para projetos de curto prazo. (BAYM, 2018, p. 18)

De acordo com pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas, a cada real investido nas atividades culturais, foi movimentado 1,67 real na economia (GIANNINI, 2022). A ideia de que a música é um elemento que faz parte da vida dos territórios não é nova (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 19), porém não menos importante. As chamadas "culturas musicais" podem incentivar a prática da cidadania, da democracia e da sociabilidade em determinadas culturas e locais. Portanto, visitar a forma de pensar cultura e políticas públicas destes países, é também, uma maneira de repensar a função do Estado na elaboração e implementação de políticas culturais bem-sucedidas, e como aproveitá-las dentro da realidade brasileira.

CONSIDERAÇÕES

Ao adotar medidas que promovam a participação igualitária das mulheres em todas as etapas desse setor, é possível criar um ambiente mais inclusivo e diversificado, que valorize o talento e as contribuições de artistas e profissionais que se reconheçam como mulheres, bem como outras minorias políticas dentro do aspecto interseccional, que une também questões de classe, raça e sexualidade. Cabe ao Estado proporcionar ferramentas para que as profissionais mulheres possuam chances de vencer a desigualdade de gênero presente em diversos mercados, principalmente na indústria da música. Por meio de ações afirmativas que envolvem cotas para mulheres em áreas do mercado de música, disseminação de creches públicas (inclusive com horários noturnos) que possam auxiliar a dupla função exercida por diversas mulheres chefes de família, além de incentivar a educação musical já durante os primeiros anos escolares.

Um dos possíveis caminhos, em termos de políticas públicas, para baratear e facilitar o trabalho das mulheres na indústria da música seria implantar no Brasil, tal como acontece na França, a isenção de imposto para comprar certos equipamentos, para casas de show no

primeiro ano de funcionamento, com vários sistemas de estímulos sem fazer com que o artista – e a produção que o acompanha - dependa do Estado para cada passo em sua carreira. Portanto, acredita-se que para conseguir o avanço das políticas públicas culturais é preciso que o Estado seja capaz de assumir riscos, investindo em ações que preservem o seu patrimônio cultural, enquanto se afirma como potência econômica, tornando-se essencial para um "novo desenvolvimento, ecologicamente sustentável, economicamente sustentado e socialmente inclusivo" (DE MARCHI, 2014, p. 195). E ainda, de acordo com Mazzucato (2014, p. 17), o papel do Estado não é o de ser inovador e dinâmico, mas sim de usar o seu tamanho para incentivar a inovação e pesquisa por parte da sociedade, ou seja, "o Estado pode não apenas facilitar a economia do conhecimento, mas efetivamente criá-la com uma visão arrojada e investimento específico" (MAZZUCATO, 2014, p. 18). Embora seja preciso destacar que as políticas culturais no Brasil não vêm de um bom lugar, seguindo tristes tradições que podem ser resumidas nos termos: ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIM, 2007, p. 1), como visto no último governo (2019-2022) que não somente deu fim ao Ministério da Cultura, como cortou 85% do Fundo Nacional de Cultura - FNC (RELATÓRIO, 2022, p. 23). Desta forma, podemos notar que pensar coletivamente, como acontecem nos selos independentes e coletivos feministas, parece ser um caminho seguro para continuar a transformação do mercado da música por meio do feminismo, fazendo com que mais mulheres possam trabalhar na indústria da música sem passar por situações de assédio, estupro e humilhações, além de também poder contar com o apoio de outras profissionais, dispostas a caminhar juntas para uma transformação igualitária envolvendo gênero, raça e classe social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMPLIFYHER. *AmplifyHer*: Voicing the experience of women musicians in Brazil. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://www.sonora.me/wp-content/uploads/2021/09/AmplifyHer-Report-2021-Reviewed-1.pdf>. Acesso em 30 mar. 2024.

ARRUZZA, C. BHATTACHARYA, T. FRASER, N. *Feminismo para os 99%*: um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

BANET-WEISER, S. *Empowered*: Popular feminism and popular misogyny. Londres: Duke University Press, 2018.

BAYM, N. *Playing to the crowd*. Nova York: NYU Press, 2018.

BLUM, B. MORAES, C. Ministério da Cultura terá orçamento recorde de mais de 10 bilhões em 2023. *Valor investe*, 2022. Disponível em: <https://valorinveste.globo.com/mercados/brasil-e-politica/noticia/2022/12/27/ministrio-da-cultura-ter-oramento-recorde-de-mais-de-r-10-bilhes-em-2023.ghtml>. Acesso em 30 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Com investimento de R$ 20 milhões, MinC lança edital Ruth de Souza de Audiovisual na Cinemateca. *Ministério da Cultura*. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/com-investimento-de-r-20-milhoes-minc-lanca-edital-ruth-de-souza-de-audiovisual-na-cinemateca>. Acesso em: 30 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Prêmio Carolina Maria de Jesus recebeu mais de 2600 inscrições de obras literárias inéditas. *Ministério da Cultura*. Brasília, 15 jun 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/premio-carolina-maria-de-jesus-recebeu-mais-de-2600-inscricoes-de-obras-literarias-ineditas>. Acesso em 30 mar. 2024.

COÊLHO, D. Mecanismos políticos e institucionais da difusão das políticas públicas. In: FARIA, C. COÊLHO, D. SILVA, S. (org.). *Difusão de Políticas Públicas*. Santo André: Editora UFABC, 2016.

EU. *About the Creative Europe Programme*. European Union. Bruxels, 2022. Disponível em: <https://culture.ec.europa.eu/creative-europe/about-the-creative-europe-programme>. Acesso em: 30 mar. 2024.

EU. *Analysis of market trends and gaps in funding needs for the music sector*. European Union. Bruxels, 2020. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/ffea2387-249a-11eb-9d7e-01aa75ed71a1>. Acesso em: 30 mar. 2024.

EU. *Music Moves Europe*: Boosting European music diversity and talent. European Union. Bruxels, 2022. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/60dad18f-f10b-11ec-a534-01aa75ed71a1/language-en/format-PDF/source-search>. Acesso em 30 mar. 2024.

DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira*, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

DE MARCHI, L. Da cultura como política aos perigos para as políticas culturais: uma revisão do MINC (2003-2016) e comentários sobre o futuro das políticas culturais. In: MONTEIRO, L. SANTANA, L. (org.). *"Temerosas transações"*: ensaios sobre o golpe recente no Brasil. Santa Cruz do Sul: Essere nel Mondo, 2017, p. 111-128.

DE MARCHI, L. *Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/6KpyxCsZjRDtFM39FDP3L9P/abstract/?lang=pt>. Acesso em 30 mar. 2024.

DOU. Ministério da Cultura. Gabinete da Ministra. *Portaria Minc nº 7*, de 7 de março de 2023. Institui o Comitê de Gênero, Raça e Diversidade, no âmbito do Ministério da Cultura e entidades supervisionadas. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 7 mar. 2023. p. 11.

ECAD. *O que o Brasil ouve*: Edição Mulheres na Música. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-mulheres-na-musica-edicao-2023/>. Acesso em 30 mar. 2024.

GIANNINI, A. Pesquisa mostra impacto das leis de incentivo cultural no estado de SP. *Veja*, 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-mostra-impacto-das-leis-de-incentivo-cultural-no-estado-de-sp/>. Acesso em 30 mar. 2024.

HERSCHMANN, M. Carência de dados e desafios metodológicos para o desenvolvimento dos estudos da indústria da música. *Revista FAMECOS* – Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, 2013.

IBGE. Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101784_informativo.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.

ITAÚ. Observatório Itaú Cultural. Trabalhadores da economia criativa. *Itaú Cultural*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/pesquisa/trabalhadores-da-economia-criativa>. Acesso em: 30 mar. 2024.

KEYCHANGE. *About us.* Bruxelas, 2023. Disponível em: <https://www.keychange.eu/about-us>. Acesso em: 30 mar. 2024.

LARA, L. Entenda o que muda com a nova lei de igualdade salarial entre mulheres e homens. *G1*, Rio de Janeiro, 4 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2023/07/04/entenda-o-que-muda-com-a-nova-lei-da-igualdade-salarial-entre-mulheres-e-homens.ghtml>. Acesso em 30 mar. 2024.

MAZZUCATO, M. *O Estado Empreendedor:* desmascarando o mito do setor público vs setor privado. São Paulo: Portfolio-Penguim, 2014.

OURIQUE, J. *Feminismo na indústria da música*: um estudo de caso do selo PWR Records. 2023. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

PODER360. Leia a íntegra do relatório final da equipe de transição de Lula. *Poder360*. Brasília, 22 dez. 2022. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2022/12/Relatorio-final-da-transicao-de-Lula.pdf>. Acesso em 30 mar. 2024.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*. São Paulo: PUC SP, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>. Acesso em 30 mar. 2024.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura:* desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

UBC. *Por elas que fazem a música*: relatório 2023. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2023.pdf>. Acesso em 30 mar. 2024.

URFALINO, P. A história da política cultural. In: RIOUX, J. SIRINELLI, J. *Para uma História Cultural.* São Paulo: Editorial Estampa, 1998.

WEF. Global Gender Gap Report 2023. *Cologny*, 2023. Disponível em: <https://www.weforum.org/publications/global-gender-gap-report-2023/>Acesso em 30 mar. 2024.

FLUXOS ENTRE POLÍTICA, DANÇA E COMO A CONJUNTURA NOS AFETA

Marília Rameh Reis de Almeida Braga[1]

RESUMO: Este artigo investiga como as práticas entre política, dança e saberes produzem territorialidades e tensionamentos na atualidade, por meio dos percursos da *Cia. de Dança Artefolia,* grupo em atuação desde 1993 e até a presente data, na cidade do Recife. A análise abordou o percurso do grupo, com a Dança do Recife, bem como das políticas culturais e de editais as quais os grupos teve acesso e das mobilizações políticas da dança e estruturação do campo profissional da dança.

PALAVRAS-CHAVE: dança, Cia. Artefolia, políticas culturais, territorialidades

Os fluxos e interferências entre política, dança e como as diversas conjunturas se apresentam são aspectos que delineiam este artigo e que atravessam as três décadas da *Cia. Artefolia*, grupo em atuação no Recife, impactando sua existência. É importante contornar que esta trajetória, que vai do ensaio de jovens despretensiosos à profissionalização, traz consigo também um recorte do campo profissional da Dança em estruturação no Recife[2].

O foco é conectar e relacionar recortes da atuação da *Cia. Artefolia* com a cidade do Recife e com as Políticas Culturais e de editais às quais a Cia. teve acesso. Busco tratar desta profissionalização, considerando as transformações com o passar dos anos e os impactos que reverberam na atualidade.

A *Cia. de Dança Artefolia* é um grupo de dança do Recife, criado, em 1993, por adolescentes com faixa etária entre 17 e 19 anos, todos com algum vínculo com o Centro Cultural Brasílica, Balé Brasílica, Balé Popular do Recife - BPR, inspirados pela metodologia criada pelo próprio BPR[3]. Fundado em 1977 pela família Madureira, o BPR foi criado para desenvolver uma pesquisa sobre as manifestações populares, a fim de transformar cenicamente

[1] Artista da Dança e integrante da Cia. de Dança Artefolia. Pesquisadora com experiência na área de criação artística em dança, gestão e produção cultural, atuando também na análise e emissão de pareceres de projetos culturais. Tem experiência na gestão pública e em organizações da sociedade civil. É mestra pelo programa Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marilia.rameh@gmail.com.

[2] Entre as décadas de 80/ 90 e as duas primeiras décadas do século XXI.

[3] O BPR foi pioneiro no registro e disseminação de passos e movimentos das danças populares, folguedos e autos próprios de Pernambuco e do Nordeste brasileiro, incluindo alguns considerados extintos naquela época, a exemplo do Reisado de Alagoas.

os movimentos em um experimento estético, que em um primeiro momento atendeu a um desejo de Ariano Suassuna[4] de criação de uma Dança Armorial[5].

Reflito sobre uma época em que não havia a formulação de Políticas Públicas de Estado, muito menos de Políticas Culturais. Sobre o campo do financiamento da Cultura, destaco, no pós-ditadura[6], a publicação da Lei Sarney (Nº 7.505 de 02 de julho de 1986), que versava sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a iniciativas privadas (individual e coletiva) de caráter cultural ou artístico. Em 1990, a Lei Sarney foi eliminada pelo governo Collor. No entanto, em 1991 criou-se a Lei Rouanet[7], com a sua política de fomento[8] sob a tutela total do estado.

Ressalto também a importância da promulgação da Constituição Federal de 1988, que inaugura o ideário de fomento e proteção ao Patrimônio Cultural Brasileiro. Levando em consideração o contexto de sua implantação, é possível avaliar que tentou dar conta do que foi possível à época, como um marco normativo consolidado em seu capítulo III. No artigo 215, em uma perspectiva da garantia dos direitos culturais e da proteção inclusive das culturas populares, indígenas, afro-brasileiras, além da cidadania, e no artigo 216 tratando do Patrimônio Material e Imaterial, formas de expressão, manifestações culturais em sua amplitude e, ainda, criações científicas e tecnológicas.

Em Pernambuco, a política de fomento teve seus primeiros desenhos com a criação do Sistema de Incentivo à Cultura - SIC, criado pela Lei nº 11.005, de 20 de dezembro de 1993. No município de Recife, é instituído o Sistema de Incentivo à Cultura-SIC, através da lei Nº 16.215/96, com a finalidade de incentivar, difundir, valorizar e preservar as artes e o patrimônio cultural da Cidade do Recife, considerando as variadas formas de expressão e manifestação, com os seguintes mecanismos: Mecenato de Incentivo à Cultura – MIC; Fundo de Incentivo à Cultura – FIC; e o Cadastro Cultural do Recife – CCR[9]. Tanto no estado de Pernambuco, como

[4] Escritor paraibano, intelectual, escritor, filósofo, dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta e advogado. Idealizador do Movimento Armorial.

[5] O Movimento Armorial, por sua vez, foi criado na década de 70 no Brasil, como uma vertente artístico-cultural de valorização das artes populares nordestinas. Essa manifestação abrangeu literatura, música, dança, teatro, artes plásticas, arquitetura, cinema, etc.

[6] Instaurada após o Golpe Militar de 1964.

[7] Lei Federal de Incentivo à Cultura é a denominação dada à Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991.

[8] Com a extinção da Lei Sarney, algumas capitais criam suas leis municipais de fomento, a exemplo dos municípios de São Paulo e Espírito Santo.

[9] O CCR integra o conjunto de ações desenvolvidas pela Gerência do Sistema de Informações Culturais/ SECULT/Recife, abrangendo os mais variados segmentos culturais, tornando-se um dos critérios fundamentais

no município do Recife, os instrumentos de incentivo tem o seu funcionamento via editais, inicialmente sem critérios de análise embasados no princípio da isonomia. Contudo, com a perspectiva de um sistema de cultura, os editais passaram a ter critérios de análise mais rigorosos e transparentes, bem como avaliações com espaço de escutas para a sociedade civil. Essas escutas nem sempre são implementadas na prática pelas gestões governamentais.

No campo da Dança no Recife, a pesquisadora Liana Gesteira (2011) reflete que, na década de 80, o cenário profissional da dança, para além do ensino não formal, ainda estava longe de ter um espaço de produção artística. A sustentabilidade financeira dos artistas vinha do trabalho como professores, mas os que atuavam como bailarinos não recebiam cachês pelas suas apresentações. Em geral, os espetáculos das escolas de dança eram custeados pelos próprios integrantes. Ela ainda recorda que o país passava por um período de abertura política, após a ditadura militar, e a Dança no Recife se encontrava em um momento de intensa formação de artistas. Por outro lado, a Dança vivenciava uma desvalorização e marginalização da sua atuação profissional. Foi preciso criar formas alternativas de se organizar para produzir artisticamente e foi desse cenário que emergiu a Associação de Dança do Recife - ADR[10].

A conjuntura da década de 1990 no Recife apresentava um cenário de muita instabilidade, com falta de perspectivas profissionais e ausência de Políticas Culturais estruturadas no campo da Cultura e das Artes. O que existia eram ações esporádicas voltadas para eventos, que abarcavam os setores da cultura de forma sazonal, a exemplo dos carnavais fora de época[11] e dos ciclos festivos - Carnaval, São João e Natal. Neste contexto, é criado o Festival de Dança do Recife, que vai, a longo prazo, transformar-se em vitrine para os grupos que vislumbram profissionalização no campo da dança.

---

para a inscrição de projetos no SIC - Sistema de Incentivo à Cultura e a participação nas discussões dos Fóruns Permanentes de Cultura do Município, aprofundando, assim, o fortalecimento das políticas públicas promovidas pela gestão municipal do Recife.

[10] Em artigo escrito na publicação do Acervo RecorDança, faz referência à Associação de Dança do Recife (ADR), afirmando que "A entidade foi fruto de uma articulação conjunta de artistas em prol de um ambiente mais profissional para sua atuação. Uma perspectiva de consolidar um terreno propício para a produção artística profissional [...] foi resultado da mobilização de artistas que integraram o elenco do espetáculo Capataz de Salema, do mesmo ano", conforme texto retirado do programa do espetáculo "A Associação de Dança do Recife tem como objetivo despertar interesse da dança em Pernambuco, realizando espetáculos que por sua filosofia, técnica de trabalho e conteúdo possam despertar o público para uma maior valorização dos profissionais de dança do Recife". E faz referência "A ADR foi um órgão com todos os requisitos legais necessários para sua atuação. O seu objetivo era garantir os direitos do profissional de dança, buscando meios de viabilizar espetáculos e oferecer condições de trabalho para a classe [...]".(GESTEIRA, 2011, pp.37-38).]

[11] A festa era feita com trios elétricos na estética de carnaval de Salvador, com maioria dos artistas da Bahia. O carnaval fora de época no Recife acontecia em Boa Viagem, com o nome de Recifolia.

Durante a primeira gestão de Luís Inácio Lula da Silva e com Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MINC), a instituição passou a desempenhar um papel expressivo no redesenho do conceito de Política Cultural no Brasil. Podemos salientar que o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010) ampliaram as instâncias participativas, a exemplo do Conselho Nacional de Políticas Culturais e dos Colegiados Setoriais. Com eles, a participação e o controle social passaram a ocupar um lugar de destaque, com atuação efetiva na formulação de políticas públicas estruturadoras e na gestão compartilhada entre as instâncias Federal, Estadual e Municipal com o Sistema Nacional de Cultura. Para Lia Calabre (2022):

> O início do governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, é um marco na história da construção de políticas culturais democráticas no Brasil. O país vinha de um período de ditadura civil-militar (1964-1985), imediatamente seguido por mais de uma década de governos de tendência neoliberal, resultando no desmantelamento de projetos e de instituições públicas, muitos deles, inclusive, criados nos períodos de exceção democrática. (Calabre, 2022, p.291-292).

Para a compreensão da Cultura como uma área estratégica, cabe ao Estado assumir plenamente seu papel na formulação e implementação de Políticas Culturais de forma compartilhada com a sociedade, com vistas à proteção e valorização do Patrimônio Cultural material e imaterial. Neste sentido, Lia Calabre chama atenção para um conceito de Cultura que:

> englobe o conjunto dos saberes e dos fazeres, mas também a relação com estado e de cultura passa a estar presente no conjunto dos órgãos que compõem o governo. Logo, a elaboração de políticas deve partir da percepção da cultura como de bem da coletividade e da observação da interferência nas práticas culturais enraizadas das ações levadas a cabo pelas mais diversas áreas governamentais (saúde, educação, meio-ambiente, planejamento urbano, entre outras). (Calabre, 2022, p. 7-8)

Ressalto a estruturação de uma economia da cultura que atenda às prerrogativas afirmativas, sempre considerando, em primeiro plano, o interesse coletivo e comunitário, o respeito à diversidade cultural e o combate às desigualdades, que se refletem também na Cultura e nas Artes. Para além da transferência de recursos, é importante recobrar a discussão da federalização com a retomada das competências de cada ente federado, como sugere Albino Rubim:

> Os sistemas de cultura são vitais nesta perspectiva. Eles dão mais estabilidade às políticas culturais, pois permitem criar estruturas mais permanentes, consistentes, profissionalizadas e republicanas no campo da gestão cultural, além de possibilitarem uma maior integração e colaboração entre os entes federativos: a União, os estados e os municípios. (2014, p. 66)

O autor segue refletindo e considera que os esforços de implementação das Políticas Culturais no Brasil, que se apresentaram na primeira quinzena dos anos 2000, no Ministério da Cultura, são um marco por se diferenciarem radicalmente, em sua estrutura, da lógica apresentada por outros programas e proposições, pois "as políticas culturais no Brasil assumiram um conceito ampliado de cultura [...] para além do patrimônio e da arte, com suas dimensões: simbólica, cidadã e de desenvolvimento." (RUBIM, 2014, p.118).

No rol de definições de competências, o campo da Dança, como articulação política para além da manifestação artística, tornou-se um tema ainda mais pertinente pela importância do paradigma implementado a partir da primeira década dos anos 2000 no Brasil, quando esta passa de fato a ser reconhecida pelo poder público como uma área autônoma de conhecimento.

Em 2005, foram implantadas pelo governo Federal as câmaras setoriais. A Câmara Setorial de Dança[12] auxiliou a Funarte e o MinC na formulação de políticas públicas para o desenvolvimento da área no país. A dança é uma das atividades artísticas mais disseminadas no Brasil, segundo dados do IBGE de 2006 e de 2014[13]. Portanto, a sua difusão como linguagem autônoma e área específica de conhecimento à época foi imprescindível para além dos vínculos comuns com as outras formas de representação das artes da cena. Com a estruturação da Câmara Setorial de Dança, artistas, produtores, técnicos, associações e entidades culturais articularam suas reivindicações nacionalmente e, pela primeira vez, entraram em diálogo direto com o Governo Federal.

Por força da urgência e em defesa da Dança, em 2001, foi instituído o *Fórum Nacional de Dança (FND)*[14], um organismo de âmbito nacional, representativo de diferentes instâncias,

[12] A Câmara Setorial de Dança/Colegiado Setorial de Dança, órgão de caráter consultivo do Ministério da Cultura/ FUNARTE, formado por representantes da sociedade civil e poder público, funcionou entre 2005 a 2016 como principal canal de diálogo com o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), teve um papel fundamental como espaço de troca e escoamento de demandas dos setores artísticos.

[13] Segundo dados de Informações Básicas Municipais (Munic) do IBGE de 2006, 56,1% dos municípios brasileiros possuem grupos artísticos de dança, sendo essa a segunda manifestação artístico-cultural mais disseminada no Brasil, ficando atrás apenas do artesanato. Com a realização do segundo levantamento de dados da cultura nos municípios brasileiros do IBGE (2014), a dança passa a ser a terceira manifestação artístico-cultural presente nos municípios brasileiros dentre as 19 tipologias determinadas pelo Instituto como "grupos artísticos". Disponível em: https://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf.

[14] Esta associação foi criada e até hoje atua amparando os legítimos interesses na área da Dança. Segue cultivando relações entre pessoas dedicadas ao desenvolvimento da área, incentivando a difusão, o intercâmbio cultural e a promoção da dança. No trabalho que desenvolve, o FND colabora ainda com órgãos de classe e entidades afins, buscando uma unidade de ação entre a comunidade civil e o governo, nos assuntos relacionados ao crescimento da mobilização da dança no Brasil.

nas quais a Dança está presente. A Dança delineou configurações ampliadas em termos da organização política da classe e na relação com o estado. Esses movimentos de expansão, arregimentados pelo setor organizado, exigem do Estado o alargamento do tecido das ações político-culturais, através de ações estruturadoras. Com a formulação do Sistema Nacional de Cultura[15], foi criada uma rede de articulação no território brasileiro, inserindo mobilizações culturais da sociedade civil. Entender esse percurso como um processo torna-se pertinente, pois, apesar do desmonte, sua continuidade é pré-requisito imprescindível para que outros avanços sejam possíveis na construção de Políticas Culturais para o desenvolvimento da Dança no Brasil.

Em Pernambuco, a partir de 2007, houve uma articulação para o desenvolvimento das Políticas Culturais em alinhamento com o Sistema Nacional de Cultura. Já existia o Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco[16], que tem dentre suas competências a formulação da política cultural no âmbito do Estado. Contudo, a composição do conselho desde a sua criação era feita por “notáveis". Assim, apenas em dezembro de 2012 uma nova estrutura de Conselho de Cultura paritário e com representação da sociedade civil e poder público foi oficializada. Ao todo, o estado de PE realizou 4 conferências[17] contando com a última realizada em 2023.

Recife é o município brasileiro com maior número de Conferências Municipais de Cultura já realizadas e as gestões participativas tiveram força de 2003 a 2012. Houve, inclusive, a elaboração do Plano Municipal de Cultura do Recife[18], criado para um horizonte de dez anos, de 2009 a 2019. Contudo, na prática, não saiu do papel. Nas gestões subsequentes, a implementação do plano não foi executada. Em 2019, seria o momento oportuno para revisão e atualização do Plano Municipal de Cultura. Uma revisão foi realizada em 2022 pelo Conselho Municipal de Políticas Culturais, juntamente com a gestão municipal, e o texto final não foi publicizado ainda. Em 2023, Recife realizou a VII Conferência Municipal de Cultura.

[15] Modelo federal de gestão das Políticas Culturais.

[16] Foi criado o Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco, Lei Nº. 6.003 de 23 de setembro de 1967, que tem dentre as competências, segundo exposto no artigo 8º: "Ao Conselho Estadual de Cultura, além de outras atribuições conferidas por Lei (Inciso II): Formular a política cultural no âmbito do Estado". Além deste conselho, houve a implementação da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, em 1973. Foi incorporada à Administração Indireta do Estado, fazendo parte da Secretaria de Educação e, desde 2011, está vinculada à Secretaria de Cultura.

[17] Participei das duas primeiras edições como integrante da sociedade civil e da terceira edição na Comissão de Organização pela SECULT/PE.

[18] Através da Lei n. 17.576/2009.

Com um cenário político e cultural intenso, os artistas da Dança do Recife passaram a se reunir sistematicamente e foram instigados a discutir questões que ultrapassavam os limites dos festivais. Entre elas, a ausência de reconhecimento do espaço profissional de atuação da dança, já que pouco havia mudado desde as décadas anteriores. Depois que os primeiros mecanismos de financiamento são criados, na prática, poucas pessoas os acessam. Nas disputas da Dança, quem tem acesso aos instrumentos de incentivo são os grupos e artistas que conseguem ter alcance mais facilmente às informações. Isto é, na prática, a elite branca da dança e os artistas da dança contemporânea.

Este panorama começa a mudar com a participação efetiva da sociedade nos instrumentos de proposição e acompanhamento na formulação das políticas e em decorrência das políticas afirmativas. As informações passam paulatinamente a circular em ambientes e para pessoas que antes não conseguiam acessá-las, principalmente através dos esforços dos movimentos da sociedade civil organizados. O percurso é sinuoso, heterogêneo e, por vezes, com algumas armadilhas disfarçadas de oportunidades equânimes.

O entrelaçamento entre a produção artística e as políticas de cultura passaram a ter importância central na minha atuação. Tendo em vista a demanda por produção de contexto no campo artístico, surgiu a necessidade do engajamento nas questões políticas na área da Dança, a qual concretizei como integrante[19] do *Movimento Dança Recife - MDR*[20]. Trata-se de uma articulação civil, de organização coletiva, que foi criada com o intuito de ser um canal para discussões, capaz de buscar políticas públicas para a classe, e que, por este motivo, inseriu artistas e grupos de todos os segmentos da Dança.

Dentre as ações do MDR, registro a realização de seminários, debates, mobilizações e a participação efetiva nas esferas de discussão política da cultura e da Dança, com o intuito de construção colaborativa da política cultural e da mediação das relações do segmento com todas as instâncias federativas e com a comunidade da Dança. Dessas ações, destaco as edições da Plataforma Recife de Dança[21].

Através do ativismo político e da experiência na área, fui indicada pela sociedade civil

[19] Ocupei a coordenação do MDR de 2004 a 2011, como consultora até 2018 e permaneço como associada.

[20] O *Movimento Dança Recife* foi fundado no dia 29 de abril de 2004, em celebração ao Dia Internacional da Dança, uma data simbólica para marcar o ponto de partida de mudanças significativas para o segmento da dança.

[21] Criada pelo *MDR,* em 2005, como ato de protesto pela ausência de políticas públicas e espaços nos editais para o setor. Na ocasião, nenhum projeto de Montagem de Espetáculos de Dança foi aprovado no edital do FUNCULTURA. O principal foco foi a sensibilização da mídia e do poder público para questões voltadas às políticas públicas para dança através de debates, palestras e espetáculos.

para assumir a Assessoria de Dança[22] da Secretaria de Cultura de Pernambuco e ocupei o cargo de setembro de 2011 até janeiro de 2014. Esse fato representa uma importante conquista, resultante de uma mobilização dos artistas da dança, visto que essa solicitação pela criação do cargo para um gestor de dança dentro da estrutura governamental foi um pleito do setor da Dança por anos consecutivos, assim como a demanda por ter uma representação da Dança na Secretaria de Cultura indicada pelo segmento. Atuei, sobretudo, para estreitar o diálogo entre a gestão pública e a sociedade civil, dando especial atenção aos canais de participação popular como a Comissão Setorial de Dança, o próprio *Movimento Dança Recife* e ações como Fóruns Setoriais e Conferências de Cultura de Pernambuco.

Dança e Política caminham juntas para existirmos perante o arcabouço social que nos rodeia. As dificuldades relativas à instabilidade são dados da realidade com os quais precisamos lidar cotidianamente. No entanto, o engajamento político das lideranças dos grupos de dança e de alguns artistas independentes abriu as portas para discussões sobre dança no âmbito da fruição, da formação, da produção e da difusão, temáticas que até então não faziam parte dos nossos repertórios e também não estavam nas nossas dinâmicas de atuação. O acesso à informação gera fortalecimento e engajamento social, e essa lição aprendemos na prática, principalmente pela atuação do *Movimento Dança Recife*[23]. Tais reflexões influenciaram o trabalho da *Cia. Artefolia*, bem como contribuíram para as discussões sobre a cena da dança no Recife e em Pernambuco.

Os integrantes do grupo[24] foram diretamente beneficiados com a concretização de pautas pleiteadas pelo MDR, desde o fomento até a formação com a implementação da Licenciatura em Dança da UFPE, fruto da articulação do Dança Recife[25] e pela conjuntura

[22] Ocuparam o cargo da Assessoria de Dança da SECULT- PE depois de mim: Adriana Farias, Duda Freyre, Maria Flor, Maria Paula Costa Rêgo, Alexandre Macêdo (interinamente) e atualmente Paulo Henrique Ferreira.

[23] No âmbito nacional, desdobrei a minha atuação política como representante de Pernambuco no Colegiado Setorial de Dança, FUNARTE/Ministério da Cultura, de 2005 a 2010, e, desde 2008 como membro do *Fórum Nacional de Dança*, que discute e articula políticas para dança em âmbito nacional, integrando a diretoria colegiada de 2008 a 2013 e retornando em 2023. É importante destacar a minha atuação política, ao participar da fundação do MDR (2004), pois esse coletivo tem uma atuação importante por quase duas décadas e passou a dar contornos na minha prática como ativista da área de dança.

[24] Jefferson Figueirêdo, Gabriela Carvalho e Henrique Braz. Assim, as reflexões traçadas no âmbito acadêmico também alimentam as nossas discussões na *Cia. Artefolia*.

[25] Mobilização que durou 2 anos, reconhecida nacionalmente como a primeira articulação que partiu da sociedade civil. Foi possível também pela implementação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI).

favorável através do Programa REUNI - Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.

Outra ação criada em rede por artistas, grupos e gestores de dança do Recife em 2015, foi o DDDança, realizando três edições em formato de debates, aulas teóricas e práticas, bem como apresentações artísticas, palestras, feira e intercâmbios de iniciativas. A *Cia. Artefolia* participou da segunda edição, em 2016,[26] que agregou uma teia de ações que surgiu como um campo para discussões políticas, pedagógicas e artísticas, gerando espaços de fomento ao pensamento e a prática da dança, além do Encontro Nacional da Dança[27]. A terceira edição aconteceu como um ato de protesto pelas ruas do Recife.

O Encontro Nacional da Dança foi gestado no contexto da Política Nacional das Artes (PNA) e com o apoio da FUNARTE/MinC e do Governo de Pernambuco, na cidade do Recife, com presença de diversos Estados da União. Foram dias intensos de discussões acerca dos documentos elaborados coletivamente em encontros históricos e do Plano Nacional da Dança.

Entretanto, todo o esforço empreendido para essa estruturação durante anos não chegou a ser efetivado na prática: foi aniquilado nos últimos anos. Pois, com a crise de 2016, o campo da Cultura e toda a sua estrutura sofreu um desmonte com a mudança na conjuntura política do país, que trouxe incertezas após uma fase de muitos avanços sociais, ainda que, em uma leitura crítica, tenham sido insuficientes.

O MinC foi extinto e recriado, após a mobilização da sociedade civil intitulada Ocupa MinC[28], com reverberação em todas as regiões do país. Dessa maneira, o Ministério da Cultura funcionou como uma pasta autônoma do Governo Federal até o fim de 2018, entendendo e promovendo a Cultura como direito humano, na formulação de políticas públicas para a garantia desses direitos.

O impacto do desmonte institucional da cultura alastrou-se de forma devastadora. Atingiu o ápice novamente com a extinção do Ministério da Cultura[29] durante a gestão

[26] Em 2016, DDDança foi co-realizada pela classe artística, Governo do Estado e Funarte/MinC.

[27] É relevante salientar que em 2009, Recife foi sede da XI edição do *Fórum Nacional de Dança*, por todo o histórico de mobilização e articulação política da dança, sendo realizado no município com o objetivo de fortalecer a articulação local e nacional da dança.

[28] Mobilização realizada por artistas e ativistas com a ocupação do Ministério da Cultura e seus órgãos vinculados. Após o MINC ser fechado por Michel Temer no mesmo dia em que o golpe contra Dilma Rousseff foi consumado em 2016.

[29] O Ministério da Cultura foi convertido em Secretaria Especial da Cultura e vinculado ao Ministério do Turismo, convertida posteriormente na Lei nº 13.844. Em novembro de 2019, a secretaria foi transferida do Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo, onde permaneceu até 31 de dezembro de 2022.

Bolsonaro (2019 a 2022). Durante um tempo, funcionou como uma secretaria na pasta do Ministério da Cidadania e, posteriormente, como uma secretaria especial que integrou a pasta do Ministério do Turismo. O MinC perdeu a autonomia, o status e o campo de atuação.

No fim de 2017, foi criado o *Dança de PE*, articulação formada por artistas, grupos e fazedores do setor por ocasião de um esforço de mobilização para a eleição da Comissão Setorial de Dança[30], com o desejo de abarcar as pessoas fazedoras de dança no estado de Pernambuco. Desde a sua criação, vem atuando em pautas emergenciais como as que se apresentaram durante a pandemia.

Várias mobilizações de lutas para o enfrentamento da pandemia foram empreendidas a partir da sociedade civil[31] e parlamentares, em sua maioria alinhados à esquerda, se mobilizaram de forma eficaz para que a transferência de renda aos fazedores de cultura fosse possível. Vale salientar que, além da conjuntura negacionista por parte do governo federal no combate à COVID-19, os artistas e fazedores de cultura sofreram ataques e veto do recebimento de recursos do auxílio emergencial ofertado aos demais trabalhadores autônomos. Apesar das disputas locais e nacionais, a rede de articulação nacional da sociedade civil encontrou durante a pandemia um fôlego com os Diálogos Nacionais da Dança[32], com uma potente mobilização no território nacional[33].

Outro fôlego aconteceu em 2022, por ocasião do Dia Internacional da Dança, 29 de abril, houve uma articulação do mandato da vereadora Cida Pedrosa (PCdoB) na Câmara de Vereadores do Recife. As pessoas fazedoras da dança foram convidadas para uma sessão solene e foi o primeiro reencontro de muitos dos presentes na celebração desde o início da pandemia.

---

[30] A comissão Setorial de Dança é uma organização de representação da categoria composta pela sociedade civil, na Secretaria de Cultura de Pernambuco (SECULT-PE) e na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), através de composições diversas desde 2007.

[31] A mobilização em torno da primeira edição da Lei Aldir Blanc (14.017/2020) ocorreu com inúmeras iniciativas e encontros internos do *Dança de PE*, desde reuniões divididas em grupos de trabalho até encontros externos com parlamentares, assim como participação em reuniões governamentais. Na segunda convocatória da Lei Aldir Blanc (2021), a mobilização esmoreceu comparada ao ano anterior, devido à exaustão das pessoas fazedoras de cultura. Para surpresa dos proponentes, os projetos inscritos que já haviam sido contemplados na Aldir Blanc sequer foram analisados. O problema deste posicionamento do governo foi ter omitido essa informação no edital, o que gerou uma descredibilidade no processo.

[32] Transmissão ao vivo intitulada "Diálogos Nacionais: dança", promovida pela Articulação Nacional de Emergência Cultural e a Escola de Políticas Culturais, no canal de Youtube Emergência Cultural Disponível em: https://www.youtube.com/live/2TBbc4QndBk?feature=shared.

[33] Posteriormente, transforma-se na Manifestança - Coletiva de articulação política composta por profissionais das danças de diversas localidades do país. A Manifestança provoca questões sobre as pautas políticas da dança, mas também a festa como potência agregadora dos corpos em ação. Disponível em: @manifestanca.

Durante o encontro, Marcelo Sena[34] foi convidado a fazer um discurso[35] de contextualização histórica do campo da Dança. Na sua fala, registrou que parte da sua atuação política foi dentro do *Movimento Dança Recife*, uma mobilização que agiu em diferentes frentes, em nível federal, estadual e municipal: "Há alguns anos que tem sido difícil continuar à frente dessas lutas, ou ao menos acompanhar de perto, e isso em muito se deve à necessidade de renovação da nossa categoria em estar presente e atuante nesses espaços" (Sena, 2022).

A referência que Sena fez ao *Movimento Dança Recife* merece uma atenção para situar os enfrentamentos nas lutas pelas políticas públicas como uma demarcação do território da dança em um campo alargado de conhecimento e luta. Isso evidencia novamente a urgência desta mobilização em ocupar as instâncias de participação sequestradas no Governo Bolsonaro, que geriu o país nos últimos quatro anos. Sena afirma:

> Desde a luta pela autonomia da dança em relação ao Conselho Federal de Educação Física, (e aqui é importante ressaltar que a luta não é com a área da educação física, mas com os CREFs e CONFEFs), a fiscalização dos editais, a implementação de valores e acompanhamentos dos processos, a criação da gerência de dança na Prefeitura do Recife, a Assessoria de Dança na SECULT, a luta pela implantação de um curso superior em Dança na UFPE, dando continuidade à luta que já existia décadas antes, a luta pela continuidade de uma mobilização que extrapolasse os interesses particulares de algum grupo, artista ou um tipo específico de dança. Tudo isso foi tomando forma e encontrando repercussão em muitas pessoas que passaram por ali. (SENA, 2022)

Sena também fez um contorno sobre a "ascensão fascista e da extrema direita" no Brasil, que corrobora para o desmonte da estrutura mínima de existência que não se concretizou plenamente. O que se revela é a fragilidade dos orçamentos que não destinam de forma transparente os recursos para a cultura e, consequentemente, para a dança. Os agentes do campo da Dança ficam à margem de uma estrutura que poderia zelar pelo aprimoramento e salvaguarda das Políticas Culturais para todos os profissionais que têm a Dança como ofício. Sena continua:

> Uma cadeia produtiva imensa que fez e ainda faz circular muito do nosso capital por tantos lugares. Sabemos que a dança encontra suas brechas para continuar acontecendo, de continuarmos movendo nossos corpos e corpas, de fazer brotar vida onde nada parece germinar. Mas precisamos de suportes para que as pessoas que trabalham nessa área possam ter condições mínimas para conseguirem sobreviver e fazerem suas danças existirem e resistirem. É com a dança que muitas pessoas conseguem se entender, se estender ao mundo, se conectar com o mundo e comunicar o tanto de mudança que podemos impulsionar. (SENA, 2022)

[34] Atuou nos conselhos Municipal e Estadual (este por dois mandatos consecutivos), no Colegiado Setorial de Dança, além de participar de outros momentos da mobilização da dança.
[35] Disponível em: https://www.instagram.com/tv/Cc-_hfagurx/.

Em 2023, estimulados pela retomada do Ministério da Cultura, acontece a reorganização de coletivos da Sociedade civil, a exemplo do *Fórum Nacional de Dança (FND)*[36], do *Movimento Dança Recife* e do *Dança de PE*. O *FND* realizou o seu 16º encontro em Brasília, cujo tema central foi "A Dança na Reconstrução do País", com a discussão dos EIXOS[37] da IV Conferência Nacional de Cultura, a partir das demandas específicas do campo da dança formatadas em um documento com propostas[38]. Também houve a articulação da Frente Parlamentar em Defesa dos Profissionais da Dança, arregimentada pelo Deputado Federal Zarattini do (PT-SP), conforme registrado pelo Portal Mud:

> Durante o evento, temas cruciais foram discutidos, destacando-se a relação participativa dos profissionais da dança com as legislações que regem a profissão, incluindo questões relacionadas à formação, mundo do trabalho e acesso. Um dos pontos altos foi o lançamento da Frente Parlamentar em Defesa dos Profissionais da Dança, um passo significativo na luta pela regulamentação trabalhista e valorização desses artistas [...] concebida pelo deputado federal Carlos Zarattini (PT-SP)[...]. (PORTAL, 2023)

Tanto o *FND* quanto os espaços de mobilização política em níveis estaduais e municipais são extremamente cruciais na concretização de pautas pleiteadas há décadas. A novidade do lançamento da Frente Parlamentar em Defesa dos Profissionais da Dança[39] significa mais um passo diante de uma plataforma política para impulsionar a regulamentação trabalhista no campo da Dança e dos seus profissionais no Brasil.

Na compreensão da importância da discussão do orçamento público, estive na Audiência Pública[40] para discussão do orçamento realizada pela "mandata" de Dani Portela, do

---

[36] É importante destacar que, em duas décadas, o FND esteve ativamente envolvido em todas as pautas relacionadas à dança. Além de realizar congregações presenciais sistemáticas com pastas específicas, passando pelos estados do Paraná, São Paulo, Bahia, Espírito Santo, Santa Catarina, Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Rio de Janeiro, Paraíba, o FND participou da Câmara/ Colegiado Setorial de Dança entre os anos de 2005 a 2016, dos encontros promovidos pela Articulação Nacional da Dança e da Política Nacional das Artes entre os anos de 2015 e 2016. No contexto pandêmico, realizou um encontro por via remota em 2021, com a participação de aproximadamente 300 pessoas fazedoras da dança. A última assembleia do FND aconteceu em maio de 2023, no formato remoto, cuja pauta única foi a eleição da nova diretoria colegiada.

[37] Eixo 01 - Institucionalização, Marcos Legais e Sistema Nacional de Cultura; Eixo 02 - Democratização do Acesso à Cultura e Participação Social; Eixo 03 - Identidade, Memória, Patrimônio e Territorialidades; Eixo 04 - Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade; Eixo 05 - Economia criativa trabalho, renda e sustentabilidade; Eixo 06 - Direito às Artes e Linguagens Digitais.

[38] Anexo O.

[39] Hoje, estão em tramitação no Congresso o Projeto de Lei da Dança (PL 4768/2016), o Projeto de Lei Complementar para Aposentadoria (PLP 190/2015); Projeto de Lei MEI da Dança (PLP 47/2022).

[40] Solenidade de Acolhimento de Proposições da População Pernambucana para a Lei Orçamentária Anual (LOA) e Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) - Segurança Pública, promovida pela Comissão de Cidadania.
Disponível em: https://www.youtube.com/live/8zxp51dYGv0?feature=shared.

PSOL-PE. Na ocasião, registrei o posicionamento da necessidade de outras políticas de transferência de recursos e também sobre não utilizarem a Lei Paulo Gustavo como referência balizadora para políticas futuras, considerando que, no estado de Pernambuco, os editais praticaram valores absurdamente baixos, não condizentes com a realidade das pessoas que atuam nas Artes e na Cultura. Sobre a enxurrada de editais, Turino (2023) reflete:

> A editalização da Cultura e das Artes vai matar a cultura em sentido emancipatório, acaba com qualquer possibilidade de colaboração, tornando todos concorrentes entre si. Edital não é política pública! Simples concurso, é apenas uma ferramenta para seleção de projetos, que deve ser utilizada em casos específicos, como porta de entrada, jamais como caminho único. A digitalização, como está posta, vira apenas e tão somente um meio para administrar a exclusão, bem ao gosto do capitalismo, que ao final seleciona alguns para criar a aparência de que todos podem conseguir, o que é uma grande mentira. (Turino, 2023)

Para além do que existe nos registros oficiais de como a Política Cultural governamental vem sendo conduzida, este relato traz uma percepção das pessoas que são afetadas pelas políticas ou exatamente pela ausência delas. Aqui, é relevante refletir como chegam as Políticas Culturais e de editais no campo da Dança, e mais especificamente na *Cia. Artefolia*.

Mesmo com a instauração de mecanismos de financiamento e com todo o histórico de mobilizações significando avanços, ainda existe, em diversas localidades e regiões do Brasil, a prática de clientelismo e paternalismo caracterizados pela política de balcão. Sobre essa questão, considero um traço colonial perverso que está entranhado nas estruturas sociais e pelo pacto da branquitude, que opera de forma velada para a manutenção de privilégios e poder. Para Cida Bento, em participação no *Seminário Branquitude: racismo e antirracismo* (2021), "Discutir branquitude é discutir questões econômicas, políticas, sociais e uma hegemonia que toda vez que é discutida desperta medo, porque, justamente, fala de todo o aparato da nossa sociedade construído a partir da expropriação de quase quatro séculos, com a escravidão, e depois de um outro jeito" (p.22). Já a política de balcão é de modo informal, o ambiente no qual ocorrem negociações que não estão registradas nas vias oficiais do governo com os seus beneficiários, ocorrendo, como no dito popular, "desde que o mundo é mundo e que a poeira é pó". Nesta prática, o estado escolhe os seus favoritos a partir de interesses individuais e quase sempre gera uma relação de troca de favores.

Nesta reflexão, articulei diferentes nuances das territorialidades[41] da participação social e das pessoas artistas que movem na dança e buscam o reconhecimento do seu ofício como trabalhadoras da Arte - Dança - Cultura. Se o campo da Dança precisou se afirmar como área autônoma de conhecimento e, nas últimas décadas, emergiu como um setor profissional em construção, hoje configura-se como um campo não só em construção, mas principalmente em movimento espiralar de desconstrução, reconstrução e reconexão das nossas práticas ancestrais, como nos propõe Nego Bispo (2015), em contínuo "começo, meio e começo".

Questões como descontinuidade, ausência do Estado; informalidade; precariedade; reconhecimento da profissão; reconhecimento das garantias das necessidades básicas de existir formalmente a partir do próprio trabalho; e o anseio de transformar essa realidade estão presentes em todos os contextos históricos e recentes de mobilização. São as lutas históricas e atuais pela existência, pela terra, pelo direito de ir e vir, que pressionam o acordo tácito da branquitude, das elites, para que as mudanças de fato aconteçam.

É através das lutas pela emancipação dos corpos que surgirão ambientes propícios para que os espaços de cidadania se desenvolvam e dialoguem com as questões do bem viver, utilizando-as em prol da expansão coletiva, além da consolidação da existência em comunidade, das nossas práticas e da participação social. Dessa forma, as pessoas fazedoras da Dança serão consideradas com o devido reconhecimento institucional, redimensionando, simbolicamente, seu valor cultural, social e cidadão, transmutando o reconhecimento em políticas que sejam de fato estruturadoras.

Aponto também a importância da retomada do Ministério da Cultura e da Funarte com suas instâncias regionais, bem como as atualizações recentes de todo o conjunto de normativas que orientam o Sistema Nacional de Cultura e a Política Nacional das Artes, além das Leis Aldir Blanc II e Paulo Gustavo. Reforço, ainda, a relevância da dotação orçamentária com no mínimo 2% do PIB para a Cultura, para que essas iniciativas e políticas sejam capilarizadas em todo país, e para que o repasse de recursos via edital seja uma política para além dos produtos (como ocorreram com os editais emergenciais durante o período da pandemia), valorizando, acima de tudo, os processos de quem labuta cotidianamente no campo da Dança.

[41] Do ponto de vista simbólico, imaterial: "Territorialidade como uma das dimensões do território, a dimensão simbólica (ou a "identidade territorial"), conforme utilizado algumas vezes no âmbito da Antropologia" (Haesbaert, 2007, p. 26).

Os editais devem ser utilizados como a exceção da política e para a salvaguarda dos direitos culturais e não como eixo central, como vem sendo equivocadamente utilizado em todas as instâncias federativas no Brasil. É imperativo pensar em outras políticas de transferência de recursos que saiam da lógica perversa da produtividade dos editais, para que as pessoas fazedoras da Dança possam exercer com dignidade o próprio ofício. A exemplo do que aconteceu com as leis emergenciais do campo da Cultura e das Artes, houve uma distorção quanto aos indutores sócio-econômicos que necessitam de reavaliação para uma aplicabilidade de reparação da desigualdade histórica sem o prejuízo das pessoas que verdadeiramente atuam no campo das Artes e da Cultura.

O histórico das mobilizações da Dança em Recife, em Pernambuco e no Brasil demonstra a relevância da ocupação dos espaços pela via da participação social, ainda que o diálogo com a gestão pública seja complexo. Através dessas articulações políticas democráticas, tem sido possível a ocupação dos espaços de representação. Não se pode perder de vista a importância de que estas tenham uma vinculação com as suas bases, as pessoas fazedoras da Dança.

Diante do exposto, socializo argumentações ligadas às políticas públicas, à cultura, à arte e às práticas coletivas, com o desejo de que haja a emancipação no campo da Cultura e das Artes, com condição de trabalho, existência e dignidade. A tessitura das redes coletivas de atuação, com a reinvenção das suas metodologias e modos de operar, pode estimular o engajamento contínuo, com uma troca profícua da sociedade civil. Estes podem ser grupos de dança, como é o caso da *Cia. Artefolia,* ou articulações políticas como o *Fórum Nacional de Dança*, o *Dança de PE,* o *Movimento Dança Recife,* entre outros, exercitando a responsabilidade compartilhada e a cogestão das ações a serem empreendidas entre sociedade civil e poder público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Marília Rameh de Almeida.. Dança Como Articulação Política em Pernambuco a partir da Experiência do Movimento Dança Recife. 2014. Monografia. Faculdade Frassinetti do Recife - FAFIRE, Recife.

_____. CONTEXTOS ENTRE DANÇA E POLÍTICA: Dança de PE e Cia. Artefolia. DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança, *8*(11), 27–36. https://doi.org/10.9771/dana.v8i0.58152, 2023

BRASIL. Lei 7.505, de 02 de Julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=7505&ano=1986&ato=9faoXRE5UMBpWTa37.>. Acesso em: 29 mar. 2023.

CALABRE, Lia. Riqueza e Desafios das Políticas Públicas de Cultura: O Programa Cultura Viva os Diálogos com a América Latina. Universidade Federal Fluminense, Brasil, 2022.

CIA. ARTEFOLIA. Espaço de memória e conteúdos referente à Cia de Dança Artefolia. Recife: Cia. Artefolia, 2022. Disponível em: <artefolia.com.br>. Acesso em: 29 mar. 2023.

DANÇAS Populares. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3738/dancas-populares>. Acesso em: 18 jul. 2023.

DIANGELO, Robin. BENTO, Cida, AMPARO, Thiago. O branco na luta antirracista: limites e possibilidades. *In*. Branquitude: racismo e antirracismo, Instituto Ibirapitanga, 2021. Disponível em: <https://www.ibirapitanga.org.br/wp-content/uploads/2021/08/Caderno_Ibirapitanga_Branquitude_racismo_antirracismo_%C6%92.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.

HAESBAERT, R. Território e multiterritorialidade. Um debate. GEOgraphia - Ano IX - No 17 - 2007.

PORTAL MUD. XVI Edição do Fórum Nacional de Dança: uma jornada pela valorização e reconhecimento da dança brasileira. 8 dez. 2023. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/xvi-edicao-do-forum-nacional-de-danca-uma-jornada-pela-valorizacao-e-reconhecimento-da-danca-brasileira>. Acesso em: 9 dez. 2023.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais na Bahia contemporânea. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, Quilombos, Modos e Significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SENA, Marcelo. In. Dia Internacional da Dança, 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/Cc-_hfagurx/. Acesso em: 02 de abril de 2023.

TURINO, Célio. A editalização da cultura. In: Cultura e mercado. 14 set. 2023. Disponível em: https://culturaemercado.com.br/a-editalizacao-da-cultura/. Acesso em: 15 set. 2023.

MESA XIV

Políticas Culturais II

UM BREVE DEBATE SOBRE POLÍTICA CULTURAL EM TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS: QUEM REPRESENTA O QUÊ?

Douglas Marques[1]

Orientador: João Guerreiro [2]

RESUMO: O presente texto discute a relação entre território, cultura e políticas públicas, espacialmente a partir da região do Rio de Janeiro conhecida como Baixada Fluminense. A partir das reflexões de Milton Santos e Michel de Certeau, são exploradas as dinâmicas de poder que moldam os espaços sociais e as formas de resistência e subversão presentes nesses territórios. O debate sobre o conceito de cultura é expandido para incluir uma diversidade de práticas e saberes, desafiando a visão eurocêntrica dominante. A ascensão da produção cultural das periferias e a luta por representatividade e reconhecimento são destacadas como elementos essenciais na construção de políticas culturais mais inclusivas e democráticas, que respeitem e valorizem a diversidade cultural presente nos territórios.

PALAVRAS-CHAVE: Desigualdades; Fomento à cultura; Políticas culturais; Resistência; Baixada Fluminense.

Muitas são as indagações que tangem o tema território e desigualdades, e inesgotáveis as formas de abordagens e análises. Em nossa pesquisa, que visa observar o produto de determinadas políticas culturais nos territórios, devemos apresentar as concepções que nos orientam. Neste sentido, é necessário realizarmos algumas reflexões sobre o território tendo como pano de fundo a capital do estado do Rio de Janeiro e os municípios que compõem a região denominada de Baixada Fluminense, já que esses são os territórios que vêm nos interessando pesquisar[3].

Para chegarmos à discussão sobre território, nos apropriamos da contribuição do intelectual brasileiro Milton Santos, que nos apresentou novas formas de pensar e analisar essa

[1]Mestrando em Ciências Sociais (UFRRJ) e pesquisador do Observatório Baixada Cultural - OBaC IFRJ/UFRRJ. E-mail: douglas.marques@gmail.com.

[2]Doutor em Serviço Social. Professor do IFRJ/Campus Nilópolis e pesquisador do Observatório Baixada Cultural – OBaC IFRJ/UFRRJ. E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br.

[3] O presente tema foi tratado, preliminarmente, na pesquisa de finalização do curso de graduação de Marques (2023).

categoria. Para Santos (1993), o espaço não é apenas o espaço natural, ou seja, que não sofreu interferência ou modificação através da ação humana. Ele entende o espaço como produto da relação entre a natureza e o homem. Nesse espaço, o autor entende como espaço geográfico. É um espaço vivido que se produz pelas relações humanas e, por conseguinte, de poder. Michel de Certeau (1998), vai nos trazer uma contribuição ao incorporar a noção de que, se as relações sociais produzem o espaço vivido, onde há contribuições de diferentes de grupos, dependendo da quantidade de poder que possuem e em temporalidades diversas. Por outro lado, mas ao mesmo tempo, a classe social dominante e suas instituições, vão moldando o espaço através de suas normas e estruturas a partir de suas estratégias. Existem nesse mesmo espaço atores que mesmo não podendo reconfigurar completamente os espaços, utilizam-se de táticas para subverter essas normas em busca de brechas nesse espaço social produzido. O território, então, é constituído com base nessa relação de poder que vai criar fronteiras e delimitações que podem ser imaginadas, subjetivas, mas não menos "concretas" na prática, como as fronteiras de países.

Reconhecendo o território como esse espaço social perpassado pelas relações sociais, buscaremos relacioná-lo à categoria Estado e poder público. Concordamos com Eduardo Bolán (2006) quando ele afirma que o Estado exerce um papel mediador e interlocutor das diferentes ações entre agentes culturais e o território, um processo em que o Estado impõe tratamento político - ou seja, o resultado do debate público sobre o significado da ação do Estado - o que ele chama de "cultura" com objetivos que consiste em ordenar, hierarquizar ou integrar um conjunto necessariamente heterogêneo de atores, discursos, orçamentos e práticas administrativas (BOLÁN, 2006). Dentro deste entendimento nos parece oportuno atentarmos à não associação da interlocução e mediação do Estado como formas unilaterais e estáticas de elaboração e implementação de políticas culturais em um determinado território. Ou seja, percebemos esse Estado não como apenas mais uma força no território ou que atue de forma neutra. Mas, sim, como representante de grupos que podem captura-lo de forma democrática, pela força ou na construção de consensos, no sentido gramsciano.

Discutindo o papel desempenhado pelo Estado em termos de políticas públicas e seus impactos nos territórios, Alexandre Barbalho (2009) destaca dois movimentos que ele separa para enfatizar as diferenças: I - "política cultural" e II - "política de cultura". Dentro destas perspectivas, o autor sinaliza que "política cultural" representa um conjunto de ações pré-planejadas e sugeridas a serem implementadas por um governo. Nesse cenário o poder público

direciona à cultura em um sistema organizado com os diversos atores, discursos e práticas presentes nos diferentes territórios.

Já a "política de cultura" pode ou não se transformar em políticas culturais, ainda segundo Barbalho. Isso se dará a partir dos múltiplos desdobramentos acerca das peculiaridades de cada grupo de indivíduos que compartilham e se reconhecem a partir de um conjunto de práticas, saberes, fazeres, crenças e vivências, constituindo sistemas culturais[4].

A partir desse ponto para refletir sobre as respectivas consequências das políticas culturais nos territórios, é crucial entendermos quais as principais contribuições das ciências sociais e suas definições sobre o que é pensar cultura. Analisar as passagens de correntes de pensamentos e suas transformações sobre cultura é um exercício infindável e relevante para políticas culturais para as cidades, porém se faz necessário para os desdobramentos deste trabalho.

Cultura: o aparato tecnológico da raça humana.

Antes de refletirmos sobre a amplitude que a cultura alcança nas relações humanas, é necessário desassociarmos toda uma construção imagética que temos da palavra 'cultura', pois é muito natural no pensamento hegemônico vincular a palavra ao modo de vida e estética europeia, sendo assim todas as manifestações artísticas, estéticas e identitárias europeias aceitas como uma "boa cultura" e todas as demais não pertencentes ao grupo citado tidas como uma "má cultura" ou cultura em desenvolvimento, termos esses que são de natureza colonialista. Partindo desta linha, é imprescindível os apontamentos de Albuquerque Júnior (2007), que sinaliza a limitação da concepção de cultura por parte dos grupos dominantes desde o Brasil império à uma cultura formal, letrada e erudita[5]. Resquícios estes que muitos ainda carregam até os dias atuais em suas relações de sociabilidade.

A inquietação em observar os sistemas culturais e assim exercitar o conceito amplo de cultura nem sempre esteve vigente nas ciências humanas e sociais, principalmente na antropologia, ainda que como citado anteriormente não tenhamos um conceito definitivo que contemple a todos. Na segunda metade do século XX até a atualidade, a definição de cultura é

[4] No decorrer do texto iremos tratar o termo "sistemas culturais" para definir um conjunto de símbolos e signos que compartilhados entre um grupo de indivíduos fazem sentido e lógica sob o olhar dos mesmos.
[5] Albuquerque Júnior (2007) afirma que nessa concepção, "possuir cultura era ter o espírito cultivado, era ser culto, era possuir uma formação escolar, era ser letrado e se dedicar a atividades do espírito" (p. 62).

o centro de discussões antropológicas, apresentando-se um tema inesgotável segundo LARAIA (2006).

Nem sempre a concepção ampla de cultura foi a que imperou nos campos das ciências sociais. Diferentes perspectivas de estudos foram utilizadas. Podemos observar através das diversas correntes de pensamentos antropológico que passam desde Morgan (2005) e Frazer (2005) com o evolucionismo cultural até o seu contraponto com Clifford Geertz (2008) e o interpretativismo, até os dias atuais. Agora é primordial pensar cultura como um conjunto de características espirituais, materiais, modos de vida e, assim compreender a cultura em toda sua complexidade e diversidade, ultrapassando o olhar de cultura associado às 'belas artes', e de vida, valores atribuídos a um determinado grupo de indivíduos, saberes, fazeres, tradições e comportamentos (WERTHEIN, 2002).

A Lógica inversa da produção cultural

Desde o final do último século até o presente, o planeta presenciou uma dinâmica difusão dos meios de comunicação, que vão desde as redes de transmissão de informações, até os aparelhos técnicos com funções específicas para maior potencialização e aproveitamento das informações que circulam nas redes, como computadores com maior poder de processamento, até os smartphones com sua função técnica de portabilidade. O advento de novas tecnologias de comunicação e informação (NTCIs) nos proporcionou uma velocidade maior de transmissão de informação. A rede mundial de computadores (internet) é um exemplo elementar neste processo de revolução digital, a partir da difusão quase que instantânea da informação. Essa presente lógica de circulação de informações nos proporcionou - ainda que de maneira tímida, pois ainda não integra a todos, sendo um privilégio às áreas de grande concentração de recursos econômicos, técnicos e informacionais, excluindo assim zonas opacas e atores em situação de vulnerabilidade socioeconômica - uma crescente integração e troca entre diferentes culturas, e novos modos operandi de organização social, econômica e política.

Assim, o acesso desigual aos aparatos tecnológicos por detrás da chamada globalização nos faz relembrar da fábula da irmandade e horizontalidade do espaço físico, como sugere Milton Santos: "O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são

as pessoas" (SANTOS, 1993, p. 16). Entretanto, tal movimento de dinamização da circulação da informação possibilitou o surgimento de novos espaços, o virtual é um desses exemplos.

Nestes territórios de disputa, novas relações de sociabilidade vão ganhando forma e nos apresentando múltiplas variáveis de hibridização cultural entre atores de culturas dissemelhantes (CANCLINI, 1998). Contudo a hibridização de sistemas culturais distintos não provocou apenas novas formas de organização da cultura, como também aqueceu indagações sobre o ser humano com o espaço em que vive. Em torno disso, discussões sobre direitos culturais e acesso às cidades ficam ainda mais tensionadas, pois agora identidade, reconhecimento e pertencimento são pautas centrais nas discussões dos diferentes agentes culturais sobre políticas públicas para a cultura e, consequentemente, se expressam nos territórios.

Dentro desta ótica, o território e seus respectivos símbolos e signos se apresentam como um importante espaço de troca entre diferentes atores. Dentro desta esfera, o discurso e, respectivamente, a sua forma de autenticação operam de forma medular na relevância de elaboração de políticas públicas para as cidades.

A partir deste ponto, o direito à fala é crucial para a legitimação de significados e símbolos entre os agentes nos seus respectivos territórios. Homi Bhabha (1998) vai sublinhar que, com a expansão dos múltiplos quesitos que a cultura nos apresenta, um dos fatores que atravessa o campo da cultura é a disputa por significado, pelo controle de significar e pela legitimidade que esse poder é capaz de trazer, e que nem todos os atores têm a autenticidade para que seus significados sejam reconhecidos, muito menos a função de significado é definida apenas por aqueles que detêm o poder hegemônico, como nos apresentou Michel de Certeau (op. cit.).

Dentro desse debate sobre como a política cultural impacta o território e o poder hegemônico que busca a tudo nomear e produzir narrativas únicas sobre os territórios, trazemos aqui as reflexões de Ana Enne e Mariana Gomes (2013). Ao analisarem a disparidade na distribuição de recursos públicos para a cultura entre os territórios que compõem a cidade do Rio de Janeiro e os municípios da BXD[6], e a luta pelo direito à cidade, apresentam as disputas e tensões existentes nesses territórios.

[6]A sigla BXD é como diversos grupos culturais dos 13 municípios que compõem a região da baixada fluminense se representam. No decorrer deste trabalho utilizaremos esta sigla para nos referirmos à região da Baixada Fluminense.

> Direito de falar. Falar sobre. Falar de. Falar por. Em torno dessas expressões configura-se parte expressiva da luta pelo direito à significação e representação daqueles que, historicamente, foram confinados a posições excludentes no jogo discursivo. Dentre eles, os agentes cujos lugares ocupados nas distribuições do espaço físico e social foram marcados por estratégias de estigmatização, degradação e isolamento por parte dos detentores do capital econômico e político. (Ana Enne e Mariana Gomes, 2013, p. 45).

Falam, em especial, daqueles que habitam zonas alocadas como periféricas aos centros avalizados e valorizados como referência, sempre presentes quando se pensa nas modulações da estrutura espacial e social. No caso da cidade do Rio de Janeiro, esse lugar periférico, também em processo histórico de muitas variáveis, foi sendo construído em associação aos bairros suburbanos, favelas, áreas rurais e a chamada região metropolitana, com destaque para a Baixada Fluminense (ENNE e GOMES, 2013).

Nesse sentido as autoras sinalizam que uma das barreiras na ordem do discurso é o "direito de falar", que por todo um processo histórico e estrutural foi controlado por grandes empresas que monopolizam os meios de comunicação a partir das mídias tradicionais (rádio e televisão), orquestradamente unidas com as indústrias culturais, ambas de posse das classes dominantes, que por sua vez sempre silenciaram as minorias, e buscaram a sua submissão ao ciclo unilateral de exploração física e psíquica. Assim, invertendo a hegemonia dos discursos produzidos pelos monopólios das grandes empresas de comunicação em grande escala como televisão, e atualmente as plataformas de streaming[7], os agentes em seus cotidianos desenvolvem modos de dizer e falar com significados que moldam e autenticam os signos de suas respectivas práticas e saberes.

Temos outros olhares na contemporaneidade, sobre esses territórios ditos periféricos, para além do olhar eurocêntrico. Assim, outras questões nos são colocadas e nos ensinam mais sobre nós, mais sobre o nosso estar no mundo a partir de um país periférico e que dentro de si tem vários centros e periferias.

E essas periferias, que foram construídas a partir de um projeto de país, vem resistindo a todas as formas de opressão e invisibilidades por si só, mas também secundada por novas vozes e também por novos ouvidos não podem mais se fazer de "ouvidos moucos[8]". Os gritos

[7]Streaming é uma forma de distribuição digital, em oposição à descarga de dados. A difusão de dados, geralmente em uma rede através de pacotes, é frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da Internet. Desta forma, as informações não são armazenadas pelo usuário em seu próprio computador.

[8] Ouvidos moucos, ouvidos de mercador ou se fazer de surdo é/era uma expressão utilizada para demonstrar que determinadas demandas vocalizadas pela população subalternizadas não eram contempladas nas políticas da classe

dos excluídos passam a ultrapassar a barreira dos meios de comunicação corporativos. E, esses gritos vem junto com diversas práticas educativas que visam ampliar essa visibilidade das experiências culturais nas periferias.

Para darmos uma concretude ao argumento acima, lembramos que em 2015, uma pesquisa resultado do Programa Brasil Próximo – ação de cooperação internacional Brasil-Itália que contou com a coordenação do Ibase e da Organização Não Governamental "Se essa Rua Fosse Minha" mapeou 331 iniciativas culturais nos 13 municípios da BXD. Tendo por hipótese que nem todas as iniciativas culturais podem ter sido alcançadas, podemos imaginar, agora não o potencial, mas as diversas práticas educativas em espaços culturais não canônicos, onde, em muitos desses espaços, fazem-se de fato políticas culturais pensadas, executadas e com resultados palpáveis realizados no território.

Quando informamos dessa rede cultural nos territórios periféricos, informamos, também, que existe uma política cultural feita no cotidiano a despeito do Estado. Não que menosprezem a força do fomento e indução das políticas públicas de cultura. Mas, aponta para que fazer ações culturais até para além das políticas públicas.

Mapear essas iniciativas significa trazer para o presente, um passado que nos permite olhar otimistamente para um futuro coletivo e mais solidário. Esse território em disputa é um território construído em camadas e com camadas de diversas temporalidades. Algumas camadas estão na superfície, são visíveis e podem até ser tocadas; já outras aparecem descascadas, não se revelam totalmente. Existem ainda as camadas invisibilizadas, esquecidas, por processos de apagamentos especificamente importantes para grupos dominantes. E são sobre essas que estamos jogando luz nesse debate.

Quando pensamos em "falar sobre", nos recorda sobre as representações produzidas acerca de algo ou alguma coisa específica. A partir do momento em que pensamos nas construções dos discursos sobre determinado espaço físico, neste caso específico entre a BXD e as periferias, sabemos que o discurso hegemônico direciona a pregar símbolos e significados sobre o que falar, de que modo falar, e como moldar. O que deve ser sublinhado e anulado na ordem de criação representacional. Assim, silenciar sobre a existência de suas próprias produções humanas e seus respectivos contornos é projeto. Logo a batalha no campo do discurso ao redor do "falar sobre" nos direciona a essas questões. É preciso falar das favelas,

dominante. Na atualidade, defendemos que não há mais possibilidade de fingir não escutar o que falam as vozes e os corpos periféricos.

das periferias e da Baixada, levando em consideração suas diferentes peculiaridades e especificidades; falar de lugares e espaços físicos excluídos discursivamente e respectivamente de suas produções humanas, não silenciá-los, e apresentar ferramentas para que suas vozes sejam ouvidas. Porém, de que favelas, de que periferias falaremos? É substancial dentro destas táticas de luta, não somente falar acerca de determinado espaço ou sistema cultural, mas ter direitos a participar das construções discursivas sobre identidade, memória e diferentes formas de projetos sobre, e para estes lugares. Neste contexto, a autoridade de quem "fala" se torna pauta principal, como apontou Michel Foucault (1970).

A partir deste ponto o "falar de" é inserido neste sistema. De que lugar, do que falar, como falar, e de que posição falar? Nesta batalha do discurso, a autoridade e legitimidade para se expressar são indispensáveis. Logo o lugar de moradia, a vivência, a prática e os símbolos da rotina, se colocam como pautas indispensáveis para a solidificação desses agentes, servindo como uma maneira de inverter a lógica de legitimação do discurso, e ressignificar, e respectivamente deslegitimar aqueles que se intitulam detentores do poder do discurso hegemônico, como: políticos tradicionais, autoridades com "poder" institucional, jornalistas, acadêmicos, artistas do "belo e erudito". Entre outros deste grupo cristalizado que desconsideram, desconhecem e se distanciam propositalmente desses espaços e sistemas culturais periféricos. Logo: como eles podem discursar, e ter esse discurso legitimado, daquilo que eles desconhecem? Como descrever algo ou alguma coisa específica de quem nunca sentiu ou experimentou? Para ter legitimidade e autoridade na pauta periférica, é necessário nascer ou morar nela. Nas últimas décadas do século passado até o presente, começamos apreciar um esforço, mesmo que retraído, mas presente na luta pelo direito de significar, a partir da experiência vivida nesses territórios entre agentes culturais e movimentos de ocupação das mais variadas naturezas.

Dentro desta esfera adentramos no "falar por", que nesta posição trabalha com as múltiplas táticas de sobrevivência, como propõe Michel de Certeau (1998). Os atores estão vivendo um momento ímpar na relação de produção de seus próprios materiais, invertendo a lógica da tradicional mídia que detém a circulação dos principais bens de consumo culturais. Estão criando seus próprios filmes, suas peças de teatro, novas formas de artes visuais, coberturas jornalísticas, poemas, saberes culinários. Disponibilizando suas mídias, fontes de compartilhamento e acesso em novas plataformas fora da lógica tradicional. A periferia produzindo para a periferia e tornando visíveis suas representativas produções.

Nesta direção, o papel dos agentes culturais das áreas periféricas, das favelas e zonas rurais da metrópole têm tido um papel essencial nesta transformação de ressignificação do espaço urbano e reivindicação dos seus direitos fundamentais à visibilidade destes discursos que são silenciados e discriminados desde o Brasil colônia.

Por isso, a concepção e adoção do conceito em que o território é visto como espaço de disputa e troca constante entre diferentes atores, práticas, discursos e instituições, é indispensável no que tange às táticas de elaboração de políticas públicas para a cultura em um conjunto coordenado de ações. Fundamental para que o Estado possa intermediar e consultar os diferentes agentes presentes nos distintos territórios, deste modo respeitando todos os aspectos e especificidades existentes nestes espaços físicos. Para além da utopia desse Estado Democrático e que fortaleça a participação social, o protagonismo dos agentes culturais é vital na tomada da ocupação estratégica do espaço público e, consequentemente, suas transformações no que cerca a estética, identidade e memória dos espaços físicos. Assim podendo ter a viabilidade de moldar e adaptar as políticas culturais à cultura da política em seus respectivos cotidianos.

> Vivemos um momento singular e de mudança de eixo na produção cultural contemporânea com a ascensão e visibilidade da produção cultural vinda das periferias, subúrbios e favelas. Uma produção cultural deslocada, lateral que traz consigo embriões de políticas públicas potenciais, com a possibilidade de redistribuição de riqueza e de poder, se constituindo também como lugar de trabalho vivo e não meramente reprodutivo. (BENTES, 2015, p. 27).

O reconhecimento e concepção dos diferentes como diferentes é essencial no respeito aos distintos discursos e representatividades presentes nos territórios. Logo, para a implementação de políticas públicas para a cultura, é fundamental e estratégico a relação entre Estado, sociedade civil e instituições, para que possamos tecer novas possibilidades de troca entre os diferentes grupos culturais, criando inovação na geração de ativos econômicos intersetoriais. Disputa pelas narrativas, pelas políticas e pelas culturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. p. 61-86. Salvador: Edufba, 2007.

BARBALHO, Alexandre. O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas. In: *Políticas Culturais em Revista*, 2 (2), p. 1-3, 2009.

BENTES, Ivana. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

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

BOLAÑO, Cesar; MOTTA, Joanne; MOURA, Fabio. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo, Itaú Cultural ; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. P. 15 – 50.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ENNE, Ana Lúcia; GOMES, Mariana. "É tudo nosso": disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. In: DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella (Orgs.). *Política Cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea*. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013, p. 47 – 60.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, São Paulo: Loyola, 1970.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. - l.ed. - Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.

GUERREIRO, João e CORRÊA, Larissa. Ações culturais na Baixada Fluminense/RJ: apontamentos iniciais. *Anais do XII ENECULT* (Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura). UFBa, Salvador, 2016.

IBASE. *Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense*. Rio Janeiro: IBASE, 2015.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20. ed. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 2006.

MARQUES, Douglas S. *Desigualdade e concentração das políticas públicas de cultura: estudo comparativo entre a capital do Estado do Rio de Janeiro e a Baixada Fluminense*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.

MORGAN, L. A sociedade antiga. In: CASTRO, Celso (org.) *Evolucionismo cultural*. Trad. Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea. In SANTOS, Milton et al. (Orgs.). *O novo mapa do mundo*. São Paulo : Hucitec, 1993.

TYLOR, E. B. A ciência da cultura. In: CASTRO, Celso (org.) *Evolucionismo cultural*. Trad. Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WERTHEIN, J, Pronunciamento: "*Seminário políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a Cultura*" - Recife – PE, 27 de agosto de 2002.

EM BUSCA DE POLÍTICAS CULTURAIS INDÍGENAS: DO MUSEU DO ÍNDIO AO MUSEU NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS

Francisco José Gonçalves Gomes[1]

Eula Dantas Taveira Cabral[2]

RESUMO: O objetivo do artigo é mostrar a trajetória recente do (agora) Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI) e do processo de conflagração da primeira direção indígena de sua história. A partir de pesquisas bibliográfica e documental, faz-se uma análise das dinâmicas institucionais que propiciaram a ascensão da extrema direita no Museu, seu posterior declínio e negação. Além disso, busca-se entender os processos de engendramento da primeira gestão indígena, apontando para novas perspectivas de se pensar e fazer o Museu em tempos presentes de Ministério e Funai com políticas culturais indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais indígenas; Museu Nacional dos Povos Indígenas; Cultura brasileira.

Em busca de políticas culturais indígenas

Os indígenas formam o povo originário do Brasil. Entretanto, desde a "descoberta" do país pelos europeus, a cultura indígena foi ignorada na história. Mas, isso precisa mudar. É importante entender a cultura indígena e criar políticas culturais indígenas.

A cultura é fundamental para o desenvolvimento do ser humano. Para Michel de Certeau (2012, p.10), cultura deveria ser vista como um conjunto de valores que devem ser defendidos, pois "não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um, marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar". Olhando o conceito a partir da antropologia cultural, deve-se levar em consideração "comportamentos, instituições, ideologias e mitos que compõem quadros de referência e cujo conjunto, coerente ou não, caracteriza uma sociedade como diferente das outras" (CERTEAU, 2012, p.194).

Para Jean-Pierre Warnier (2003, p.23), a cultura envolve normas, hábitos, repertórios de ação e de representação, que são adquiridos pelo homem "enquanto membro de uma sociedade". Assim, é algo que identifica e diferencia grupos e pessoas, "sendo transmitida por tradições

[1] **Francisco José G. Gomes** é Chefe do Serviço do Museu Nacional dos Povos Indígenas. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Membro do grupo de pesquisa EPCC (CNPq/FCRB). Email: chiquitogomes@gmail.com

[2] **Eula D.T.Cabral** é Doutora e Mestre em Comunicação Social com pós-doutorado em Comunicação. Trabalha no setor de Políticas Culturais da FCRB. É coordenadora do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC-CNPq/FCRB). Professora do PPGMA/FCRB. Email: eulacabral@gmail.com

reformuladas em função do contexto histórico". Nela, a identidade passa a ser "definida como o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele" (WARNIER, 2003, p.16 e 17).

Nos últimos anos, de acordo com a pesquisadora brasileira Marilena Chaui (2008, p.57), a cultura passou a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem práticas e valores, além de instaurarem a ideia de lei. Definições que levam em consideração identidade, patrimônios materiais e imateriais até a ideia de um direito do cidadão.

De acordo com Eula Cabral (2022), em uma época onde a globalização é real e alimentada pelos meios de comunicação, a cultura local consegue sobreviver, como é o caso da brasileira, que, mesmo sendo influenciada por culturas diversificadas, tem como ponto forte sua língua, o português "brasileiro" que é falado pelos que nascem e/ou vivem no Brasil. Algo que, para Jean-Pierre Warnier (2003), marca a identidade e a cultura local. "As culturas são singulares, extraordinariamente diversas, e localizadas. Na maioria dos casos, esta localização é geográfica" (WARNIER, 2003, p.13 e 14).

É interessante retomar o termo cultura porque ele é fundamental para entender os povos. Marilena Chaui (2008), ao estudar a realidade brasileira, retomou a importância do papel do Estado em relação à cultura, uma vez que o Brasil, mesmo se tornando República, em 1889, sofreu um golpe militar nos anos 60, do século XX, tirando a liberdade e a democracia da população. Para a pesquisadora, o Estado deve ser democrático e conceber a cultura "como um direito do cidadão e, portanto, assegurar o direito de acesso as obras culturais produzidas, particularmente o direito de frui-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais" (CHAUI, 2008, p.64).

É interessante observar que a cultura brasileira só chegou ao patamar de Ministério em 1953, só que em parceria com a Educação, o conhecido MEC (Ministério da Educação e da Cultura), atuando junto no período de 1953 a 1985. Em março de 1985 ganhou sua pasta própria. Porém, em abril de 1990 se transformou em Secretaria de Cultura, vinculada à Presidência da República, e somente em novembro de 1992 é que recupera seu status de Ministério. Em maio de 2016 tentaram extingui-lo, mas sobreviveu, graças ao apoio da sociedade. No entanto, em janeiro de 2019 foi extinto, sendo incorporado ao Ministério da Cidadania e em novembro de 2019 se transformou em Secretaria Especial da Cultura dentro da pasta do Ministério do Turismo. Em 2023, com o governo do Presidente Lula, retomou seu status ministerial, atuando no cenário nacional (CABRAL, 2023).

Mesmo com a retomada da democratização da cultura, em 2023, não se pode ignorar que o Brasil é marcado por ter sido colônia (de 1500 a 1815), reino de Portugal e Algarves (1815 a 1822), por sua independência em 1822, passando por um período imperial até 1889 quando, finalmente, é proclamada a República. No entanto, interesses políticos se sobrepuseram aos da população, resultando-lhe em períodos sofridos, como o da Ditadura Militar que durou de 1964 a 1985. Somente com a volta da democracia e com sua Constituição federal de 1988, conhecida como cidadã, foi que os brasileiros começaram a entender a importância de seus direitos, e não apenas de seus deveres, no Brasil (CABRAL, 2022).

Assim, não se pode ignorar que a cultura está também ligada à formação e origem do povo. No caso brasileiro, é resultado do processo histórico de colonização perpassado por diversas culturas como a indígena, europeia, africana além da asiática. Jesús Martín-Barbero (1997), em seus estudos de comunicação, verificou que na América Latina houve a suspensão da cultura indígena em detrimento da cultura dos colonizadores europeus, que consideraram a cultura dos povos originários do sul global sem valor, uma vez que tinham na cultura europeia como a desenvolvida e superior.

A distorção do que era e para quem era o Brasil fez com que houvesse um apagamento de diversas práticas culturais dos povos indígenas. Nesse sentido, se faz necessário ressaltar a importância de políticas públicas voltadas para a cultura que possam viabilizar o resgate da cultura indígena.

Pois, como verificou Raymond Williams (2001), o conceito de cultura também remete ao sentido antropológico. O padrão estabelecido pelas comunidades, como elas se organizam, quem as dirige, sua forma de comunicação, como vivem e como suas experiências dão significados a sua existência são objeto de investigação. Ele aponta que mesmo com a finitude da vida, o padrão estabelecido nas comunidades e sua organização social com seus significados sobrevivem continuamente não apenas na língua falada e escrita, mas em todas as coisas inseridas na vida comunitária, onde os padrões estabelecidos possibilitam uma criação contínua de significado cultural sem o qual a sociedade não poderia existir (WILLIAMS, 2011, p. 63).

Não é à toa que a cultura indígena deve ser resgatada e valorizada pela população e pelo Estado brasileiro.

De museu à instituição que defende políticas culturais indígenas

Fundado em 1953, "(..) especificamente, contra o preconceito" (RIBEIRO, 1997, p.

195), o antigo Museu do Índio (MI)[3] daria início a um trabalho mais que septuagenário. Superadas, em 2023, duas efemérides importantes para a instituição (setenta anos de sua fundação e cem anos de Darcy Ribeiro, seu idealizador), abre o ano de 2024 sob nova gestão: nomeada Diretora[4], a liderança indígena Fernanda Kaingáng defende proposta de trabalho potencialmente refundadora e agenda ambiciosa, envolvendo, entre outras frentes: nomeação de conselho *exclusivamente* indígena; efetivação de uma *Comissão da Verdade Indígena*; cadastramento de profissionais indígenas pelo campo da Cultura para contratação de curadorias, consultorias especializadas, mediação cultural, etc.; reabertura física de portões cerrados por mais de dez anos; controle social indígena derivado (e derivante) de efetivo protagonismo e respeito à autodeterminação dos povos[5].

Herda uma máquina institucional com décadas de existência, marcada por avanços e retrocessos históricos e rico acervo etnográfico acumulado ao longo dos seus setenta anos. Contrapeso, é obrigada a gerir uma série de problemas estruturais, desde necessidades infindáveis de restauro ou reforma predial, até disputas intestinas e/ou ausência de qualquer plano museológico ou plano diretor para as obras em execução. Para além, em decorrência do desmonte de Estado em curso, a Instituição vive momento delicado, com o mais reduzido número de servidores das últimas décadas e passa por uma séria crise de identidade após período dos mais conturbados, marcado pela ascensão e virtual declínio da extrema direita no Brasil, no Museu e na Funai.

Crivado de embates inerentes aos campos indigenista, acadêmico e museal e muitas contradições internas, ainda assim, a instituição é capaz de despertar o interesse de grupos indígenas, que lhe reivindicam como campo de disputa, palco de luta, como Lugar de Memória e *retomada*. Lança-se o desafio de gerir uma instituição contaminada por décadas de hegemonia de uma plêiade de especialistas, ante ameaças reais de uma nova ascensão da extrema direita e uma tradição pouco dada à rotatividade tanto quanto às oposições.

Este artigo mostra a trajetória recente do (agora) Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI) e do processo de conflagração da primeira direção indígena de sua história. Faz-se uma

[3] Há, atualmente, encaminhamento para a troca de nome da Instituição, de Museu do Índio (MI) para Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI). Processo SEI de nº 08786.000106/2024-19.
[4] Portaria SE/MPI N° 312, de 27 de novembro de 2023.
[5]“ Projeto Museu dos Povos Indígenas”, programa de gestão de Fernanda, lançado publicamente a 02 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://institutokaingang.org.br/2023/01/02/ongs-indigenas-e-pro-indigenas-apoiam-a-membro-do-inka-para-presidir-museu-do-indio-no-rj/>. Acesso em 6 de setembro de 2023.

análise das dinâmicas institucionais que propiciaram a ascensão da extrema direita no Museu, seu posterior declínio e negação. Além disso, busca-se entender os processos de engendramento da gestão encarnada por Fernanda Kaingáng, apontando para novas perspectivas de se pensar e fazer o Museu em tempos presentes de Ministério e Funai indígena com políticas culturais indígenas.

Como fazer políticas culturais em um Museu do Índio?

Compreendendo que o período Giovanni no Museu do Índio (MI) foi conformado sobre um chão de tensões, disputas e pautas negociadas antes, ruminadas progressivamente na longa gestão de José Carlos Levinho, por 27 anos à frente da Direção (1992 -2019), seria impossível não nos atentarmos às redes ali aliadas em movimento que, tendo dado sustentação política ao projeto de Museu que até então se convencionava, buscou se adequar e subsistir, por vezes sob o penoso fardo da submissão, de forma silenciosa ou nem tanto, e em maior ou menor medida, ao ditame dos novos tempos de um bolsonarismo na instituição.

A manutenção de aliados internos nos postos de Coordenação e chefias de Serviço durante toda a gestão bolsonarista perpetuaria parcela de uma agenda já significada desde a gestão de José Carlos. Em se tratando de quase três décadas ininterruptas, calcadas na construção e fortalecimento de aliados em redes, não é difícil imaginar que as raízes ali vincadas fariam do todo, o possível, para assim permanecerem. Conhecido, então, por sua influência política de monta na Funai, Levinho, bom estrategista, movimentara peças que se manteriam demoradamente em posições hegemônicas no xadrez institucional do Museu.

O final dos anos 80 e, sobretudo, os 90 marcam a ascensão de sua base aliada, e podem ser vistos como um divisor de águas. Em pouco mais de uma década, o Museu passa a incorporar acervos e coleções em velocidade então inaudita na instituição. As doações esporádicas que caracterizavam a forma pela qual as coleções eram incorporadas passam dar lugar a dois métodos distintos e concomitantes: a) captação de peças por compra indireta, que passa a ser feita através do extinto Departamento Geral de Patrimônio Indígena (DGPI), da Funai, para suprir as lojas Artíndia e complementarmente, o Museu; b) processos incipientes de uma curadoria improvisada por alguns de seus próprios Servidores, em diferentes momentos aliados em maior ou menor escala: Maria José Novelino Sardella com os Xavante (1988); Cláudia Menezes com as coleções Uru-eu-wau-wau (1988) e Nambikuára (1989); Tremembé (1992) por Jussara Vieira Gomes; coleção Apurinã (1994) pelo próprio José Carlos Levinho; Pareci (1997) por Sonia Coqueiro e

Guarani-Mbyá (1994), por obra de Carlos Augusto da Rocha Freire[6].

É na década seguinte, contudo, que o processo de captação de acervos do MI passa por uma revolução, graças à criação, manutenção e reforço de um Programa que se tornaria referência internacional, com amplo apoio acadêmico e escopo orçamentário: o PROGDOC, Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas. Criado em 2009, o Programa exibia assinatura da Unesco sob Coordenação do MI, dando origem a dois Projetos distintos: PRODOCLIN, Programa de Documentação de Línguas Indígenas e PRODOCULT, Programa de Documentação de Culturas Indígenas.

No esteio da expansão dos computadores e das técnicas de processamento digital, em que o acúmulo acelerado de acervos e arquivos passa a ser prioridade absoluta no mundo museal, a demanda profissional por volume e qualificação técnica dos acervos engendra o mote da aliança com professores universitários de renome sob oferta de uma rubrica internacional de cooperação técnica. Por sua vez, o respaldo do indigenismo estatal com prerrogativas orçamentárias e executivas conferidas ao Museu como Unidade Gestora da Funai oportuniza uma rápida atração de intelectuais em rede, interessados na expansão custeada de suas pesquisas e no envolvimento profissional de seus orientandos junto ao PROGDOC e o mais tarde apelidado *Projeto Unesco*[7].

A partir daí, em um movimento de décadas, numa dinâmica atrelada a contextos bem maiores de uma *virada antropológica* viralizada mundo afora e propagada por centros acadêmicos de referência (NOGUEIRA, 2014), o MI cultivaria deliberadas e profundas redes de sociabilidade institucional com universidades, aprofundando alianças com um núcleo restrito de professores doutores que acabariam por moldar, política e internamente, as normas implícitas de conduta social na Instituição e as negociações em torno da conformação das equipes de trabalho e seus horizontes de atuação. Em especial, influenciariam pelos anos seguintes as posses e manutenções dos cargos públicos para as posições-chave no Museu, tornando-as pequenos feudos políticos: cabeças de Coordenação e chefias de Serviço.

Num contexto de progressiva implantação do ideário neoliberal no Brasil, em que as

[6] Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2016/o-museu-do-indio-e-suas-colecoes>. Acesso em 20 fev.2024.

[7] Projeto 914BRZ4019: *"Salvaguarda do Patrimônio Linguístico e Cultural de Povos Indígenas Transfronteiriços e de Recente Contato na Amazônia Legal".* Acordo de Cooperação Técnica assinado em 2015 entre a Funai e a ONU/UNESCO que, depois de quase uma década da fundação dos seu Programa de origem, o Progdoc, o atualizava em aliança com a CGIIRC (Coordenação Geral de Índios Isolados e de Recente Contato), da Funai. Vide: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2016/funai-implanta-projeto-de-salvaguarda-do-patrimonio-cultural-de-etnias-de-recente-contato-1>.

instituições viam na interseccionalidade recurso legítimo de sobrevivência ante o desmonte promovido, táticas e estratégias de mediação entre o Museu e as universidades foram paulatinamente lubrificando o funcionamento de um engenho, arranjo pelo qual, sob custeio orçamentário e operacional executado no Museu do Índio, uma plêiade de acadêmicos de confiança têm acesso ao *direito* de significá-lo, sub-rogada, assim, a construção de seu próprio *Lugar de Memória* (NORA, 1993). Estes, promovem o engajamento articulado de sua rede de orientandos em torno dos editais do Projeto, alocando-os diretamente nas pesquisas de campo, sendo remunerados e dotados da prerrogativa de seleção de "auxiliares indígenas" para contratação a baixo custo. Em troca, os pesquisadores em campo multiplicam exponencialmente o acervo do MI com qualificação técnica chancelada e o respaldo político das universidades. Assim, o MI acelera o acúmulo de um considerável acervo, atribuindo-lhe significado e, mais interessante, sendo significado por ele, em um momento de profundas transformações no campo do Patrimônio (NOGUEIRA, 2014).

Em decorrência do crescimento exponencial dos acervos etnográfico e arquivístico que o fomento em torno do Projeto promove, o Museu passa então a necessitar de reforço recorrente nas suas capacidades de armazenamento físico e virtual, envolvendo a contratação de material e serviços especializados, reformas crônicas, administrativamente elaboradas. Nesse contexto, ao corpo de "especialistas internos", sobretudo aos subalternos das Coordenações na estrutura hierárquica do organograma, sobretudo após a implementação dos cargos *indigenistas* no concurso de 2010[8], ficaria cada vez mais consagrado o papel de gerir a burocracia, consolidar relatórios de gestão, fiscalizar os contratos, etc. - operando indiretamente em favor da apropriação de uma memória alterna, delegada a outrem.

Com o passar do tempo o concurso de 2010, apenas, mostra-se incapaz de suprir as necessidades da década: aposentadorias na equipe gestora até então; debandada dos egressos, sobretudo a partir da depreciação acelerada dos salários da Fundação após Lula, dentre outros fatores. O Museu, claro, será profundamente atingido.

A tradição de concursos públicos para a Funai é recente. Sob Romero Jucá, durante o período Constituinte, a Fundação viu seus quadros serem abarrotados com aliados diretos ou

[8] Note-se que com a escassez de pessoal que se aprofundou ao longo dos anos a autofagia gerencial acabou se impondo - a última na lista elencada no Anexo I, conforme o Edital de 2010. Disponível em: <https://qcon-assets-production.s3.amazonaws.com/regulamento/arquivo/277/funai-2010-edital.pdf>. Acesso em 06 de setembro de 2023.

indiretos, com admissões feitas por indicação política de aliados locais. Um total de cerca de 2.600 servidores é contabilizado durante a era FHC, período em que José Carlos é alçado à Direção do MI. De lá para cá, o quantitativo desmorona, chegando hoje, em 2024, a cerca de 1.000 servidores. Por volta das comemorações dos quinhentos anos, e mesmo nas cerimônias da efeméride, episódios de ataque aos povos indígenas ganham notoriedade midiática, fazendo com que a opinião pública passe a pressionar, paulatinamente, pela recomposição da Instituição.

Internamente, se avolumam as críticas ao "velho indigenismo" e uma nova geração de gestores passa a defender reformas profundas no órgão. O primeiro concurso público para a Funai ocorre apenas em 2004, ofertando, já sob contexto adverso, escassas vagas para funções muito específicas: Economistas, Sociólogos, Antropólogos, dentre outras. Com a chegada dos neófitos, se intensificam os debates em torno da necessidade de uma reestruturação da Funai.

Ao final de 2009, pouco após a fundação do Prodocult, sob o segundo Governo Lula, a Fundação publica edital de concurso público, anunciando mais de 600 vagas para os novos cargos de Indigenista Especializado, Agente em Indigenismo e Auxiliar em Indigenismo, abolindo do quadro a nomenclatura funcional dada aos antigos Sertanistas e criando novas classes de profissionais na estrutura do Estado brasileiro, sem uma carreira constituída. Os novos servidores passam a integrar uma força de trabalho deliberadamente convidada a reestruturar o órgão ao custo da depreciação política de muitos dos antigos servidores, ocasionalmente, de Sertanistas icônicos na Fundação.

O edital criava cargos com um rol de atribuições potencialmente infinito[9]:

> AGENTE EM INDIGENISMO – Atribuições voltadas ao planejamento, organização, execução, avaliação e apoio técnico e administrativo especializado a atividades inerentes ao indigenismo; execução de atividades de coleta, seleção e tratamento de dados e informações especializadas; orientação e controle de processos voltados à proteção e à defesa dos povos indígenas; acompanhamento e fiscalização das ações desenvolvidas em terras indígenas ou que afetem direta ou indiretamente os índios e suas comunidades, bem como atividades administrativas e logísticas, de nível intermediário, inerentes às competências institucionais e legais de seu órgão de lotação.
> INDIGENISTA ESPECIALIZADO – Atribuições voltadas às atividades especializadas de promoção e defesa dos direitos assegurados pela legislação brasileira às populações indígenas, a sua proteção e melhoria de sua qualidade de vida; realização de estudos voltados à demarcação, regularização fundiária e proteção de suas terras; regulação e gestão do acesso e do uso sustentável das terras indígenas; formulação, articulação, coordenação e implementação

[9] Disponível em: <https://qcon-assets-production.s3.amazonaws.com/regulamento/arquivo/277/funai-2010-edital.pdf>.

> de políticas dirigidas aos índios e suas comunidades; planejamento, organização, execução e avaliação de atividades inerentes à proteção territorial, ambiental, cultural e dos direitos indígenas; acompanhamento e fiscalização das ações desenvolvidas em terras indígenas ou que afetem direta ou indiretamente os índios e suas comunidades; estudos e pesquisas; bem como atividades administrativas e logísticas, de nível superior, inerentes às competências institucionais de seu órgão ou entidade de lotação."

A novidade permitia o aproveitamento dos servidores em praticamente qualquer setor, independente de sua formação ou perfil profissional. Aos Indigenistas Especializados, era exigida graduação em qualquer área de formação. Na prática, ao longo dos anos, Agentes e Indigenistas se confundiriam completamente no funcionamento da máquina, justamente pela amplitude de ação que passariam a desempenhar, sem maiores riscos de enquadramento por desvio de função. Esse efeito, aparentemente de menor importância, traria consequências graves no futuro, esgarçando relações e causando cismas internos durante a luta pelo Plano de Carreira Indigenista eclodida em 2023, após a derrota de Jair Bolsonaro nas urnas, já que o Plano previa reajustes diferenciados, falhando ao dar correção à depreciação salarial dos agentes.

Contudo, a inovação técnica mais propalada na Funai dos anos 10 passa a ser a celebração de parcerias, convênios, acordos de cooperação e afins, sendo frequentes os debates em torno de uma Fundação Nacional do Índio que atue como agência reguladora em um mercado ponteado por ONGs indigenistas e disputa por fomentos internacionais. Nesse contexto, o recém celebrado Progdoc, com coordenação pelo MI, é exaltado internamente como iniciativa exemplar, modelo de sucesso a ser seguido. Com Levinho, o MI fortalece relações diretas com a Presidência da Fundação sob Márcio Meira, contribuindo ativamente na construção de uma "Nova Funai" na reestruturação do órgão que culminou na Portaria nº 1.733, de 27 de dezembro de 2012[10].

Pelo novo regimento, a Fundação atualizava sua concepção de indigenismo, consolidando a extinção dos PINs e a criação dos cargos indigenistas. Estipulava uma Diretoria Colegiada e Comitês Regionais de gestão com representantes indígenas[11]. Conferia um estatuto especial ao Museu do Índio, na qualidade única de "órgão científico-cultural", colocando-o em regimento ao mesmo nível das Coordenações Gerais da Sede, em Brasília, ao passo que lhe fazia

[10] Revogada pela Portaria nº 666, de 17 de julho de 2017.
[11] Distanciados pelo tempo e já sob o novo Regimento de 2017, podemos vislumbrar que, justamente a inovação em governança introduzida pelos Comitês Regionais de gestão foi completamente abandonada pela Fundação em menos de uma década.

concessões especiais, mantendo "Diretor" aquilo que era, pelo organograma, "Coordenador Geral". Aparentemente de pouca monta, esse detalhe foi apropriado pela "direção" do Museu, que se manteve ativa por anos nas mais altas esferas da Funai, participando de reuniões da Diretoria Colegiada em pé de igualdade com a DPT, a DPDS e a DAGES[12].

Tudo parecia funcionar bem. O arranjo permitia a orquestração entre as demandas de acúmulo documental acelerado conforme engendradas pela contemporaneidade de uma revolução quantitativa nos arquivos (NORA, 1993. p.15). Estimulava toda uma composição de redes que se nutriam por trocas simbólicas e concretas, legitimando sua própria política pública e empoderando pares e filiados com fundos de pesquisa e execução orçamentária. Promovia ou apoiava eventos e agendas sociais "distintivas" nos meios museais, indigenistas, antropológicos, linguísticos, etc: exposições, publicações, seminários, por aí vai. A estrutura era suportada por uma máquina pública dedicada à execução administrativa das demandas arquitetadas pela academia e, em troca, era também contemplada com os sinais diacríticos da distinção intelectual: cargos e inserção em nichos sociais (BOURDIEU, 2008).

Contudo, meados de julho de 2016, grupo de indígenas ligados à aldeia Marakanã na cidade do Rio de Janeiro, ocupa o Museu do Índio no rescaldo do movimento Ocupa Funai[13], no momento em que o Governo do Estado do Rio fazia todo o possível para desalojá-los das imediações do estádio homônimo, visando a construção de um estacionamento no local[14]. Anos depois, apenas fragmentos de uma História não contada permeiam uma Memória sufocada por interesses de manutenção da ordem vigente: um *toreh*; uma suposta fogueira; pedidos de deposição do Diretor; acionamento de um então juiz Witsel; articulação de enfrentamentos físicos com grupo indígena divergente e degeneração em lutas corporais abertas[15]. Uma suposta defesa do acervo justificava a violência empregada. O patrimônio autorizado sufocava a divergência. O acontecimento passa a ser tabu, desterrado da memória.

O episódio resulta em prisões, processos, inspeções do corpo de bombeiros e emissão de laudos acusando péssimas condições nas instalações: redes elétricas, rotas de fuga,

[12] Respectivamente: Diretoria de Proteção Territorial, Diretoria de Promoção aos Direitos Sociais e Diretoria de Administração e Gestão.
[13] Vide em: <https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/ocupa-funai-promove-manifestacoes-em-varias-regioes-do-pais>. Acesso em 14 de outubro de 2023.
[14] Vide reportagem da TV Brasil em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad2YWY66bHI>. Acesso em 06 de setembro de 2023.
[15] Disponível no canal "Vitor Videomaker": <https://www.youtube.com/watch?v=mWm_Iv-JS_I&t=72s>. Acesso em 06 de setembro de 2023.

segurança de acervos, enfim, uma série de problemas que demandaria o fechamento do museu ao público. A instituição teria de passar, como passa *ainda hoje*, por um longo e tortuoso processo de recomposição estrutural, obrigando-o (ou oportunizando-o) a relegar completamente a construção coletiva de um Lugar de Memória e aprofundar sua dependência para com os aliados acadêmicos, ao mesmo passo em que toda a antiga equipe de especialistas de confiança paulatinamente se aposenta, criando vazios de poder depois de décadas e engendrando, claro, negociações e disputas territoriais por esses nichos. Paulatinamente, o soçobrar da gestão de José Carlos Levinho era anunciado por um lento e vertiginoso declínio, sob o bolor silencioso impresso nas quase três décadas de hegemonia desde sua ascensão.

As eleições de 2018 prenunciaram a derrocada final, evidenciando o despreparo institucional e desorganização da classe indigenista interna para se opor ao avanço da extrema direita, que no Museu faria morada ao longo dos próximos anos. Já sob a gestão bolsonarista de Marcelo Xavier na Funai, é nomeado Diretor o coronel reformado do Exército, por si propalado especialista em administração militar: Giovanni de Souza Filho[16]. Este, se mantém sob duras críticas de indigenistas da Fundação[17] enquanto internamente o Museu passa por um mutirão sob sua aliança com a Coordenação de Administração. A Coad toma rapidamente o protagonismo sobre as demais, aproveitando-se da amplitude de atribuições dos cargos para arrolar a todos os servidores preferencialmente nas gestões de contratos e licitações a despeito dos setores de trabalho ou Coordenações, praticamente extinguindo a execução finalística no Museu até o final da gestão militar.

As pressões pela sua sucessão após as eleições de 2022 se intensificam, revelando paradoxos de representatividade étnica no Museu que, fechado ao público por quase década, passa a despertar o interesse de profissionais indígenas *"especializados em cultura"*, reivindicando o controle dos mecanismos internos de operação do patrimônio, até então exclusivos ao quadro de especialistas acadêmicos não-indígenas.

Por toda aquela gestão, a instituição permaneceria fechada ao público, mantendo seu quadro ciclicamente ocupado com medidores planilhados de envolvimento nas contratações e

[16] Portaria n° 1.636, de 15 de outubro de 2019. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/servlet/INPDFViewer?jornal=529&pagina=35&data=16/10/2019&captchafield=firstAccess>. Acesso em 18 de fevereiro de 2024.

[17] INA/INESC. Fundação Anti-Indígena: um retrato da Funai sob o governo Bolsonaro. O Caso do Museu do Índio (p. 46). Brasília, 2022. Disponível em: <https://www.inesc.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Fundacao-anti-indigena_Inesc_INA.pdf> Acesso em 07 de setembro de 2023.

pontuação de servidores por contratos e licitações aos quais eram compulsoriamente arrolados, sendo significados em função da autofagia administrativa, completamente alijados dos povos indígenas e dos debates indigenistas, antropológicos ou historiográficos, museais ou patrimoniais. A discussão política se tornaria temerária, emergindo uma profunda crise de legitimidade quando profissionais indígenas, sobretudo após as eleições de 2022, reivindicam os cargos e a gestão das políticas públicas de Estado e de Cultura a si dirigidas pelo MI. No dia seguinte à simbólica escalada da rampa do Planalto por Raoni Metuktire, se inicia um processo de sucessivas candidaturas indígenas à Direção do Museu[18].

Políticas culturais indígenas em um Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI)

Entre o anúncio das sete candidaturas oficialmente lançadas no início de 2023 e a Portaria SE/MPI N° 312, de 27 de novembro de 2023, nomeando Fernanda Kaingáng como a primeira Diretora indígena do novo Museu Nacional dos Povos Indígenas, muitas reviravoltas de bastidores: um ano de incômodo debate interno no movimento indígena e na Funai. Um ano de intensa articulação opondo redes indígenas (e mesmo não-indígenas) de representação política do patrimônio, enquanto uma interinidade altamente questionada se mantinha a despeito das críticas que se avolumavam e do esgarçamento institucional das relações internas.

Quais os mecanismos sociais de apropriação e uso da memória que incidiram sobre o Museu, chancelando-lhe a inscrição de um *Discurso Autorizado de Patrimônio* (SMITH, 2021) e um *Lugar de Memória* (NORA, 1993) específico, exclusivo, restrito no período em tela? Como compreender os processos imanentes na gênese do movimento oposto, de sua negação: a *Retomada* indígena atual?

Aqui, no rescaldo das sociabilidades em disputa pelo *poder* de atribuir valor e classificar Memórias, os privilégios e as distinções sociais cingiram as negociações em uma economia de trocas simbólicas (Bourdieu, 2007) excludente aos povos indígenas. Esta, operou e se manteve sobre orçamento público da União e/ou emolumentos oriundos de acordos internacionais de cooperação. Faz-se assim necessário, na urgência por transparência na administração pública, ante a mal passada ameaça do neofascismo, compreender, sobretudo, *a quem serve* ou deve

[18] Seguidas à candidatura da jurista indígena Fernanda Kaingang ao posto de Diretora do MI, lançada em 2 de janeiro de 2023, outras seis protocolaram proposta nos sistemas da Funai. Fernanda chegou a difundir publicamente seu "*Projeto Museu dos Povos Indígenas*". Disponível em: <https://institutokaingang.org.br/2023/01/02/ongs-indigenas-e-pro-indigenas-apoiam-a-membro-do-inka-para-presidir-museu-do-indio-no-rj/>. Acesso em 6 de setembro de 2023.

servir o Patrimônio e o Lugar de Memória MNPI.

Não haveria melhores argumentos ou legitimidade para evidenciar o nível do problema do que as palavras da própria jurista indígena Fernanda Kaingáng (2023, p. 274), mestre em Patrimônio, doutora em Direitos Humanos, Diretora do Museu Nacional dos Povos Indígenas[19]:

> Símbolo do colonialismo que resiste à ocupação de espaços museais pelos povos indígenas é, por exemplo, a demora de setenta anos para haver uma direção indígena, museólogos indígenas, linguistas indígenas, pesquisadores indígenas, gestores indígenas e outros profissionais indígenas no Museu do Índio, situado no Rio de Janeiro, órgão responsável pela criação de políticas públicas de cultura para os povos indígenas do Brasil e que se encontra fechado ao público há cerca de uma década.
> A manifestação expressa dos povos indígenas do Brasil tem sido a reafirmação de seu protagonismo e a criação do Ministério dos Povos Indígenas pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, com a nomeação de mulheres indígenas, como a ativista Sonia Guajajara para o cargo de ministra dos Povos Indígenas, e da advogada Joênia Wapichana para a presidência da Funai, o que mostra que o Museu do Índio deve incorporar protagonismo indígena para não permanecer na contramão da história".

A recente nomeação de Fernanda Kaingáng ao posto pode dar novos rumos à ação institucional, influenciando profundamente as políticas culturais indígenistas e indígenas no Brasil. Pela própria natureza de seu apelo, tem o potencial de revolucionar o Museu e colocá-lo em outro patamar de legitimidade e compromisso social, alterando a própria epistemologia do trato institucional para com as culturas dos povos indígenas. Suas propostas para o primeiro trimestre de atuação envolvem desde a criação do primeiro Conselho exclusivamente indígena no MI, promovendo real protagonismo e controle social dos povos indígenas na Instituição até a promoção do I Encontro Saberes, Culturas e Diversidade para deliberar sobre, entre outros temas, direitos coletivos de patente sobre conhecimentos indígenas associados. Por outro lado, o intenso período de incubação de sua nomeação elevou o nível das expectativas entre os povos, alardeando para uma gestão da qual muito se espera, não bastasse, claro, os opositores naturais, entre antigos e novos adversários. As ferrugens, vícios e doenças institucionais, sentidas no corpo dos servidores por anos, serão outro desafio, ao passo em que a própria dinâmica política dos 305 povos neste País, envolvendo as disputas por espaço e representatividade, não permitirá erros demasiados.

A Memória Social do velho MI, parece, será posta à prova justamente na transição para

[19] Disponível em <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/no-rio-de-janeiro-presidenta-da-funai-reforca-compromisso-com-o-fortalecimento-do-museu-do-indio> Acesso em 14/10/2023.

um novo MNPI, numa perspectiva inimaginável há cerca de um par de anos atrás. Na vanguarda de uma frente pelo campo da cultura, a instituição tem nova oportunidade de ser ferramenta de ponta para a transformação social e empoderamento dos povos no Brasil com políticas culturais indígenas que valorizem a cultura dos povos originários.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo, Edusp, Porto Alegre, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

BRASIL. Fundação Nacional do Índio. *Edital nº 1/2010*. Disponível em: https://qcon-assets-production.s3.amazonaws.com/regulamento/arquivo/277/funai-2010-edital.pdf

BRASIL. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. *No Rio de Janeiro, Presidenta da Funai reforça compromisso com o fortalecimento do "Museu do Índio"*. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/no-rio-de-janeiro-presidenta-da-funai-reforca-compromisso-com-o-fortalecimento-do-museu-do-indio>

BRASIL. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. *O Museu do Índio*. Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/museu-do-indio#:~:text=Com%20atua%C3%A7%C3%A3o%20pautada%20nos%20objetivos,maior%20conscientiza%C3%A7%C3%A3o%20sobre%20a%20sua>.

BRASIL. Fundação Nacional do Povos Indígenas. Museu do Índio. *Salvaguarda do Patrimônio Linguístico e Cultural de Povos Indígenas Transfronteiriços e de Recente Contato na Amazônia Legal*. Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/pesquisa/projetos-institucionais/salvaguarda-do-patrimonio-linguistico-e-cultural-de-povos-indigenas-transfronteiricos-e-de-recente-contato-na-amazonia-legal/salvaguarda-do-patrimonio-linguistico-e-cultural-de-povos-indigenas-transfronteiricos-e-de-recente-contato-na-amazonia-legal>

BRASIL. Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio. Portaria nº 1.733, de 27 de dezembro de 2012. *Diário Oficial da União*. 2012. Disponível em: <https://dspace.mj.gov.br/bitstream/1/6023/1/PRT_FUNAI_2012_1733.pdf>

BRASIL. Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio. Portaria nº 666, de 17 de julho de 2017. *Diário Oficial da União*. 2017. Disponível em: <https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/19183136/do1-2017-07-19-portaria-n-666-de-17-de-julho-de-2017-19183102>

BRASIL. Ministério dos Povos Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Museu Nacional dos Povos Indígenas. *FUNAI implanta projeto de salvaguarda do patrimônio cultural de etnias de recente contato.* Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2016/funai-implanta-projeto-de-salvaguarda-do-patrimonio-cultural-de-etnias-de-recente-contato-1>

BRASIL. Ministério dos Povos Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Museu Nacional dos Povos Indígenas. *O Museu do Índio e suas coleções.* Disponível em: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2016/o-museu-do-indio-e-suas-colecoes>

CABRAL, Eula D.T., LOUBACK, Larissa G. A Cultura voltou: O plano de governo do Presidente Lula para a área cultural In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Um novo olhar para Cultura, Comunicação e*

Informação. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.5. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2023. P. 118 a 129. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CABRAL, Eula D.T. Brasil: um país midiático em transformação - a importância da cultura, da informação e da comunicação. In: CABRAL, Eula D.T. (org.). *Marcas do bicentenário da Independência do Brasil*: Cultura, Informação e Comunicação. Coleção Comunicação, Cultura e Informação - Vol.4. Divinópolis (MG): Meus Ritmos Editora, 2022. P.12 a 23. Disponível em https://epccbrasil.wixsite.com/epcc2/pesquisas

CHUVA, Márcia. *Possíveis narrativas sobre duas décadas de patrimônio*: de 1982 a 2002. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.35, 2017.

KAINGANG, Lucia Fernanda. *Direitos Negados.* Patrimônios Roubados: desafios para a proteção dos conhecimentos tradicionais, recursos genéticos e expressões culturais tradicionais dos povos indígenas no cenário internacional. Ronda Alta, Instituto Kaingáng, 2023.

INA/INESC. *Fundação Anti-Indígena*: um retrato da Funai sob o governo Bolsonaro. Brasília, 2022. Disponível em: https://www.inesc.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Fundacao-anti-indigena_Inesc_INA.pdf

INSTITUTO CETRO. Edital nº 01/2010. *Concurso da Fundação Nacional do Índio*. 2010.

INSTITUTO KAINGANG e KAINGANG, Fernanda Jofej. *Projeto Museu dos Povos Indígenas*. INKA, 2023.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. 'Ocupa Funai' Promove Manifestação em Várias Regiões do País. Disponível em: https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/ocupa-funai-promove-manifestacoes-em-varias-regioes-do-pais. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4.ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, 1993.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O campo do Patrimônio Cultural e a História: itinerários conceituais e práticas de preservação. *Antíteses*, *[S. l.]*, v. 7, n. 14, p. 45–67. Londrina, 2014. DOI: 10.5433/1984-3356.2014v7n14p45. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/19969. Acesso em: 6 set. 2023.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado do patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo* v. 21 n.2, p. 140-154, 2021.

TV BRASIL. *Justiça ordena reintegração de posse do Museu do Índio, no Rio de Janeiro.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad2YWY66bHI>.

VITOR VIDEOMAKER. *Funcionários da FUNAI agridem indígenas no Museu do Índio do Rio de Janeiro.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mWm_Iv-JS_I&t=72s>

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011. 185p.

ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA A PARTIR DOS PLANOS VIVER SEM LIMITES 1 E 2

Many Pereira dos Santos[1]
Patricia Silva Dorneles[2]

RESUMO: O lançamento do Plano Viver sem Limites 2, pelo governo federal em maio de 2023, trouxe uma oportunidade de recapitular o que foi o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Viver sem Limites, de 2011, que possuía "a finalidade de promover, por meio da integração e articulação de políticas, programas e ações, o exercício pleno e equitativo dos direitos das pessoas com deficiência". Revisitaremos o contexto político e social da época passada e o atual, analisando-os com a ajuda de estudiosos dos temas das políticas públicas, da gestão e em especial dos direitos culturais, trazendo a fala dos especialistas em direitos das pessoas com deficiência (PcD), os principais interessados no assunto. Desta maneira, espera-se que seja possível contribuir para o avanço nas discussões sobre os direitos culturais das PcD e reforce a importância de políticas públicas transversais e efetivas.

PALAVRAS-CHAVE: Plano Viver sem Limite, Direitos, Acessibilidade, Política Pública, Cultura.

Introdução

Quais os critérios para a elaboração de uma política pública? O que deve ser levado em conta? As escolhas feitas representam também o que e quem ficou de fora. Neste sentido, faremos uma breve análise dos Planos Viver sem Limites 1 e 2, passados mais de uma década entre ambos. A intenção é comparar as escolhas e articulações feitas em cada época, em especial no que se refere aos direitos culturais das pessoas com deficiência (PcD), ou seja, os avanços e retrocessos observados no intervalo de tempo entre cada um.

Até a finalização deste texto o Plano Viver sem Limites 2 (PVSL 2), não foi promulgado, sendo assim, este artigo levanta questões pertinentes que podem servir de comparação, tais como o contexto histórico, as participações tanto na esfera pública quanto privada e as demandas das PcD.

Contexto

Em 2011, o governo federal lançava o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência – Viver sem Limite, "com a finalidade de promover, por meio da integração e

[1] Bacharel em Turismo pela UVA. Produtora Cultural pelo IFRJ. Especialista em Acessibilidade cultural pela UFRJ. Mestranda em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: manypereira@id.uff.br.
[2] Professora Associada do Departamento de Terapia Ocupacional da UFRJ. Mestre em Educação pela UFSC. Doutora em Geografia pela UFRGS e Pós Doutora em Terapia Ocupacional pela UFSCar. E-mail: patriciadorneles@medicina.ufrj.br.

articulação de políticas, programas e ações, o exercício pleno e equitativo dos direitos das pessoas com deficiência" (Decreto nº 7.612, 2011). O PVSL foi o primeiro plano federal implantado com o objetivo de promover os direitos das PcD e estava articulado em quatro eixos principais: acesso à educação; atenção à saúde; inclusão social e acessibilidade.

Cabe ressaltar que essa conquista, fruto do movimento de luta das PcD, reflete a onda progressista advinda com a redemocratização do país e com a eleição, por duas vezes, do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que governou o país de 2003 a 2011, tendo feito a sua sucessora, Dilma Vana Rousseff, ambos do Partido dos Trabalhadores.

> É exatamente a partir dos anos 2000 que vai ocorrer uma série de transformações no campo da gestão pública brasileira no nível federal, dentre elas, a inserção efetiva e crescente da participação social no processo de construção de políticas públicas, em especial nas de cultura. Essas políticas buscarão transformar algumas das práticas de poder seculares enraizadas na cultura política brasileira, como a exclusão sistemática de determinados atores sociais dos fóruns e lugares de discussão e de decisão (CALABRE, 2019, pág. 196).

A especialista em políticas públicas de cultura, Lia Calabre, reforça a importância da participação da sociedade civil nas diversas esferas governamentais, na gestão pública, como requer uma democracia (2019, pág. 196), o que também é defendido por Rodrigues e Pardo:

> Por mais que as políticas tendam a ser entendidas como ações governamentais, é bom reforçar que todos nós podemos construir políticas (culturais etc.) a partir de nossas ações coletivas. Ou seja, estamos defendendo que as políticas culturais, tanto as governamentais como as comunitárias e/ou institucionais sejam construídas por/para/com todos (RODRIGUES & PARDO, 2020, pág.216).

De fato, os anos 2000 foram bastante profícuos para a comunidade das PcD, sendo que no Brasil, os ventos mudaram com a promulgação da Constituição Federal em 1988 (CF,1988). No correr da primeira década, vários decretos, leis e normas, ratificam a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007.

> Em 2015 também tivemos, [...] a promulgação da Lei nº 13.146/2015, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI/2015), conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência, "destinada a assegurar e promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoas com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania". Essa lei é importante por sintetizar em um só documento, as conquistas adquiridas pelas PcDs, nas mais variadas áreas. Cabe ressaltar, que a LBI/2015, é baseada no Decreto nº 6.949/2009, que promulga a Convenção

> Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007 (SANTOS, 2019, pág. 26 e 27).

Em evento promovido em agosto de 2023 pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC), por meio da Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNDPD), no Instituto Benjamin Constant (IBC) no Rio de Janeiro, a ativista pelos direitos das PcD, Izabel Maior, trouxe a importância do reconhecimento dos direitos constitucionais da comunidade.

> Daí dizermos que questões de pessoas com deficiência são questões constitucionais (...) Se alguém quiser mexer conosco, esqueça. Porque o nosso *locus* é o Supremo Tribunal Federal. É lá que nós ganhamos as lutas, porque somos matéria constitucional. (MAIOR, IBC, 2023).

De volta ao PVSL, vemos no decreto da sua criação a premissa que o plano seria executado em parceria entre a União, estados e municípios, além da sociedade civil, sendo que as políticas, programas e ações do plano, seriam instituído por um comitê gestor formado pelos seguintes órgãos: Casa Civil; Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República; Secretaria-Geral da Presidência da República; Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; Ministério da Fazenda e Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome.

Na esfera federal, o plano contou com a participação dos seguintes ministérios, a saber: Educação; Saúde; Trabalho e Emprego; Desenvolvimento Social e Combate à Fome; Ciência, Tecnologia e Inovação; Cidades; Fazenda; Esporte; **Cultura**; Comunicações; Previdência Social; e Planejamento, Orçamento e Gestão. Essas pastas formavam junto com os órgãos do comitê gestor, o Grupo Interministerial de Articulação e Monitoramento (GIAM), visando "promover a articulação dos órgãos e entidades envolvidos na implementação do Plano, com vistas a assegurar a execução, monitoramento e avaliação das suas políticas, programas e ações" (Decreto nº 7.612, 2011).

Desta forma, temos um plano robusto, interministerial, de modo a abarcar recursos humanos e financeiros no âmbito federal, com a participação dos entes federados, a fim de construir uma política intersetorial e transversal, apesar da participação dos estados e municípios ter se dado por adesão voluntária. Embora a Cultura a apareça como uma das partes citadas como participante do PVSL, na prática a sua colaboração se deu mais tarde, sendo a pasta da Educação responsável pela inserção da cultura no plano.

Cabe ressaltar que com a ascensão da extrema direita ao poder, após a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, todos os conselhos, juntas, comissões e comitês e outras entidades de

participação social foram extintos através do decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019, incluindo o GIAM, ato revogado pelo terceiro governo Lula. Porém, mesmo durante o governo ilegítimo de Michel Temer, o GIAM já havia sido desmantelado. Em 2014, o governo federal publicou um balanço do plano, com dados sobre a elaboração, implementação e monitoramento que agora nos são úteis para esta análise.

O Plano Viver sem Limites

A base para a elaboração do PVSL foram as demandas levantadas pelo Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (CONADE), criado em 1999, sendo incorporado a Secretaria Nacional de Direitos Humanos, em 2003 (PVSL, 2014).

> Segundo o coordenador geral do CONADE, Jorge Amaro, a influência do conselho na elaboração do Viver sem Limite foi muito significativa. "Se analisarmos as pautas discutidas no CONADE de 1999 até 2011 e as demandas expressas nas 1ª, 2ª e 3ª Conferências Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência, realizadas em 2006, 2008 e 2012, respectivamente, veremos que são justamente os temas sintetizados pelos quatro eixos do plano. Tudo o que foi debatido aqui ao longo dos anos está lá", diz Amaro (PVSL, 2014, pág. 47).

Essa aproximação do CONADE com a esfera pública responsável pela elaboração do plano, permitiu que o mesmo não só participasse da sua criação, mas também que pudesse acompanhar e fiscalizar o cumprimento das metas estabelecidas (PVSL, 2014, pág. 50).

Além disso, a proposta de pactualização entre os entes federados, permitiu um avanço em todo território nacional nas políticas públicas de acessibilidade e inclusão. As adesões voluntárias, pautadas pela divisão dos gastos entre os entes, é parecida com a atuação do Sistema Único de Saúde, o SUS. De acordo com Dias (2015, pág. 4), o PVSL "não pode ser considerado isoladamente, pois é fruto de décadas de organização política e social do movimento de pessoas com deficiência".

Na época do lançamento do PVSL, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), informava que o país tinha cerca de 45 milhões de PcD, ou seja, 23,9% da população (DIAS, 2015, pág. 2). Recentemente o IBGE reajustou esses números para baixo com a publicação da pesquisa *Pessoas com deficiência e as desigualdades sociais no Brasil,* que analisou dados da Pesquisa Nacional de Saúde de 2019.

> A PNS 2019 identificou 17,2 milhões de pessoas com deficiência de 2 anos ou mais de idade, o que corresponde a 8,4% da população dessa faixa etária, e sua distribuição geográfica no País foi variada, com a maior proporção

> observada na Região Nordeste (9,9%), e a menor, na Centro-Oeste (7,1%) (IBGE, 2022, pág. 2).

Ainda que esse número seja menor, é um contingente considerável de pessoas. Por isso o PVSL se mostrou tão ambicioso, dando ênfase às áreas da educação e saúde, setores tradicionalmente com piores desempenhos em atendimento à população em geral, que dirá das PcD. Nos eixos da Assistência Social e Acessibilidade, o foco era na autonomia dessas pessoas, seja com o auxílio do Benefício de Prestação Continuada (BPC), que passou a poder ser suspenso em caso de atividade remunerada, seja com as Residências Inclusivas, que até hoje recebem críticas das PcD, como citado por Izabel Maior em sua fala no IBC (2023), para ela, residência inclusiva não é moradia de vida independente.

Na área do desenvolvimento profissional e acesso a empregabilidade, o PVSL não conseguiu avançar muito, como podemos verificar através da pesquisa realizada pelo IBGE.

> As pessoas com deficiência apresentaram, em 2019, taxas de participação (28,3%) e de formalização (34,3%) muito menores do que as das pessoas sem tal condição (66,3% e 50,9%, respectivamente), sendo a desocupação observada nesse contingente (10,3%) maior do que a verificada entre as pessoas sem deficiência (9,0%). Tal diferença de 1,3 ponto percentual, embora possa parecer pequena, é digna de nota, pois a desocupação é negativamente correlacionada com a idade, e as pessoas com deficiência são relativamente mais idosas do que as pessoas sem deficiência. Ao examinar os extremos da distribuição por idade, em 2019, verifica-se que a taxa de desocupação das pessoas com deficiência de 14 a 29 anos de idade era 25,9%, contra 18,1%para aquelas sem deficiência, enquanto para as pessoas com deficiência de 60 anos ou mais de idade a desocupação era 5,1%, ante 2,6% para as pessoas sem tal condição (IBGE, 2022, pág. 3).

No relatório de avaliação do plano, essa dificuldade das PcD em conseguir emprego formal é justificada como fruto de uma arraigada cultura que alija os mesmos do mercado de trabalho, fruto do capacitismo, que é a descriminação sofrida por PcD (PVSL, 2014, pág. 102).

Na área da cultura, o ministério criou um grupo de trabalho com vista a discutir ações necessárias em acessibilidade cultural. O objetivo do grupo era transformar algumas dessas ações em política de acessibilidade cultural e monitorar a meta 29 do Plano Nacional de Cultura (PNC, 2010/2024), que estabelece que todos os equipamentos culturais atendam às normas de acessibilidade e promovam ações de fruição cultural para as PcD (PVSL, 2014, pág. 163). No entanto, várias ações já eram realizadas pelo Ministério da Cultura (MinC), como nos narra Dorneles (2020).

Legado

A boa adesão e os desdobramentos do PVSL, qual seja, a criação de vários conselhos municipais em atendimento às PcD e secretarias, além de outras ações pertinentes frutos desta política, levaram o governo a acreditar na perpetuação das ações. O monitoramento das ações pelo GIAM agilizava os entraves e permitia que os rumos fossem ajustados através de reuniões e iniciativas diretas junto aos órgãos federais envolvidos.

> Em síntese, o Viver sem Limite é bem sucedido principalmente por conta da complementação de esforços alcançada pelos atores que participaram de sua gestão. O plano também alcançou boa adesão entre a sociedade civil e os gestores locais. Seu sucesso está ligado, ainda, ao volume de recursos públicos aplicados para alcançar as metas propostas. São valores inéditos na história do país para um programa temático voltado aos direitos das pessoas com deficiência (PVSL, 2014, pág. 142).

Os recursos orçamentários do PVSL foram previstos em R$7,6 bilhões (a maior parte para gasto em acessibilidade), oriundos da verba de cada órgão integrante do plano, porém um relatório do Tribunal de Contas da União (TCU) de 2018, mostrou que foram gastos, entre 2012 e 2017, R$19,37 milhões (REPP, 2018). A auditoria também levantou outras questões sobre o plano.

1. Não institucionalização da Política Nacional para Pessoa com Deficiência;
2. Falta de recursos humanos e financeiros suficientes, por parte do órgão responsável, para realizar as atribuições e previsões legais;
3. Limitações de ordem física, humana, material e financeira, que podem ter resultado na dificuldade de execução de algumas ações do plano em determinadas regiões do país;
4. Problemas na coordenação da execução de certas ações que envolviam responsabilidades de estados e municípios beneficiários;
5. Subestimação, na fase de planejamento, dos recursos orçamentários e de logística necessários à consecução das ações do plano e ausência de rubrica orçamentária própria para a realização de diversas ações, prejudicando a identificação do atingimento das metas pactuadas.

A avaliação do TCU aponta o nível de maturidade dos componentes de governança da política pública auditada.

COMPONENTE DE GOVERNANÇA	INSTITUCIONALIZAÇÃO	PLANOS	OBJETIVOS	MONITORAMENTO E AVALIAÇÃO
Política Pública	A política foi institucionalizada formal e adequadamente por meio de instrumento normativo?	A lógica de intervenção da política pública está alinhada com seus componentes e	Os responsáveis pela política pública definem e declaram as diretrizes, os	O sistema de monitoramento e avaliação da política está adequadamente estruturado para

		resultados esperados e o planejamento da política pública orienta sua operacionalização?	objetivos, as metas, a priorização, os responsáveis, os prazos e a orientação estratégica a que a política está alinhada?	produzir informações, com vistas a retroalimentar os processos decisórios de forma a favorecer o aprendizado e o aperfeiçoamento das ações para o alcance de resultados?
Plano Viver Sem Limites	**Avançado**	**Intermediário**	**Intermediário**	**Intermediário**

Fonte: reproduzido a partir do REPP, 2018, pág. 33, grifo nosso.

A partir do que foi analisado, o TCU indica a necessidade, dentre outras, do acompanhamento do PVSL na "elaboração de metas realistas que considerem riscos e limitações orçamentárias", "mobilização dos agentes públicos participantes para a coordenação de atividades complementares e observação, no planejamento, das desigualdades regionais de execução", conforme publicado em seu site.

Izabel Maior ao citar o relatório do TCU em sua fala no evento do IBC, diz que a base do PVSL foi o social e que o REPP 2018 é importante para que não se erre no Plano Viver sem Limites 2.

> Fazer com que as políticas públicas sejam fortalecidas para que todas as pessoas tenham equiparação de oportunidade. Eu não posso nem dizer igualdade de oportunidade, eu tenho que falar em equiparação já que partimos de patamares diferentes. Isso é direitos humanos. Isso é política de direitos humanos, isso é uma avaliação pensando em direitos humanos, pensando na dignidade, pensando no direito de escolha das pessoas com deficiência, e mais do que isso, pensando em todas as pessoas, independente do grau! (MAIOR, IBC, 2023).

Dias (2015, pág. 9), ao analisar o PVSL, levanta a questão da necessidade primeiro da equiparação por cidadania e a luta do movimento das PcD por direitos básicos como saúde e educação, como o motivo da falta de debate no campo do direito à cultura, direito este inerente a todos de acordo com a CF de 1988, no Capítulo III, Art. 215. No que se refere à fiscalização e transparência, o PVSL 1 criou na internet uma ferramenta para facilitar o acesso do cidadão aos dados e ações, o chamado "Observatório do Viver sem Limites" (PVSL, 2014). Infelizmente, o endereço da página consta atualmente como inexistente, não sendo possível acessar as informações.

> O Viver sem Limite desenvolveu uma ferramenta de gestão da informação que

> auxilia no acompanhamento e na transparência do plano: o Observatório do Viver sem Limite. Disponível para o público na internet www.sdh.gov.br/assuntos/pessoa-comdeficiencia/observatorio, ele permite um acesso fácil aos resultados de todas as ações (PVSL, 2014, pág. 145).

A experiência do PVSL é uma clara demonstração do que o pesquisador Albino Rubim, (2007, pág. 101) chamou de "tristes tradições" da trajetória das políticas culturais federais brasileiras, desde a sua efetivação nos anos 30, "a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: ausência, autoritarismo e instabilidade". No caso do Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Viver sem Limites, vemos que a instabilidade no cenário político ocasionou uma ausência e descontinuidade nas articulações, ações e programas trazidos pelo plano.

Novo Viver sem Limites

Em maio deste ano, o Governo Federal assinou despacho para a elaboração do PVSL 2, dando o prazo de 120 dias. Na determinação aparecem citados nominalmente nove ministérios e a Casa Civil da Presidência, cabendo ao Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC) a coordenação.

> Tendo em vista a efetividade e o potencial de aprimoramento das políticas públicas dispostas no Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite, de que trata o Decreto nº 7.612, de 17 de novembro de 2011, e no Estatuto da Pessoa com Deficiência, de que trata a Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, e, diante dos obstáculos enfrentados pelas pessoas com deficiência na concretização de seus direitos humanos fundamentais, determino a adoção de providências do **Ministro de Estado da Casa Civil da Presidência da República; do Ministro de Estado dos Direitos Humanos e da Cidadania; do Ministro de Estado da Educação; do Ministro de Estado da Saúde; do Ministro de Estado da Justiça e Segurança Pública; do Ministro de Estado da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos; do Ministro de Estado da Ciência, Tecnologia e Inovação; do Ministro de Estado do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome; do Ministro de Estado das Cidades; e do Ministro de Estado do Trabalho e Emprego**, sem prejuízo da integração com outros Ministros de Estado, sob a coordenação do Ministro de Estado dos Direitos Humanos e da Cidadania, para a elaboração, no prazo de cento e vinte dias, do novo Plano Viver Sem Limite. Em 5 de maio de 2023 (DOU, 08 de maio de 2023, grifo nosso).

Salta aos nossos olhos a ausência do Ministério da Cultura na relação, mesmo que a determinação cite que outros ministros poderão se integrar ao planejamento. Além da pasta da Cultura, ficaram de fora os seguintes ministérios: Fazenda; Esporte; Comunicações; Previdência Social; e Planejamento, Orçamento e Gestão, que participaram do primeiro plano.

Na página da SNDPD na internet, foi aberta uma consulta pública durante 30 dias para que as pessoas interessadas na reconstrução do plano pudessem colaborar na sua feitura. A consulta recebeu ao todo 37 contribuições, sendo a maioria na área da reabilitação/saúde e educação. Apenas uma proposta era ligada ao setor cultural.

> Rever o decreto que implementou no Brasil o Tratado de Marrakesh, que hoje apenas beneficia a pessoas cegas, uma vez que referido decreto não adota o conceito de pessoa com deficiência contido na Convenção, ambos tratados aprovados com quórum de emenda constitucional (CP nº 461595, PVSL 2).

O Decreto nº 9.522/2018, "Promulga o Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas Cegas, com Deficiência Visual ou com **Outras Dificuldades** para Ter Acesso ao Texto Impresso, firmado em Marraqueche, em 27 de junho de 2013". Grifamos "outras dificuldades", por entender que pode o legislador neste caso ter pretendido ampliar o acesso de diferentes pessoas à leitura e não apenas as PcD. Este tratado é citado no primeiro PVSL como uma ação importante do Minc em acessibilidade.

> O Ministério da Cultura também desenvolveu ações relacionadas à acessibilidade. Uma iniciativa importante foi o acordo sobre o Tratado de Marrakech, que permite que obras em Braille, Daisy ou áudio *book* possam ser distribuídas e publicadas sem a autorização do titular dos direitos autorais. Antes do tratado, o acesso de pessoas com deficiência visual às obras disponibilizadas nesses formatos era prejudicado exatamente por conta de questões ligadas a direitos autorais (PVSL, 2014, pág. 143 e 164).

De volta ao Novo PVSL, os eixos do novo plano são: gestão e participação social; enfrentamento ao capacitismo; acessibilidade e tecnologia assistiva; e promoção dos direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais. Os objetivos apresentados pela SNDPD são "promover os direitos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais das pessoas com deficiência e de suas famílias por intermédio do enfrentamento às barreiras que as impedem de exercer a plena cidadania", através dos quatro eixos acima citados.

Ao analisarmos os eixos, vemos que no que tange ao quarto eixo, da promoção de direitos, uma novidade: "o desenvolvimento da Política Cultural Anticapacitista e de Acessibilidade Cultural, parceria junto à Política Nacional de Cuidados, bem como iniciativas de turismo acessível e acesso ao esporte e ao lazer". A iniciativa da criação de uma Política Cultural Anticapacitista e de Acessibilidade Cultural é um avanço em relação ao PVSL 1, mas aumenta ainda mais a estranheza pelo fato de o MinC não ser parte integrante da elaboração do PVSL 2.

Outras ausências são dignas de nota, como os Ministérios do Esporte, Fazenda e Turismo. No caso dos ministérios do Esporte e Turismo, ambos são citados no relatório do

PVSL 2014, como exemplos de boas práticas em programas e ações de acessibilidade. A participação do Ministério da Fazenda seria fundamental, uma vez que segundo o MDHC, "a elaboração visa a desenvolver um plano capaz de se estruturar como política de Estado, utilizando redes de políticas públicas já existentes e financiamento adequado". Além disso, o REPP 2018 citou a ausência de de rubrica orçamentária própria no PVSL 1.

Afora a consulta pública aberta na plataforma Participa + Brasil, o MDHC também criou os Diálogos Transversais, "voltados a atualizar os parâmetros para promover e articular políticas, programas e ações para o exercício pleno dos direitos das pessoas com deficiência", sendo em um desses eventos que pudemos ter acesso a fala sempre pertinente da professora Izabel Maior, ex-secretária nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, da Secretaria de Direitos Humanos, cujo trechos transcrevemos para poder compartilhar neste artigo.

Retrocessos

Ao analisarmos o PVSL 1, foi possível fazer comparações com a atual proposição de uma versão aprimorada, o Novo PVSL, ou Viver sem Limites 2, mesmo ainda sem o seu lançamento. Vemos algumas semelhanças e aproveitamento de pessoas e pensamentos de um plano para o outro, a começar pelo governo federal atual, visto que temos um terceiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, reeleito em 2022, após vários anos de desmanches e retrocessos, iniciados com o golpe de estado que destituiu a presidenta Dilma Rousseff, legitimamente eleita em 2016, (CALABRE, 2019, pág. 209), passando pelo governo ilegítimo de Michel Temer, até a ascensão da extrema direita ao poder, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018, como já citado.

O atual coordenador-geral de Relações Institucionais da Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNDPD), Antônio José Ferreira, designado pelo MDHC, esteve à frente da SNDPD, na implantação do PVSL em 2011. A experiência neste caso, serve para "revisitar o que não deu certo anteriormente para que a gente possa corrigir e ampliar o novo plano", nas palavras de Ferreira.

De todo modo, consideramos que o prazo de 120 dias para a elaboração do PVSL 2 seja insuficiente, ainda mais depois dos desmandos e retrocessos na área dos direitos humanos e civis no Brasil, principalmente entre 2016 e 2022.

> Os efeitos são grandes principalmente de 2016 para cá. Governo do presidente Bolsonaro na verdade deu continuidade ao desmonte já iniciado com a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 241, que institui um teto de gastos

> públicos até 2036, portanto, por 20 anos como o "exemplo mais eloquente do pacote de maldades do governo de Michel Temer". Essa Proposta de Emenda Constitucional 241, que foi apelidada de PEC do Fim do Mundo, já desde ali pretendia manter parados os gastos com os serviços públicos enquanto a população e a economia continuam crescendo, na verdade, significa gastar menos com o povo e retirar recursos das áreas da Saúde e da Educação e de paralisar todo o crescimento, com as reformas previdenciária e trabalhista, que estão tirando direitos que já eram poucos. De um país que vinha implementando políticas, construídas e pactuadas entre os entes federados e a sociedade civil, e de fortalecimento das políticas com os demais países da América Latina, cujos avanços de emancipação e autonomia se encontram agora ameaçados por essa política de mercado, de livre negócio (RODRIGUES & PARDO, 2020, pág.241).

O ataque à diversidade e inclusão durante o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), foi explícito, tendo em um dos seus primeiros atos extinto a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (Secadi).

Com um viés claramente ideológico, o governo Bolsonaro, aliado a pandemia da Covid-19, solapou as conquistas das minorias, como indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, mulheres, negros e LGBTQIA+. Já em seu discurso de posse, o presidente declarou que no seu mandato, "o povo começou a se libertar do socialismo, se libertar da inversão de valores, do gigantismo estatal e do politicamente correto".

Diante deste cenário e da importância da pauta dos direitos das PcD, o novo ciclo que se inicia com a eleição de Lula e retomada por direitos sociais e civis, o Novo PVSL precisaria ser discutido por mais tempo e mais amplamente por todos os setores da sociedade, de forma a assegurar as conquistas do PVSL 1 e o protagonismo dos seus beneficiários. Porém, entendemos que fazer política pública de Estado, como dissemos no começo deste texto, é fazer escolhas.

Em um mundo altamente informatizado, onde o acúmulo de informações termina por nos afastar do que realmente nos interessa, as discussões setoriais, as conferências nos três níveis de governo, sejam de Cultura ou de Direitos das PcD, são de suma importância, inclusive para dar voz às PcD.

Considerações

A V Conferência Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência cujo tema é "Cenário Atual e Futuro na Implementação dos Direitos da Pessoa com Deficiência" e por subtema: "Construindo um Brasil mais Inclusivo", está prevista para julho de 2024, e seria de suma importância que as suas deliberações fossem incluídas no PVSL 2, assim como a IV

Conferência Nacional de Cultura (CNC), que teve seus prazos prorrogados, devendo acontecer em março de 2024. O tema da CNC será "Democracia e Direito à Cultura" e o quarto eixo trará a discussão “Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural” (DOU, PORTARIA MINC Nº 45, DE 14 DE JULHO DE 2023). O Novo Viver sem Limites precisa beber dessas fontes de discussão, visto que como afirma Calabre “a maior parte das disputas e tensões entre o direito previsto, o direito concretizado e a negação dos direitos, se fará mais evidente nos territórios sob as administrações municipal e estadual” (CALABRE, 2020).

Para Izabel Maior, falta mobilização social, além de outras questões pertinentes para uma política pública de sucesso, que atenda às PcD.

> Porque nós não temos ainda políticas públicas. E olha, tentamos, continuamos insistindo, estão melhorando muito devagar para o meu gosto, muito devagar. Falta orçamento. Você sabe outra coisa que falta? Mobilização social. (aplausos). Onde é que está a força da parada? A parada das pessoas com deficiência não tem força. Parece que nós desunimos em vez de unir. Nós somos tão fragmentados que nós agimos contra nós mesmos. Porque um quer lutar pro seu lado, o outro quer lutar pelo outro. E se fosse só isso até que estava bom, o problema é um querer atrapalhar o outro, aí é que é o problema. Quando na verdade, todos nós sofremos a mesma questão, e eu estou usando a palavra sofrendo, porque é sofrimento. Ser estigmatizado, ser rotulado, ser discriminado, sofrer capacitismo. Isso deveria ser a nossa luta anticapacitista (MAIOR, IBC, 2023).

Assim, essa é uma luta de todos nós, militantes e trabalhadores da e pela cultura e da acessibilidade cultural, pessoas com e sem deficiência.

> Estando o movimento de pessoas com deficiência afastado dos demais movimentos sociais, o seu reconhecimento enquanto artista, trabalhador, estudante, mulher, sem terra, negro, homossexual o afasta das relações sociais, minimizam a potencialidade da sua voz, invisibilizam as diferenças existentes na sociedade e a necessidade de promover espaços onde todos tenham lugar. Daí a necessidade de transformar suas estratégias de mobilização e participação social. É preciso discutir política pública de modo transversal com a participação de todos os atores sociais. É preciso substituir a ideia de políticas para pessoas com deficiência por políticas para todos. Isso exige uma mudança de paradigmas e de cultura muito grande que também só poderá ser rompida através do diálogo entre os diferentes (DIAS, 2015, pág. 9).

Em momento oportuno, como forma de preparação e fortalecimento da 4ª CNC, o Minc em parceria com o MDHC e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizou nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2024, a Conferência Temática Acessibilidade Cultural: Direitos

Culturais e Cultura do Acesso, no Rio de Janeiro, como evento de encerramento do décimo Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural (Enac).

Três propostas foram aprovadas na conferência: a formulação e implementação de um programa de Acessibilidade Cultural nos instrumentos de participação na construção de políticas públicas culturais; a criação de um Plano Nacional de Cultura do Acesso e Acessibilidade cultural com a participação das Pessoas com Deficiência; e a garantia da formação profissional em todos os níveis de educação, com a presença de pessoas com deficiência em todos os elos da rede produtiva das artes e da cultura.

Vemos que estas propostas estão em consonância com o quarto eixo do Novo PVSL, da promoção de direitos e do desenvolvimento da Política Cultural Anticapacitista e de Acessibilidade Cultural. Também vai de encontro a questão levantada no relatório do TCU, o da não institucionalização da Política Nacional para Pessoa com Deficiência.

Eventos como o Enac, mostra a relevância da união de poder público, universidades e sociedade civil, na luta pela consolidação dos direitos das pessoas com deficiência no Brasil. Patricia Dorneles, coordenadora geral do X Enac, lembra que o encontro surgiu em 2013 de uma demanda da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do MinC e celebra a retomada na construção das políticas culturais.

> É um momento importante, da reconstrução de uma política pública de cultura que foi fragilizada nos últimos tempos, mas que vem com força agora com o movimento social e a gente teve alguns ganhos importantes nessa agenda da pessoa com deficiência como as exigências de acessibilidade ampliados nos projetos da Lei Rouanet, na Lei Paulo Gustavo e na Lei Aldir Blanc e agora o MinC mais comprometido com as exigências da acessibilidade cultural, pensando sempre a acessibilidade de fruição, de produto e de consumo cultural, mas principalmente a ideia da acessibilidade na perspectiva de acessibilidade estético poética, que é o processo criativo de construção de artistas e pessoas com deficiência na experiência de viver a arte e de contribuir para a diversidade da cultura brasileira (DORNELES, 2024).

A partir da maturidade alcançada pela experiência do PVSL, de todos os envolvidos na sua elaboração, é esperado que o segundo plano possa atingir metas e temas antes considerados irrelevantes como a cultura. A cultura deve ser entendida como eixo transversal a um viver sem limites e não um apêndice. Assim, torcemos que o PVSL 2 abra diálogos com toda a sociedade civil e que consiga criar ferramentas efetivas de fiscalização de metas e ações, de modo a institucionalizar a política nacional de direitos das pessoas com deficiência, como indicado no REEP 2018.

Que este artigo inspire e traga uma reflexão sobre a importância das pesquisas e da capacitação sobre o tema das políticas públicas em cultura e suas vertentes como a acessibilidade cultural, de forma a empreender esforços no sentido de uma verdadeira inclusão, ampla e duradoura.

Referências

BOLSONARO, Jair M. **Discurso do Presidente da República, Jair Bolsonaro, durante cerimônia de Recebimento da Faixa Presidencial – Brasília, 1º de janeiro de 2019.** Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/presi ente-da-republica/presidente-da-republica-federativa-do-brasil-discursos/discurso-do-presidente-da-republica-jair-bolsonaro-durante-cerimonia-de-recebimento-da-faixa-presidencial-brasilia-1-de-janeiro-de-2019>. Acesso em 13/10/2023.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto nº 7.612 de 17 de novembro de 2011**. Institui o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite**. DF: Brasília, 17 de novembro de 2011.

_____. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019. **Extingue e estabelece diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal**. DF: Brasília, 11 de abril de 2019.

_____. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 8.080 de 19 de setembro de 1990. **Dispõe sobre as condições para a promoção, proteção e recuperação da saúde, a organização e o funcionamento dos serviços correspondentes e dá outras providências**.DF: Brasília, 19 de setembro de 1990.

_____. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Constituição Da República Federativa do Brasil de 1988.** DF: Brasília, 5 de outubro de 1988.

_____. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto nº 9.522, de 8 de outubro de 2018. **Promulga o Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas Cegas, com Deficiência Visual ou com Outras Dificuldades para Ter Acesso ao Texto Impresso, firmado em Marraqueche, em 27 de junho de 2013**. DF: Brasília, 8 de outubro de 2018.

CALABRE, Lia. **Escritos sobre políticas culturais** [recurso eletrônico] / Lia Calabre. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. 1 e-book em formato pdf (218 p.).

CONSULTA PÚBLICA. **CP Nº 461595, Plano Viver sem Limites 2**. Disponível em: https://www.gov.br/participamaisbrasil/consulta-publica-plano-nacional-dos-direitos-da-pessoa-com-deficiencia-viver-sem-limite-2-. Acesso em 13/10/23.

DEFICIÊNCIA, Viver sem Limite – Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com /Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) / Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNPD). **VIVER SEM LIMITE –Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência**: SDH-PR/SNPD, 2014.180 p.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Órgão: Presidência da República. **Despacho do Vice-Presidente da República, no Exercício do Cargo de Presidente da República**. Publicado em: 08/05/2023 | Edição: 86 | Seção: 1 | Página: 3.

_____. Órgão: Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania/Gabinete do Ministro. Portaria nº 217, de 10 de abril de 2023. **Dispõe sobre a convocação da V Conferência Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência.** Publicado em: 10/04/2023 | Edição: 68-B | Seção: 1 - Extra B | Página: 1.

_____. Órgão: Ministério da Cultura/Gabinete da Ministra. Portaria MINC nº 45, de 14 de julho de 2023. **Convoca a 4ª Conferência Nacional de Cultura - 4ª CNC.** Publicado em: 17/07/2023 | Edição: 134 | Seção: 1 | Página: 13.

DORNELES, Patrícia S. et al. **Cidadania cultural, tecnologia assistiva e pessoa com deficiência**. PragMATIZES - Revista Latino- Americana de Estudos em Cultura, Niterói/ RJ, Ano 10, nº19, p. 91-117, set. 2020.

_____In: **4ª CNC**. **Acessibilidade Cultural nas políticas públicas é tema de Conferência Temática realizada pelo MinC.** Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/acessibilidade-cultural-nas-politicas-publicas-e-tema-de-conferencia-tematica-realizada-pelo-minc >. Acesso em 20/02/2024.

IBGE. **Pessoas com deficiência e as desigualdades sociais no Brasil**/ Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro, 2022. Descrição física: 16, 32 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101964>. Acesso em 12/10/23.

INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT. **IBC recebe evento Viver sem Limite.** Disponível em: <https://www.gov.br/ibc/pt-br/assuntos/noticias/ibc-recebe-evento-viver-sem-limite>. Acesso em 7/10/2023.

ESTADO DE MINAS, JORNAL. Diversidade. Governo Lula vai recriar secretaria de diversidade, extinta por Bolsonaro. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/11/22/noticia-diversidade,1424080/governo-lula-vai-recriar-secretaria-de-diversidade-extinta-por-bolsonaro.shtml>. Acesso em 14/10/23.

MAIOR, Izabel. In: **Oficina participativa do Sistema Nacional de Avaliação da Deficiência**. Instituto Benjamin Constant, 18 de agosto de 2023.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; PARDO, Ana Lúcia. **Desmanche e retrocesso das políticas públicas federais de cultura no Brasil**. *La Roca*, ano 7, n. 7, p. 214-245, dez. 2020. Disponível em:<https://labacuff.files.wordpress.com/2020/12/2020-la-roca-desmanche...-rodrigues-y-pardo-artigo.pdf>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTOS, Many Pereira. **Trilhando os Caminhos da Acessibilidade Atitudinal**. Trabalho de conclusão do curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da Faculdade de Medicina. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

TRIBUNAL DE CONTA DA UNIÃO. **Relatório de Políticas e Programas de Governo. PLANO VIVER SEM LIMITE.** Auditoria no Plano Viver Sem Limite, da relatoria do Ministro Walton Alencar, realizada pela Secretaria de Controle Externo da Previdência, Assistência Social e Trabalho (SecexPrevi). Acórdão 2140/2017- Plenário. Disponível em: <https://sites.tcu.gov.br/relatorio-de- politicas/2018/plano-viver-sem-limite.htm>. Acesso em 12/10/23.

AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS COTIDIANOS

Marcia Costa Rodrigues[1]

RESUMO: Na reconstrução do Ministério da Cultura em 2023 mais do que nunca é necessário o fortalecimento das bases que sustentam o desenvolvimento das artes e das culturas brasileiras. As Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo foram, e continuam sendo, fundamentais, especialmente durante o obscuro período da pandemia sanitária e do pandemônio político vividos. Entretanto, elas não são suficientes para consolidar um trabalho de formação continuada, valorização e difusão das diversas manifestações artísticas. Elas são o primeiro passo de uma jornada maior, para que todxs tenham o direito de se expressar e de ter acesso às artes e suas múltiplas expressões. A partir de alguns documentos e experiências do Sesc vividas nos últimos anos, propomos uma reflexão sobre outros modos de fazer cultura além dos editais. Apesar deles serem fundamentais, já existem críticas a este processo que muitas vezes se torna excludente, contrariando sua própria finalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural. Editais. Sesc. Cotidianos.

INTRODUÇÃO

Na reconstrução do Ministério da Cultura em 2023 mais do que nunca é necessário o fortalecimento das bases que sustentam o desenvolvimento das artes e das culturas brasileiras. Acompanhamos a retomada do Sistema Nacional de Cultura, reativando a quarta edição da CNC - Conferência Nacional de Cultura, reorganizando o CNPC – Conselho Nacional de Políticas Culturais, a CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, fortalecendo os órgãos setoriais e o Fundo Nacional de Cultura, na garantia do aporte necessário às Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo. Essas leis foram primordiais e serviram de suporte nos momentos difíceis vividos durante a pandemia sanitária, devido ao Covid 19, e o pandemônio político, com a extrema direita no poder. Essas leis foram, e continuam sendo, fundamentais, entretanto, não são suficientes para consolidar um trabalho

[1]Doutoranda do Proped/UERJ, ex-gerente de cultura do Sesc Rio, de 2019 a 2021 e do Sesc Nacional, de 2002 a 2018. E-mail: marcia.rodrigues.rio@gmail.com

de formação continuada, valorização e difusão das diversas manifestações artísticas que acontecem nos 8.515.767.049 Km^2 deste país continental.

Os incentivos fiscais são o primeiro passo de uma jornada maior para que todxs tenham o direito de se expressar e de ter acesso às artes e suas múltiplas manifestações: doss Mestres e grupos que mantém vivas nossas tradições aos eventos patrocinados pela indústria cultural; das bordadeiras do interior do país, do artesanato produzido com material urbano reciclado às obras de artes expostas nas galerias renomadas; das congadas aos forrós. Alguns exemplos da diversidade que as políticas públicas precisam acolher, valorizar, difundir e fomentar.

Sem dúvida nenhuma os editais ocupam um lugar de destaque na democratização do acesso dos artistas aos palcos, garantindo na maioria das vezes sua sobrevivência. E também do acesso de diferentes públicos às plateias. É um momento único no país e um passo muito importante a construção dessa rede de editais que circula em todo território nacional, com recursos chegando a todos (ou quase todos) municípios brasileiros e atingindo muitos artistas nas mais diversas modalidades de expressão. Entretanto é preciso que as Políticas Culturais sejam mais do que editais. Eles são apenas uma das múltiplas e variadas forma de acesso e fomento. A interação com os artistas precisa acontecer nos cotidianos dos territórios do *'pensarfazer'*[3] cultural, nos '*espaçostempos'* de formação, nas escolas, centros culturais, entre outros. Os gestores precisam ter as portas, corações e mentes abertas para o que acontece no seu entorno. As artes não podem ser vistas como mercadorias de consumo, espetáculos a serem contratados, obras a serem compradas. Os agenciamentos não podem ter apenas o filtro de documentos e burocracias, o que acaba excluindo muitas vezes os que mais precisam de apoio para existir.

Os chamamentos, levantamentos, cadastros e diagnósticos são outros instrumentos importantes, mas eles precisam se transformar em ação. É necessário manter uma rede de trocas, de circulação de ideias, de dificuldades recorrentes (por que não?) e de soluções criativas, com propostas de encontros e circulação das artes e dxs artistas; elxs '*ensinandoaprendendo'* entre seus pares e

[2]Fonte: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br. Acesso em: 19 fev. 2024.

[3]Na Linhas das Pesquisas com os Cotidianos a escrita de palavras juntas, em itálico e entre aspas simples, indicam a proposta de ultrapassar a dicotomia que esses conceitos carregam no pensamento moderno.

outros profissionais. Os espaços culturais, galerias, teatros, bibliotecas, cinemas e mesmo as escolas também devem ser '*espaçoscasa*', onde artistas e públicos se encontrem e se sintam à vontade para tecerem novos '*conhecimentossignificações'*, viverem e trocarem seus '*fazeressaberes*' cotidianos.

> Os processos culturais vêm sendo considerados importantes sejam como fontes de geração de renda e emprego, sejam como elementos fundamentais da configuração do campo da diversidade cultural e da identidade nacional. Os diálogos no campo das políticas culturais devem ocorrer nas mais diversas direções, entre os tempos e os espaços geográficos, entre as diferentes formas de ver e de fazer (Calabre, 2005, p.10).

Concordando com essa provocação de Lia Calabre, já em 2005, no 1º ENECULT considerando o trabalho realizado na coordenação das ações do Programa Cultura do Sesc - Serviço Social do Comércio – Administração Nacional, no período de 2002 a 2018 e no Sesc Rio de Janeiro, de 2019 a 2022, e a pesquisa desenvolvida no Proped/ UERJ de doutoramento: "Currículos não escolares: redes educativas que se formam e nos formam no '*dentrofora'* das escolas", trazemos para conversas e reflexões algumas '*práticasteorias'* vivenciadas, especialmente a partir dos processos de implementação da Política Cultural do Sesc, formalizada em 2015[4], nesses quase 10 anos depois. Nelas, buscamos identificar alguns desdobramentos, conquistas, dificuldades, entraves, além de tensões existentes na correlação de forças entre os múltiplos cenários e atores sociais envolvidos. No caso específico, como interagiram e continuam interagindo os profissionais que atuam no planejamento, na gestão e/ou nos processos de produção cultural com os '*fazedorespensadores'* das artes brasileiras e suas diversas expressões e, em especial, como os resultados dessas ações interferem nos cotidianos das instituições e das manifestações culturais? Como se organizam os '*conhecimentossignificações'* no '*dentrofora'* de instituições culturais, ou educativas não escolares, como entendemos o Sesc, e resultam em práticas, programações, documentos e políticas? E quais os usos (Certeau, 2000) que esses '*praticantespensantes',* sejam funcionários, gestores, artistas, produtores culturais, professores, estudantes e o público em geral criaram e continuam criando a partir dessas práticas, documentos e narrativas, construindo outras e novas práticas, documentos e narrativas?

As Pesquisas com os Cotidianos, base teórico-metodológica deste trabalho, nos levam a um '*fazerpensar*' institucional que se atualiza constantemente, indicando os fluxos cotidianos dos

[4] Aprovada no Conselho Nacional do Serviço Social do Comércio, Resolução Sesc Nº 1.304/2015.

movimentos e mudanças inevitáveis das ações e relações humanas. O que de fato interessa nessa linha de pesquisa são as pessoas, os '*praticantespensantes*' (Alves, 2008, p.45) e os trabalhos são tecidos nas tramas e narrativas de seus personagens. Os documentos, mesmo quando ficam taticamente esquecidos em uma gaveta ou quando servem apenas para justificar estrategicamente alguma burocracia, alimentam e se alimentam de outras '*práticasteorias*', ganhando novos sentidos e significações. Seus múltiplos usos lhes conferem vida própria, fluxos constantes e mudanças latentes.

A POLÍTICA CULTURAL DO SESC

A Política Cultural do Sesc[5], que iremos denominar PCSesc, é o documento balizador das ações da área na instituição, elaborado no sentido de garantir alguma unidade nas programações das mais de 600 unidades[6] espalhadas pelo país. Foram mais de 10 anos nessa tessitura, que envolveu gestores e profissionais que atuavam no *'fazerpensar'* das ações do Sesc em Artes Visuais, Artes Cênicas, Música, Literatura, Audiovisual e Biblioteca[7] do Departamento Nacional e dos Departamentos Regionais[8]. Foram muitas e múltiplas narrativas, uma orquestra nem sempre afinada, uma dramaturgia às vezes *nonsense*, um texto muitas vezes desconexo, entre concepções de artes e culturas que buscavam romper os dogmas e os estigmas eurocêntricos das belas artes em busca de ventos mais decoloniais. Foram vozes e escutas de diferentes sotaques; escritas e costuras de vários alinhavos das experiências, sentimentos, expectativas e desejos; cores, sabores, saberes e fazeres no modos e '*sentirviverfaze*r' as artes e suas manifestações.

Nas justificativas do documento encontramos conceitos como Multiplicidade, indicando não só a característica da Cultura, com seus diferentes sentidos e significados, como da própria instituição,

[5]Fonte: https://rfp.sesc.com.br/moodle/mod/glossary/showentry.php?eid=178. Acesso em: 21 fev. 2024.

[6]O Sesc tem mais de 600 unidades fixas e 150 unidades móveis em todo país. Fonte: www.sescdf.com.br. Acesso em: 22 fev. /2024.

[7]Além de Arte educação e Memória e Patrimônio, incluídas após a PCSesc. Fonte: https://www.sesc.com.br/. Acesso em: 24 mar. 2024.

[8]O Sesc tem um Departamento Nacional que supervisiona e apoia técnica e financeiramente as ações de cada Estado, os Departamento Regional, que possuem autonomia jurídica, administrativa e financeira.

que atua em todo país com ações de Educação, Saúde, Lazer, Assistência, Sustentabilidade e Cultura. O texto também se indaga por que a instituição optou por atuar na área:

> O Sesc tem como desafio a proposição de difundir as linguagens artísticas e promover o acesso à informação e à produção do conhecimento, proporcionando um lugar necessário à atividade sensível. Uma ação orientada pelo objetivo de ampliar as possibilidades experienciais, proporcionar novas oportunidades de fruição e de criação, valorizando as inúmeras vertentes estéticas e a reflexão da experiência artística das várias regiões do país. Ainda como fundamento do diálogo entre o Sesc e a sociedade encontra-se o objetivo de respeitar, fomentar e difundir a diversidade cultural brasileira, expressa tanto na produção artística, quanto na produção intelectual e nas demais manifestações da expressão cultural [...] (Sesc, 2015, p. 11).

O documento apresenta dois Príncipios básicos: Direitos Culturais e Diversidade Cultural. Todxs tem o direito de terem suas expressões culturais respeitadas como também de terem acesso à diversidade de produções e manifestações artísticas e culturais. Essa foi a grande preocupação dos que se envolveram nos últimos anos da elaboração do documento. Garantir o respeito e acesso à todas as formas de expressão. Garantir a liberdade de idéias e modos de vida, ultrapassando fronteiras físicas, regionais, nacionais e internacionais; fronteiras temporais, trazendo à cena as histórias, as tradições mas também possibilitando as mudanças e novas experimentações. E também, o que consideramos mais difícil, ultrapassar as fronteiras dos preconceitos étnicos, religiosos, estéticos e sociais.

Tais pressupostos se traduzem em Diretrizes, que buscam orientar algumas condições e práticas na efetivação do trabalho:

1) Promover as produções artístico-culturais nacionais:

> “No âmbito da cultura é preciso considerar as desigualdades estruturais da sociedade brasileira, entre as diversas camadas da população e regiões do país, incidindo na gestão de políticas públicas de cultura [...].Promover a produção nacional nessa realidade implica uma atuação estratégica, que se inicia na base do processo criativo e compreende todas as demais etapas de realização e difusão da produção artística, entendendo a importância de seu fortalecimento para o desenvolvimento social do país” (Sesc, 2015, p. 26).

A proposta parte do entendimento de que a atuação na formação e na difusão artística brasileira é uma estratégia de desenvolvimento cultural, social, político e econômico. Mesmo com o horizonte alargado e perspectivas de rompimento de fronteiras, a instituição não pode perder de vista seu maior público na área das artes e dos artistas brasileiros, em especial o que está ao seu redor,

convidando os artistas locais a participarem das programações de modo regular e sistemático, fazendo com que "se sintam em casa" dentro do Sesc.

2) - Enfatizar o processo de criação e experimentação.

> Assim, a ideia de experimentação deve permear toda a ação do Programa Cultura do Sesc, por meio de pesquisa e proposição de projetos inovadores, ações de curadoria e proposições de atividades formativas (Sesc, 2015, p. 28).

Mesmo entendendo ser habitual o público em geral procurar o que já conhece, é um grande desafio buscar sair da zona de conforto, possibilitando acesso a outras experiências, tanto ligadas às tradições, quanto às inovações. Também garantir uma programação continuada de cursos e oficinas voltados para a formação e o aperfeiçoamento técnico das diferentes linguagens e manifestações artísticas.

3) Manter diálogo permanente com os diversos públicos

> Garantir a interlocução com o público é de fundamental importância para o Sesc, não só como fonte de avaliação de seu trabalho, mas como fonte de informações para o planejamento de suas ações (Sesc, 2015, p. 30).

Planejar com os diferentes públicos as programações de difusão e de formação; escutar as diferentes vozes e demandas do entorno e da sociedade, possibilitando uma diversidade de vivências e "*conhecimentossignificações*" outros. Ainda nessa Diretriz está explicitado o trabalho com as diferentes faixas etárias e a preocupação da instituição com os processos e procedimentos de Inclusão, em todos os seus aspectos.

4) Garantir equipe técnica especializada e infraestrutura adequada.

> O estímulo à produção artístico-cultural implica articular a produção e a recepção, definindo propostas de formação, mediação e gestão, viabilizando equipe especializada, espaços próprios, equipamentos culturais e tecnológicos adequados e de acordo com as especificações e normas técnicas pertinentes a cada forma de expressão artística (Sesc, 2015, p. 30).

Diretriz específica para gestores, ultrapassando o senso comum de que "de arte todo mundo

ou “arte como mercadoria”. Aprendemos com Castoriadis (1997) que o que nos distingue dos outros animais é nossa capacidade de criação, sem dúvida. A criação é condição de humanidade, todxs criam. Mas quando atuamos no campo profissional do fazer artístico, e esse é o objetivo do Sesc na área, é necessário buscar o diálogo com aqueles que fazem da criação sua profissão, os mestres, os experientes e os especialistas, visando a qualidade do trabalho. Da mesma forma, as manifestações artísticas estão no dia-a-dia da vida, e acontecem nas ruas, nas praças, em locais improvisados. Entretanto, se nos preocupamos com a formação e a educação dos sentidos, é necessário a existência de galerias, salas de audiovisual, oficinas, bibliotecas, palcos e platéias que respeitem a fruição e permitam experimentações prazerosas. E o desafio é mantê-los vivos, cheios de gente, plenos de propostas e atividades, identificando os ‘*conhecimentossignificações*’ tecidos nos seus cotidianos. O que nem sempre os editais não dão conta sozinhos.

Os editais, apesar de terem o objetivo de manter uma programação regular através de uma convocação democrática, acabam não construindo necessariamente uma relação de proximidade e diálogo com os artistas selecionados. Ambos cumprem as exigências contratuais entre a instituição contratante, seja pública (municipal, estadual e federal) ou privada, como o caso do Sesc, e o contratado. Algumas vezes assumem responsabilidades como simples compradores e prestadores de serviços, esquecendo o papel fundamental no desenvolvimento das artes como processos de expressão e emancipação social.

ALÉM DAS POLÍTICAS E DOS EDITAIS

Após esse breve resumo da PCSesc, para alinhavar as reflexões aqui propostas em relação aos desdobramentos e aos ‘*conhecimentossignificações*’ tecidos após sua oficialização, destacamos o processo de elaboração de dois outros documentos, complementares e posteriores à Política, que tratam de temas considerados fundamentais mas que não receberam o tratamento necessário na época: Arte Educação e Patrimônio. Nos últimos anos, o Sesc Nacional se empenhou na elaboração das Matrizes Referenciais dessas áreas, envolvendo assessoria especializada e os analistas técnicos e gestores dos Departamentos Regionais. Na costura dos documentos foram muitos encontros e discussões que resultaram em ricas trocas e práticas plurais, explorando a riqueza do patrimônio cultural brasileira, material e imaterial, fortalecendo as redes entre educação e cultura que já existiam, além da criação de novos caminhos no ‘*fazerpensar*’ institucional, formalizando inclusive essas novas

áreas de atuação no seu organograma.

No caso do Marco Referencial de Arte Educação, os encontros virtuais que aconteceram durante a pandemia do COVID 19 serviram de apoio, alento e alimento para os analistas técnicos dos Departamentos Regionais do Sesc, que viviam, como todos os brasileiros, as tensões decorrentes do isolamento físico e da necessidade de reinventarem seus trabalhos. No caso, na adaptação e criação de programações artísticas considerando o fechamento dos espaços culturais físicos e presenciais.

Esses encontros mensais, com pautas e agendas construídas coletivamente, teceram uma rede importante de trocas e experimentações, que até hoje reverberam em projetos de difusão, incentivo e formação em vários estados. Não foi necessário um edital para realizar essas programações. Os próprios analistas se empenhavam em conhecer o que acontecia no Estado, criando uma rede de trocas e de processos de seleção transparentes, onde todos deveriam e poderiam participar.

Na Arte Educação, além do material educativo e *podcasts* disponíveis no portal institucional, destacamos o trabalho do Sesc Rio com o trabalho Ocupação Arte Educação e a construção do documento sobre Acessibilidade, refletindo um pouco das '*açõesreflexões*' vividas nos seus cotidianos. Ainda o e-book elaborado pelo Sesc Tocantins; o caderno sobre Mediação Cultural, do Sesc Minas Gerais; o trabalho do Sesc Rondônia "A música reverbera no corpo, da "bera" ao interior" e a Revista Sesc Arte Educação do Sesc Rio Grande do Sul[9]. Esses são alguns fios da trama implementada para consolidar e dar visibilidade ao trabalho que a instituição ajuda a acontecer no país, além dos editais.

Muitos Departamentos Regionais também construíram documentos específicos, complementares, ampliando as indicações expressas na PCSesc. Como exemplo, trazemos o Sesc São Paulo que editou a Carta de Princípios Culturais, dando maior abrangência e refletindo sobre as proposições do documento inicial, considerando a riqueza e a significância do trabalho que

[9] Fonte: WWW.sesc.com.br. Acesso em: 20 fev. 2024.

desenvolve há décadas, em diálogo permanente com a comunidade e com os agentes culturais de São Paulo, do Brasil e do mundo.

> [...] Essa centralidade aponta para o fato de que a cultura não está reduzida à lógica das trocas mercadológicas; ela adquiriu uma nova estrutura que coloca seu gerenciamento, conservação, acesso, distribuição e investimento como prioritários. Há que se pontuar, também, a questão de que a cultura não deve ser vista apenas sob a ótica da diversão e do lazer, mas também e, principalmente, sob o entendimento de que é parte integrante da educação (Sesc SP, 2021, p. 4).

O Sesc São Paulo é referência de um *'fazerpensar'* as culturas. Muito além dos documentos e das suas 43 unidades no Estado[10], o trabalho que acontece através de suas equipes técnicas e gestores engajados, 7000 mil colaboradores, refletem as relações respeitosas com as artes, nos cotidianos que tecem com artistas, produtores, diferentes públicos e comunidades. Cabe aqui um registro especial do maestro que orquestrou este trabalho durante 39 anos, o visionário Professor Danilo Miranda, que nos deixou em 29 de outubro de 2023. Ele entendeu o quanto a Cultura precisava (e continua precisando) ser o carro chefe do trabalho socioeducativo do Sesc e promoveu a criação de espaços esteticamente, eticamente e tecnicamente cuidados, respeitosos com os artistas, produtores culturais e todos os cidadãos, pois todos têm direito ao acesso às artes; todos têm direito a se expressarem e a terem reconhecidas suas manifestações culturais. Além dos espaços de encantamento e respeito, ele organizou equipes de profissionais sensíveis, cooperativxs e qualificadxs. Um cenário propício com um elenco adequado para muitas histórias felizes. Nas conversas realizadas durante a pesquisa em andamento é frequente a lembrança do Sesc São Paulo quando se pensa nas artes e nas culturas brasileiras.

São muitas narrativas, muitas histórias lembradas, contadas e vividas. Dentro da Linha de Pesquisa com os Cotidianos os documentos, os espaços físicos e mesmo as pessoas, os '*praticantespensantes*' envolvidos importam menos do que as relações que acontecem nesses '*espaçostempos*', do que os usos que são feitos dos mesmos.

> Não desejo aqui, em minha pesquisa costurada a mão, alinhavar biografias e histórias de vida, não quero escrever sobre sujeitos, mas sobre feitos. Falarei de atos e gestos que fabricam retratos cujas molduras não são capazes de fazer permanecer o que foi/será

[10]Fonte: https://portal.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/. Acesso em: 25 fev. 2025.

> retratado. O que tenho para contar é uma história em movimento, pinçada nas dobras de diferentes momentos [...] (Nolasco-Silva, 2019, p. 31).

Importa identificar de que modo as práticas, no caso, as programações, as apresentações artísticas, os processos de '*aprenderensinar'* se constituem ao mesmo tempo que interferem nos modos de '*fazerpensar*' e viver de cada um e das instituições. Assim, além de trazer novos documentos e algumas propostas geradas a partir do PCSesc, consideramos importante discorrer sobre as diferentes e múltiplas práticas decorrentes. E também de que forma os documentos mais do que forma de controle expressam desejos, expectativas, dificuldades, luta e resistência.

Quando as Pesquisas com os Cotidianos indicaram a necessidade de ir além dos modelos impostos pela ciência moderna, ultrapassando as referências dicotômicas e os paradigmas cartesianos e buscando entender as maneiras particulares como se criam *'conhecimentossignificaçõescotidianos'*, considerando as diferentes lógicas e afetos que se articulam, surge a proposta teórica-epistemológica de movimentos necessários à pesquisa, mais do que metodologias ou instrumentos metodológicos, na compreensão de que os processos cotidianos estão sempre em movimento. Esses movimentos[11] (Alves, 2008) acontecem nos fluxos das redes que nos formam e são formadas pelos '*praticantespensante*s' que vivem, sentem, fazem e tecem micropolíticas e, para conhecê-los e estudá-los é necessário, além do mergulho de cabeça, usar o corpo todo e todas as sensações e emoções.

Destacamos, como exemplo, o movimento o Ecce Femina +, que busca dar visibilidade e valorizar a multiplicidade e diversidade dxs '*praticantespensantes'* que atuam no âmbito da educação e das culturas, assumindo e respeitando suas opções, escolhas e diferenças e sendo respeitadxs por isso. Trazemos à cena algumas programações realizadas com públicos e artistas distintxs mas que também, nos últimos anos, fizeram a instituição ser ameaçada por essa onda conservadora e preconceituosa que vem ocupando '*espaçostempos'* significativos no mundo contemporâneo, inacreditavelmente depois de tantas conquistas e avanços democráticos.

[11]Movimentos propostos: 1) o sentimento do mundo; 2) ir sempre além do já sabido; 3) criar nossos personagens conceituais; 4) narrar a vida e literaturizar a ciência; 5) *Ecce femina* +; 6) A circulação dos '*conhecimentossignificações*' como necessidade.

O Acontecimento (Souza Dias, 1995, p.32) que inaugurou as ações de censura explícitas ao Sesc foi em relação à apresentação do espetáculo "Macaquinhos", em 18 de novembro de 2015, no teatro Patativa do Assaré, em Juazeiro do Norte, na 17ª Mostra Sesc Cariri de Artes e Cultura, no Ceará. A peça apresentava uma releitura do obra "Viva o Povo Brasileiro", de Darcy Ribeiro, onde artistas nus tocam seus corpos de diferentes formas, incluindo o ânus. Apesar de ser uma programação noturna, às 23h, dentro de um festival, com um público muito específico, houve a divulgação de um vídeo com um pequeno trecho da obra nas redes sociais "demonizando" o trabalho e, não obstante todas as justificativas, defesas e apoios que a instituição deu e recebeu, a repercussão fez com que até hoje haja uma série de protocolos, alguns velados, desde a proibição de nus nos palcos, em alguns Departamentos Regionais do Sesc, até a dificuldade de contratação de trabalhos experimentais que envolvam questões de gênero e sexualidade. Recentemente acompanhamos nas redes sociais as mudanças no formato do Prêmio Sesc de Literatura, demissão de funcionários e o término da parceria de 20 anos com a Editora Record, com indícios de motivações preconceituosas.

Entretanto, apesar desses casos tristes, nesses quase dez anos depois da formalização de sua Política Cultural, o Sesc continua marcando presença, ocupando um lugar de respeito e valorização das diferenças. Mesmo que exista tensão, pressão, contradições ainda é uma instituição "confiável", isto é onde o público sabe que pode dialogar com programações contemporâneas, corajosas e que dialogam com as questões que estão postas na sociedade.

OS COTIDIANOS, AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS EDITAIS

Michel de Certeau (1925-1986) conferiu aos cotidianos dos "sujeitos ordinários" lugar de potência e criação, negando a passividade e a reprodução atribuídas pelos discursos progressistas dos *letrados, cientistas ou executivos* (Certeau, 2001, p.240). Um padre jesuíta francês inconformado com as escritas oficiais e as verdades instituídas e instituintes. Um curioso pesquisador que se preocupava com a alteridade, com o outro, com os modos de fazer dos que lhe eram desconhecidos e estranhos, de quem buscava conhecer as astúcias, como criavam seus jeitos de ser, fazer, sobreviver, valorizando os '*espaçostempos'* dessas práticas comuns, os cotidianos.

> O Cotidiano está semeado de maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história, quanto a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão origem a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e retornam (Certeau, 2001, p. 245).

O cotidiano onde a vida acontece, "*que se inventa com mil maneiras de caça não autorizada"* (Certeau, 2000), nas relações dxs '*praticantespensantes'*, aqueles que se movimentam nas "*combinatórias das operações"* de resistência. Os nunca passivos consumidores, com seus criativos modos de fazer, tecem suas táticas originais, sobrevivendo às imposições e estratégias do poder. É a "*plasticidade dos enunciados ordinários",* o ponto de fuga sobre as imposições das lógicas dominantes, determinadas pelas "*urgências conjunturais"* (Certeau, 2000, p. 43) e estruturais.

As táticas dos '*praticantespensantes',* sujeitos ordinários, são seus modos de fazer, ler, conversar, costurar, cozinhar, estudar, trabalhar, fazer arte, fazer cultura, enfim, viver. São os usos criativos que fazem das estratégias de poder, das normas, leis e regras que compõem as forças dominantes, sejam sociais, econômicas, culturais ou políticas. Nesse jogo das relações sociais, elxs, consumidorxs, espectadorxs, funcionárixs, "povo", "massa" tecem com suas astúcias os fios das histórias, também no plural, das culturas e dos cotidianos. São os usos criativos dos artefatos culturais que possibilitam múltiplas leituras, novos textos, novos filmes, novas receitas, novas tecnologias, novos modos de '*verouvirsentir'* e movimentar a vida. Os sujeitos históricos se constituem e são constituídos nesse movimento coletivo de artimanhas e criações, nas táticas de sobrevivência em relação às estratégias de poder.

Mais do que nunca precisamos de propostas e ações vivas costuradas por muitas mãos, ouvindo todas as vozes envolvidas, artistas, produtores, gestores e diferentes públicos. Os editais tem sido um instrumento importante para a execução dessas leis mas não podem ser o único caminho de acesso. Já existem críticas a esse processo que muitas vezes se torna excludente, contrariando sua própria natureza de existência.

As experiências cotidianas do Sesc no seu '*fazerpensar*' as artes e as culturas podem colaborar na identificação de outras possibilidades de aproximação entre os artistas e as instituições educativas e culturais; nos processos de fomento, formação e difusão, além dos editais. O Sesc também faz editais mas não faz só editais. Conhecer e acompanhar essas estratégias podem contribuir para a construção de cartografias mais inclusivas e resultados mais consistentes. Este é só um exemplo, outras instituições e alguns sistemas públicos, incluindo agora o federal, com o retorno do Minc, também **estão tecendo outros caminhos e mostrando outros possíveis.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nilda. **Sobre movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos**. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de; ALVES, Nilda (orgs.). Pesquisa nos/dos/ com os cotidianos das escolas - sobre redes de saberes. Petrópolis, RJ: DPetAlii, 2008. p. 39-48.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil**: um histórico. *In*: I ENECULT, Bahia, 2005. Disponível em: https://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.

CASTORIADIS, Cornelius. **As Encruzilhadas do labirinto**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1-artes de fazer. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no plural**. 2ª ed. São Paulo: Ed Papirus, 2001.

NOLASCO-SILVA, Leonardo. **Tecnociências.** A sala de aula e a invenção de mundos. Salvador: Ed. Devires, 2019.

SESC. **Política cultural do Sesc**. Rio de Janeiro: Sesc. 2015. Disponível em: https://rfp.sesc.com.br/moodle/mod/glossary/showentry.php?eid=178. Acesso em: 21 fev. 2024.

SESC SP. **Carta de Princípios Culturais**. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/carta-de-principios-culturais. Acesso em: 20 fev. 2024

SOUSA, Dias. **Lógica do acontecimento**: Deleuze e a filosofia. Porto: Afrontamento, 1995.

INTERMITÊNCIAS DA POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA: UM OLHAR SOBRE O MINISTÉRIO DA CULTURA

Natália Caetano da Silva[1]

RESUMO: Este trabalho nasce com o intuito de contribuir com o debate da política cultural do Estado brasileiro, a partir de uma linha do tempo das instituições de política cultural do país. A partir da pesquisa bibliográfica realizada, verificou-se uma paisagem com fortes traços de rupturas e interrupções, tanto da política cultural quanto de sua instituição representante, o Ministério da Cultura. Tais rupturas e interrupções são percebidas ao se realizar uma análise diacrônica das diferentes abordagens e ideologias que permearam as políticas culturais ao longo dos anos, em especial, a partir do período de redemocratização do país.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, cultura,direito à cultura, políticas públicas.

[1] Socióloga pela Escola de Sociologia e Política de SP, Mestre em Meio Ambiente e Sociedade pela UFABC e Especialista em Gestão Pública pela UNIFESP, com atuação no MinC de 2005 a 2011 e atualmente com curadoria e produção cultural no Sesc SP. Email: silva.nataliacaetano@gmail.com

A construção da Política Cultural brasileira:

As políticas culturais no Brasil têm sido objeto de estudo recente de pesquisadores ligados tanto ao tema da gestão pública quanto ao da produção cultural (Botelho, 2001; Calabre, 2007; Rubim, 2007). Tais pesquisas procuram datar e compreender a cultura enquanto política pública no Brasil, com destaque para a gênese da política cultural a partir dos anos 30, onde "os estudos de política cultural contribuem para a constituição de uma espécie de história da ideologia cultural do Estado" (URFALINO, 2014).

Cada gestão ou período adotou políticas distintas para a área, ora por possuir diferenças na compreensão do papel do Estado como indutor de uma política cultural para o país, ora por possuir diferenciações no entendimento daquilo que venha a ser cultura e, por consequência, a ênfase a ser dada na construção de uma política cultural (BOTELHO, 2001).

Urfalino (2014), ao discorrer sobre a política cultural francesa, aponta que esta pode ser lida como um processo de sedimentação e infere inflexões orçamentárias e ideológicas aplicadas por cada governo, mas destaca que a compreensão da política cultural francesa é histórica, na qual "o entendimento da paisagem exige a discriminação das camadas sucessivamente depositadas", sendo perceptível portanto, os acúmulos desta ao longo do tempo em que pese as diferenciações na linha política adotada.

No Brasil, no entanto, essa paisagem possui fortes traços de rupturas e interrupções, tanto da política cultural quanto de sua instituição representante. Tais rupturas culminaram por exemplo na extinção do Ministério da Cultura em dois momentos recentes da história brasileira, nos anos de 1990 e 2019.

Um reflexo da fragilidade do órgão nota-se por exemplo no tempo de permanência dos seus representantes no cargo de ministro (a). No período de pesquisa proposto, advogados, diplomatas, cineastas, artistas ligados à música e ao teatro, políticos de carreira, passaram pela gestão do órgão. Foram ao todo 31 ministros e ministras no período de 1985 a 2024, sendo 25 homens e 6 mulheres. Partidos de quase todo o espectro político já estiveram à frente da pasta como PT, PSB, PV, PFL, PL e PMDB.

Divergências quanto ao papel do Estado, e compreensões distintas do que venha a ser um direito e quais direitos culturais devem ser priorizados, marcaram as discussões desse período.

O sociólogo Philippe Coulangeon, ao discorrer sobre a sociologia das práticas culturais, aponta que "a estratificação social das práticas culturais alimenta, (...) um debate recorrente sobre a pertinência das políticas públicas da cultura" (COULANGEON, 2014). Em diálogo com A Distinção de Bourdieu (1979), o autor analisa sobre como o espaço dos gostos e hábitos culturais além de ser socialmente diferenciado, é também socialmente hierarquizado, sendo permeado por relações de poder.

As divergências na condução da pasta trouxeram à tona, as discussões sobre a adoção de um projeto de democratização cultural *versus* um projeto de democracia cultural no Brasil. O primeiro, voltado principalmente para a difusão cultural, tem como cerne o acesso ao campo das artes consagradas, segundo Nestor Garcia Canclini:

> Este paradigma [democratização da cultura] concebe a política cultural como um programa de distribuição e popularização da arte, o conhecimento científico e as demais formas de 'alta cultura'. Sua hipótese se baseia na ideia de que uma melhor difusão poderá corrigir as desigualdades no acesso aos bens simbólicos." (CANCLINI, 1987, p. 46,).

O autor ainda destaca que o ideal de democratização da cultura não altera as formas de produção e consumo dos bens simbólicos. O modelo, conforme Coulangeon (2014) "tem como finalidade eliminar os obstáculos a frequentação das obras do patrimônio cultural". Já a democracia cultural, segundo Valmir Souza:

> teria a função de proporcionar a indivíduos, grupos e comunidades instrumentos necessários para desenvolver suas potencialidades culturais, com a possibilidade de os cidadãos participarem ativamente da vida social. Nesta perspectiva, a população se apropriaria dos meios necessários para desenvolver suas próprias práticas, dinamizando a cultura local a partir de suas referências e não tendo como horizonte somente as práticas artísticas consagradas. (SOUZA, 2018, p. 101)

Tais perspectivas variam assim, em função dos direitos culturais que devem ser priorizados, alternando entre aquelas políticas que privilegiam o direito do acesso à cultura e aquelas que tem em seu cerne o cidadão como produtor de cultura e partícipe dos processos decisórios da área. Vale destacar que tanto a difusão quanto a produção cultural se estruturam no país ainda de forma desigual. Nas camadas mais pobres da população e/ou aquelas fora dos grandes centros urbanos prevalecem obstáculos quanto à difusão de sua produção cultural e de possibilidade de intercâmbio com outras expressões.

Importante destacar que, apesar do debate em geral antagonizar tais modelos, ambas as perspectivas coexistem nas políticas públicas de cultura adotadas em diferentes gestões.

Inflexões distintas foram adotadas na condução do órgão, tanto do ponto de vista orçamentário, de institucionalização, quanto de questões relacionadas à participação da sociedade civil e concentração territorial de recursos e projetos.

Outro ponto de destaque, diz respeito a introdução da cultura na Constituição Federal de 1988, que reconheceu a área como direito de todo cidadão e dever do Estado, no que tange a realização de ações relativas ao patrimônio e à produção cultural, criando inúmeros instrumentos orientadores das políticas públicas na área cultural.

Ao longo das décadas seguintes novas camadas foram incorporadas como a Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005, que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e a Emenda nº 71, de novembro de 2012 que regulamentou o Sistema Nacional de Cultura (SNC) previsto no artigo 216 da Constituição Federal.

Uma linha do tempo das instituições de política cultural

Botelho (2001) e Rubim (2007) apontam para a necessidade de estudos que compreendam as dimensões culturais adotadas na construção desta "história da ideologia cultural do Estado brasileiro".

Questionam por exemplo, quais as dimensões culturais, se antropológica ou sociológica, nos termos trazidos por Botelho (2001), se popular, erudita, midiática (Rubim, 2007) por um lado, e por outro, o comportamento adotado pelo Estado na condução das políticas públicas para

o setor. Os autores consideram ainda, que o cenário das políticas culturais permanece sendo marcado pela timidez de pesquisas na área quando comparado a outros países.

Conforme Calabre (2005) e Rubim (2007) por política pública cultural entende-se um conjunto ordenado e coerente de intervenções conjuntas e sistemáticas, claro na orientação das linhas de ação e na construção de metas no campo da cultura.

Tal prática teve início no Brasil apenas na década de 30 no governo de Getúlio Vargas. Autores como Chaui (1992), Botelho (2001), Rubim (2007) e Calabre (2007) apontam para o forte viés institucionalista deste período, com a criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, tendo Gustavo Capanema, como ministro entre os anos de 1934 e 1945.

Datam deste período a criação de diversas instituições culturais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Instituto Nacional do Livro (INL). Data deste período a criação do Conselho Nacional de Cultura e as primeiras ações de regulamentação do setor de radiodifusão.

Neste mesmo período, destaca-se também na literatura sobre o tema, a presença de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo (DC) entre os anos de 1935 e 1938. Apesar de ser uma experiência municipal, a presença de Mário como gestor público é um dos períodos mais analisados por suas contribuições conceituais e práticas para a política cultural brasileira (Chauí, 1992; Rubim, 2007, Sena, 2017).

O período seguinte, de 1945 a 1964, é marcado pela fraca presença do Estado como promotor de políticas públicas de cultura e pela forte presença do setor privado com o surgimento de instituições como o Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Bienal. Tais instituições foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber recursos públicos, ainda que de forma descontínua no período citado (CALABRE, 2007). É deste período também a criação do Sesc – Serviço Social do Comércio (1946) que atualmente constitui-se como uma das instituições culturais mais importantes do país.

Durante a ditadura militar (1964 a 1985), destacaram-se duas frentes de atuação. A primeira delas é marcada pela criação e remodelação de instituições como o Conselho Nacional de Cultura renomeado como Conselho Federal de Cultura composto por membros indicados pelo Presidente da República; o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e Fundação Nacional de Arte e a

Fundação Nacional Pró-Memória. Tem-se início também neste período as primeiras discussões sobre um plano nacional de cultura.

A outra frente diz respeito ao Plano de Ação Cultural implantado na gestão de Jarbas Passarinho (1969 - 1973). O Plano teve como meta a promoção e difusão de atividades artísticas, nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema, por meio da circulação de eventos culturais patrocinados pelo Estado (CERQUEIRA, 2018).

Importante destacar que o período foi marcado por intensa censura a artistas e suas obras. Ventura (2013) aponta que entre o período de 1968 a 1978, durante a vigência do AI-5, foram censurados cerca de 500 filmes, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 450 peças de teatro, cerca de 100 revistas, cerca de 10 de capítulos de sinopses de novelas e mais de 500 letras de música.

Na transição para o regime democrático, já sob a presidência de José Sarney, é criado o Ministério da Cultura. Após cinco anos de existência o órgão é extinto, voltando a existir após 1992 e sendo extinto novamente em 2019.

Neste período, destacam-se como marcos a criação da Lei 8.313/1991, ou Lei Rouanet, que irá perpetuar-se como *modus operandi* da política pública de cultura no Brasil. Durante a década de 90, destaca-se a gestão de Francisco Weffort, com o slogan "A Cultura é um bom negócio", fortaleceu o modelo que transferiu para a iniciativa privada o poder de decisão sobre o que devia ou não receber recursos públicos incentivados.

A década seguinte foi marcada pela gestão de Gilberto Gil (2003 a 2008) e Juca Ferreira (2008 a 2010) ambos no mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Há um esforço para a criação de uma política de Estado, a criação de processos regulatórios, maior transparência e uma maior ampliação do alcance territorial das políticas, tendo o Programa Cultura Viva, dentro outros, o de maior destaque nesse quesito. É também nesse período que o debate sobre a política cultural passa a ser exercido refletindo-se sobre a cultura brasileira a partir de três dimensões: a simbólica, a econômica e a cidadã.

É desse período a construção e aprovação do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura. O Plano, que previa ações e diretrizes até 2020, foi prorrogado por medida provisória até o ano de 2024.

Com uma rápida passagem pelo Ministério da Cultura, que vai de janeiro de 2011 a setembro de 2012, a gestão de Ana de Hollanda foi marcada pela criação da Secretaria de Economia Criativa dentro do MinC e por calorosos debates sobre direito autoral.

Em 2012, já na gestão de Marta Suplicy, foi aprovada a Lei 12.761/2012 que institui o Programa de Cultura do Trabalhador, que consiste na criação de um vale cultura para os trabalhadores com vínculo empregatício desde que a empresa tenha aderido ao programa. Ao final do seu mandato é também aprovada a Política Nacional de Cultura Viva (2014), sendo a primeira política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura. É nesse período que se inicia um debate sobre o setor da moda e alta costura, como parte da cadeia produtiva da cultura.

Em 2016, sob o governo de Michel Temer como presidente interino, o Minc foi brevemente extinto e reincorporado ao Ministério da Educação. Após a repercussão negativa de parte da imprensa e setor artístico, a decisão foi revista e Roberto Freire assumiu como Ministro. Após dois anos, com a eleição de Jair Bolsonaro, o Minc é novamente extinto, sendo incorporado ao Ministério da Cidadania, junto com o Ministério dos Esportes e do Ministério do Desenvolvimento Agrário. No mesmo ano de 2019, a então Secretaria Especial de Cultura é transferida para o Ministério do Turismo, onde permanece até 2022.

Durante os quatro anos de funcionamento da Secretaria Especial da Cultura, oito pessoas entre secretários e secretários interinos passaram pela pasta. Com o agravamento da crise no setor causada pela pandemia de COVID19, duas importantes leis, fruto da mobilização social de grupos artísticos e culturais e da classe política ligada ao setor, foram aprovadas no período: a Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020) que estabelece mecanismos e critérios para garantir apoio aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e à manutenção de territórios/espaços culturais com atividades interrompidas devido à pandemia do novo coronavírus e a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022) que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19.

Com a vitória do atual Presidente da República, Luiz Inácio da Silva, a pasta retorna ao status de Ministério e é nomeada como ministra a artista Margareth Menezes, primeira mulher negra a ocupar o cargo.

Apesar da atmosfera de novidade que a retomada proporciona, a instituição encontrará alguns velhos problemas a serem encarados, como a baixa capacidade de investimentos e as

dificuldades de planejamento, conforme aponta Frederico Barbosa Silva, pesquisador do IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada:

> O primeiro tipo de dificuldade se relaciona com os recursos financeiros, ainda muito pequenos na área. Os montantes e as características do financiamento não permitem a consolidação de políticas abrangentes, com forte conteúdo de legitimidade, isto é, desenhada em torno de valores e crenças compartilhadas e realizada em função de alinhamentos estratégicos de objetivos (SILVA, 2021).

Conforme o Sistema de Indicadores e Informações Culturais do IBGE, de 2011 para 2018 o orçamento da pasta passou de 23% para 15,7%, registrando a maior queda dos gastos federais. Tal queda no orçamento foi acompanhada por estados e municípios, reduzindo a participação da cultura em todas esferas de governo em 2018.

No período acumulado de 2014 e 2020, segundo dados da ENAP de 2022 ,observou-se uma redução real de 25% nas despesas totais com cultura. A redução foi mais acentuada nas despesas do governo federal, com uma queda real de 50,8%. Despesas estaduais caíram 26,3%, enquanto as municipais reduziram em 19,1%.

Além da dificuldade em garantir uma maior alocação de recursos para a área, Frederico Barbosa Silva (2021) aponta como segunda grande dificuldade da pasta a " (...) complexidade do processo de decisão na área, a pluralidade de atores e a ausência de mecanismos estáveis de decisão a respeito de prioridades pela comunidade de política pública".

Ainda segundo o autor, tais dificuldades, trazem à tona a fragilidade ou mesmo ausência de "estratégias e procedimentos estáveis" (SILVA, 2021) na área da cultura:

> (...) a instabilidade deriva da falta de tradição de resolução de problemas em termos de políticas públicas nacionais. (...) Por contraste a políticas mais consolidadas, como as de saúde e de assistência social, para as quais o balanço entre ideias gerais e operacionalização de ações específicas e direcionadas pende para o segundo grupo ou para o equilíbrio entre ideias e operações, as políticas culturais se caracterizam por forte dosagem de proposições genéricas e repertórios de ação vastos,

> sem estratégias mais finas de ações encadeadas no tempo (SILVA, 2021, p. 72,74).

Estes, entre outros fatos decorridos, bem como, a condução da política adotada, as estratégias e prioridades de cada gestão tornam o período da redemocratização importantíssimo para a construção de uma historiografia da política cultural brasileira, contribuindo, ao se analisar as inflexões adotadas por cada governo, na "história da ideologia cultural do Estado" (URFALINO, 2014).

Conclusão

Como aponta a bibliografia nacional trazida até o momento, a historiografia da política cultural brasileira, é preponderantemente marcada por seu caráter autoritário e tardio, por sua fragilidade institucional, e por intermitências políticas e institucionais.

Além desses aspectos, faz-se importante compreender a construção da ideologia cultural do Estado, as motivações nas abordagens adotadas, em particular no que diz respeito à democratização cultural *versus* democracia cultural, a presença de uma hierarquização dos gostos e das práticas culturais, da chamada alta cultura ou cultura erudita em relação a cultura popular, tanto no que diz respeito às políticas empreendidas quanto ao orçamento destinado na promoção, difusão e preservação destas.

Impõe-se ainda um olhar para o Estado não apenas enquanto indutor das políticas culturais do país, mas principalmente sobre quais as escolhas e prioridades foram traçadas em nome da promoção e defesa de uma cultura nacional. As decisões oscilaram entre, de um lado, priorizar o acesso à cultura e, por outro, priorizar a inclusão dos cidadãos na produção cultural e na participação em processos de discussão acerca dos rumos da política cultural.

O contexto brasileiro mostra-se marcado por uma diversidade de abordagens e estratégias adotadas pelos diferentes governos, refletindo distintas visões sobre o papel do Estado na promoção e preservação da cultura. Desde os anos 30, com a criação de instituições como o Ministério da Educação e Saúde e o Conselho Nacional de Cultura, até os dias de hoje, as políticas culturais têm passado por períodos de avanços e retrocessos.

Um dos pontos de destaque na análise das políticas culturais no Brasil é a presença de rupturas e interrupções, como a extinção do Ministério da Cultura em dois momentos distintos da história brasileira, nos anos de 1990 e 2019. Esses episódios evidenciam a fragilidade institucional e a instabilidade política que permeiam o campo da cultura no país. Tal contexto retroalimenta a baixa capacidade de investimentos, evidenciada pelas verbas cada vez menores da pasta, e que desencadeiam um efeito cascata nas secretarias de cultura dos estados e municípios.

Além do baixo orçamento, a área ainda precisa se consolidar como política de Estado, em que pese a existência de instituições nacionais centenárias como o IPHAN,Biblioteca Nacional, FUNARTE e outras, estas ainda não possuem uma abrangência nacional capilarizada e uma interlocução com os demais entes da federação.

Além disso, a diversidade de gestores e gestoras que passaram pelo Ministério da Cultura ao longo desses anos refletem também as diferentes abordagens e prioridades de cada governo em relação à política cultural.

A análise das políticas culturais no Brasil tem sido um campo de estudo fundamental para compreender a relação entre Estado e cultura ao longo das últimas décadas. Pesquisadores como Botelho, Calabre e Rubim têm se dedicado a investigar a evolução dessas políticas, desde sua gênese até os dias atuais.

Diante desse panorama, torna-se evidente a importância de uma análise crítica das políticas culturais no Brasil, considerando não apenas seus aspectos institucionais e orçamentários, mas também suas implicações sociais, econômicas e simbólicas. O estudo dessas políticas ao longo da redemocratização oferece *insights* valiosos para compreendermos a relação entre cultura e poder no contexto brasileiro e as possibilidades de transformação e inovação no campo da política cultural.

Referências:

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e política pública. In: São Paulo em Perspectiva – Scielo, v15, nº 2, abr/jun, São Paulo, 2001.

CALABRE, Lia. O lugar das políticas culturais na contemporaneidade. Contemporâneos - Revista de Artes e Humanidades, v. 18, p. 1-19, 2018.

_____.Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2007.

_____. Política cultural no Brasil: um breve histórico. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005;

_____. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Primeiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2005.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. Estud. av. vol.32 no.92 São Paulo Jan./Apr. 2018.

CHAUÍ, M. - Política Cultural, Cultura Política e Patrimônio Histórico - *In* O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

COULANGEON, Philippe. Sociologia das práticas culturais. Edições Sesc São Paulo, 2014.

ENEX ENAP, In: http://pnc.cultura.gov.br/ fev. 2022.

IBGE. Participação da cultura no orçamento reduz em todas esferas de governo em 2018. 05/12/2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26238-participacao-da-cultura-no-orcamento-reduz-em-todas-esferas-de-governo-em-2018 Acesso em 29/09/2023.

SILVA, Frederico A. Barbosa. Direito e políticas culturais. Rio de Janeiro: Ipea, 2021.

SOUZA, Valmir. Cidadania Cultural:entre a democratização da cultura e a democracia cultural. Ano 8, número 14, semestral, out/2017 a mar/ 2018. pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Disponível em http://www.pragmatizes.uff.br.

URFALINO, Philippe. A invenção da política cultural. Edições Sesc São Paulo, 2015.

RUBIM, Antonio Albino. Políticas e gestões culturais para um novo Brasil. REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO, v. 17, p. 10-27, 2023.

_____. Políticas culturais no Brasil. Bahia: Edufba, 2007.

VENTURA, Zuenir. 1968. O ano que não terminou. Ed. Objetiva, 2013, 1ª edição.

ENTES E AGENTES CULTURAIS SOB A ÓTICA DA TEORIA DOS BUROCRATAS DE NÍVEL DE RUA

Rita Andrade[1]

Pamela E. M. Arteaga[2]

RESUMO: Este trabalho verifica como o Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) compõe a implementação da política pública para a cultura, bem como leva aos entes e aos agentes os recursos públicos por meio de editais, que contemplam projetos executados por produtores e artistas. Para dar suporte ao desenvolvimento do tema, emprega-se a metodologia de revisão literária da teoria de Michael Lipsky (2019). Pesquisam-se autores que tratam dessa teoria na literatura científica, dos quais se selecionou dois artigos: "Burocracia de nível de rua, valores e ideologias na implementação de uma política pública", de Barros (2016); e "Burocracia, redes sociais e interação: uma análise da implementação de políticas públicas", de Lotta (2018). Considerando que o estado fomenta a cultura através das políticas públicas, mas não produz cultura, conclui-se que quem se encarrega dessa produção e da entrega na ponta desse serviço, em forma de manifestação artística e cultural, são os artistas e produtores culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas de cultura, Agentes e Produtores Culturais, Fundo de Arte e Cultura

1 INTRODUÇÃO

O setor cultural brasileiro tem garantido, na Constituição Cidadã de 1988, a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que, por sua vez, é composto por diversas instâncias de gestão. Um dos componentes do SNC é o Sistema de Financiamento à Cultura (SFC), com seus quatro pilares, que dão suporte à execução das políticas públicas de financiamento e fomento voltadas para a produção e fruição do produto cultural. Um desses pilares são os fundos de cultura, que, em geral, são os principais instrumentos de fomento às atividades artísticas e culturais no Brasil.

[1] Rita Andrade Artista Educadora Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade Dulcina de Moraes, MBA em Desenvolvimento Humano e Gestores pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), mestranda em Políticas Públicas e Governo FGV, Conselheira Consultiva da Comissão de Cultura da OAB DF.

[2] Doutora em Sociedade, Desenvolvimento e Cooperação Pós-Graduação CEAM UnB, participante do Observatório de Políticas Públicas da UnB-Universidade de Brasília.

Neste trabalho, verificamos como o Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) compõe a implementação da política pública para a cultura, bem como leva aos entes e aos agentes os recursos públicos por meio de editais, que contemplam projetos executados por produtores e artistas.

A partir da teoria de Michael Lipsky (2019), que estabelece o conceito de "burocratas de nível de rua" e traz a importância da atuação desses agentes implementadores da política pública na ponta, em contato direto com o público-alvo da política, bem como traz o papel que eles representam para a eficácia da implementação da política pública, surgem os seguintes questionamentos: artistas e produtores culturais são burocratas de nível de rua? No Distrito Federal (DF), o método adotado para cadastrar os entes e os agentes da cultura, atendendo às premissas do SFC de acesso democrático e descentralização do recurso público, tem sido eficaz? Por fim, perguntamos: há garantia, por parte da gestão, de uma entrega positiva desse serviço ao público consumidor?

Tendo como base os principais fundamentos da teoria dos burocratas de nível de rua e na intenção de compreender o papel que desempenham os(as) fazedores(as) de arte e cultura na cadeia de implementação das políticas públicas de cultura no DF, observando o poder discricionário desses agentes culturais, sabendo que a liberdade de expressão, ideias e valores são práticas inerentes e garantidas ao fazer artístico e cultural, buscamos verificar, neste trabalho, a eficácia da implementação da política cultural por meio do FAC-DF e o papel que esses fazedores de cultura desempenham.

Para dar suporte ao desenvolvimento do tema, empregamos a metodologia de revisão literária da teoria de Michael Lipsky (2019). Pesquisamos autores que tratam dessa teoria na literatura científica, em que selecionamos dois artigos: "Burocracia de nível de rua, valores e ideologias na implementação de uma política pública", de Barros (2016); e "Burocracia, redes sociais e interação: uma análise da implementação de políticas públicas", de Lotta (2018). Para elucidar alguns conceitos do sistema de cultura, buscamos os *sites* oficiais dos poderes públicos federal e distrital, referentes à gestão da cultura, uma vez que tivemos dificuldade de acessar pesquisas que tratam artistas e produtores culturais sob a ótica da teoria de burocratas de nível de rua.

No desenvolvimento do trabalho estabelecemos três etapas: *i)* os fundamentos da teoria dos burocratas de nível de rua; *ii)* o SNC, com um recorte no subsistema SFC e FAC-DF, trazendo o mecanismo do Cadastro de Entes e Agentes Culturais (Ceac) da Secretaria de

Estado de Cultura e Economia Criativa (Secec) do DF; *iii)* ao final, concluímos apresentando um reflexão sobre a teoria de Lipsky (2019) e a entrega dos produtos culturais por parte de entes e agentes à sociedade no DF, efetivando a implementação da política pública.

2 OS FUNDAMENTOS DA TEORIA DOS BUROCRATAS DE NÍVEL DE RUA

A teoria dos burocratas de nível de rua foi publicada, em 1983, por Michael Lipsky (2019) e tem como modelo de pesquisa a abordagem *bottom-up*, que considera que as políticas públicas são compostas por diversos processos e que são atividades contínuas que exigem tomada de decisão. Esse modelo de abordagem trouxe novos arranjos institucionais e considera que é preciso discutir a interação dos personagens em todas as camadas de implementação da política pública.

Lipsky (2019), a partir desse modelo, se concentra no agente público na ponta da implementação da política pública em contato direto com o usuário, diz que esse servidor é o responsável pelas interações cotidianas e representa o Estado junto aos usuários. Ele afirma que esses atores são quem de fato entregam os serviços, complementando o ciclo da política pública. Segundo ele, esses são os que fazem a política pública na prática.

Esses fazedores de políticas públicas lidam, no seu dia a dia, com tomadas de decisão que geram pressão e envolvem produtividade, rapidez, eficiência, efetividade e eficácia. Lipsky (2019) estabelece que os verdadeiros burocratas de nível de rua são professores, policiais e outros servidores responsáveis pela aplicação da lei, assistentes sociais, juízes, defensores públicos e outros oficiais dos tribunais, trabalhadores da saúde e muitos outros servidores públicos que concedem acesso a programas governamentais e possibilitam a prestação e o serviço. Diz que esses servidores têm muita semelhança nas suas atividades embora atuem em setores distintos. Afirma ainda que não importa o tipo de contrato estabelecido com o Estado, se são servidores ou terceirizados, o que se leva em conta é que estão incumbidos de implementar uma política pública e entregar um serviço ao usuário. Assim, burocratas de nível de rua são todos(as) que interagem com o público em nome do poder público.

Lipsky (2019) sinaliza que esses profissionais estão constantemente divididos entre as demandas do destinatário do serviço, que querem maior efetividade e responsabilidade, e as demandas dos cidadãos, que querem mais eficácia e eficiência de serviços públicos. Com isso, esses profissionais lidam com o que o autor chama de pressão de tomada de decisão e os

dilemas do dia a dia.

Lotta (2018), por sua vez, afirma a necessidade de se relacionar dois elementos-chave na análise de políticas públicas: as práticas realizadas pelos implementadores e a interação entre os implementadores e os clientes, que se estabelece ao longo da implementação. Para ela, é necessário entender quem são os implementadores, qual a sua história com o serviço, quais são seus valores, suas ideias e suas concepções e como isso se integra e se manifesta no seu cotidiano de trabalho, através da gestão de tempo e das diversas condições impostas.

Embora os burocratas de nível de rua sejam muitas vezes invisibilizados na formulação da política pública, eles são o próprio estado para o cidadão comum. Mesmo que esses profissionais trabalhem com a imprevisibilidade, com pouca ou nenhuma informação, frequentemente em condições adversas, entre outros fatores, são eles que tem o poder discricionário da ação, seja contratual ou conforme o espaço que ocupam e que submetem as decisões, usando, ou não, as regras estabelecidas pela regulação do órgão gestor ou da política. O que, ao final, pode gerar efeitos positivos ou negativos para o Estado ou para o usuário.

Lipsky (2019) afirma que os burocratas de nível da rua, agentes da ponta do serviço, criam, no seu trabalho cotidiano, regras e procedimentos que diferem, ou que não estão especificadas nas diretrizes da política.

3 O SNC E A IMPLEMENTAÇÃO DAS POLÍTICAS DE FOMENTO À CULTURA POR MEIO DO SFC E DO FAC-DF

Nesta etapa do trabalho, realizamos uma breve contextualização sobre o SNC com um recorte nos fundos de cultura, um dos pilares do SFC, para, posteriormente, fazermos um cruzamento entre a aplicabilidade dessa política pública de fomento, a fruição do produto cultural e a entrega à sociedade desses serviços com base na teoria dos burocratas de nível de rua.

Segundo a Constituição, no artigo que institui o SNC:

> Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais (BRASIL, [2023a]).

Esse sistema fundamenta a política nacional de cultura, estabelece diretrizes e traz os princípios básicos das políticas públicas de cultura federais, estaduais e municipais. Ele é composto por outros elementos como o SFC, que, por sua vez, tem quatro pilares de atuação institucional de financiamento e fomento à cultura. Esse conjunto de instrumentos são mecanismos reguladores das políticas de incentivo e apoio financeiro público à cultura, para garantir, a todos, o acesso aos meios de criação, produção, difusão, distribuição e utilização de bens e serviços culturais. Esses pilares são: *i)* orçamento público, que são recursos de planejamento e execução das políticas públicas (Plano Plurianual, Lei de Diretrizes Orçamentárias, Lei Orçamentária Anual); *ii)* incentivo fiscal, que é a renúncia fiscal, percentual estabelecido por lei (ISS/IPTU, ICMS/IPVA); *iii)* Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), que são investimentos operados por instituições financeiras, capitalizados pela venda de cotas no mercado de valores mobiliários (Comissão de Valores Mobiliários); *iv)* fundos de cultura, sua criação é por lei e necessita de uma regulamentação. Deve ter CNPJ próprio (matriz), vinculado ao órgão gestor e ter unidade orçamentária (BRASIL, [2023b]).

Temos, como um dos principais meios adotados na gestão da cultura para promover uma distribuição dos recursos públicos de forma mais equilibrada, os fundos de cultura. Que, por sua vez, visam à promoção da cultura nos territórios, possuem regulamentação própria e podem ser institucionalizados em todas as camadas da Federação, independentemente de estarem ligados ou não ao SNC. Uma das principais ferramentas de aplicação e contratação de serviços, projetos específicos e profissionais da área cultural, através dessa política, são o editais de chamamento público voltados a atender às premissas estabelecidas pela Constituição e pelo SNC no que diz respeito à entrega da produção cultural à sociedade através dos fazedores(as) de cultura.

No DF, temos um dos mais relevantes fundos de apoio à arte e à cultura do país no que tange a sua aplicabilidade e longevidade. Criado em 1991, o FAC-DF, como é conhecido, é o principal instrumento de fomento às atividades artísticas e culturais. O FAC-DF oferece apoio financeiro a fundo perdido e seus projetos são selecionados por editais públicos distribuídos em seis grandes linhas de programas de fomento às áreas artísticas e culturais estabelecidas dentro da economia criativa, que seguem as premissas estabelecidas pelo Sistema de Arte e Cultura do DF (SAC), espelhadas no SNC. São elas:

1) Difusão e Circulação

2) Criação e Produção

3) Montagem de Espetáculos

4) Registro e Memória

5) Informação, Indicadores e Qualificação

6) Manutenção de Grupos e Espaços (DISTRITO FEDERAL, 2021).

Estabelecido pela Lei Orgânica da Cultura (LOC) do DF, Lei Complementar nº 934, de 7 de dezembro de 2017 (DISTRITO FEDERAL, 2017), esse fundo tem como sua principal fonte de arrecadação 0,3% da receita corrente líquida do DF, nos termos do § 5º do art. 246 da LOC. Tem, ainda, assegurado a inclusão do superávit fiscal do ano corrente e a aplicação do saldo remanescente do valor não aplicado no ano anterior, bem como mantém essa porcentagem inalterada desde que foi estabelecida.

Garantido no Sistema de Financiamento da Cultura do DF, juntamente com outras políticas públicas de fomento a cultura, de acordo com o art. 64 da LOC (DISTRITO FEDERAL, 2017), esse fundo tem como finalidade apoiar, facilitar, promover, difundir e fomentar projetos e atividades culturais em modalidade reembolsável ou não reembolsável. Além disso, a LOC veta o poder público de acessar o recurso para qualquer outro tipo de aplicação que são seja o de fomentar à cultura do DF, estabelecendo os entes e agentes como os usuários desse recurso e responsáveis pela entrega do produto cultural, na ponta, interagindo diretamente como o público-alvo.

Por meio do FAC, produzem-se filmes, peças de teatro, *shows* e festivais, livros, exposições, oficinas e inúmeras circulações artísticas em todo o DF; proporcionam-se intercâmbios nacionais e internacionais; fornecem-se bolsas de pesquisa; premiam-se entes e agentes de cultura de destaque para o desenvolvimento do setor cultural no DF, entre outras ações. Além disso, fomenta-se a cultura, contratam-se serviços e fazem-se entregas de toda a ordem relacionadas à cadeia de produção da cultura, e esses produtos são entregues aos mais diversos públicos.

Para acessar essa política pública foi criado o Ceac, mantido pela Secec, que tem como fim ser uma fonte de informação para mapeamento da cadeia produtiva da cultura no DF, habilitar os entes e agentes a concorrer aos editais de apoio financeiro do FAC-DF e pleitear

recursos de outra política pública de fomento, o Programa de Incentivo Fiscal da Lei de Incentivo à Cultura (LIC). Esse mecanismo de registro gera um banco de concorrentes aos recursos públicos lançados em editais do fundo, pretende garantir a entrega do produto e do serviço contratado e manter a segurança jurídica ao gestor.

Tendo sua regulamentação atualizada pela Portaria nº 91, de 11 de maio de 2022 (DISTRITO FEDERAL, 2022), esse cadastro tem várias linhas de atuação artística, o que significa entregas a população das mais diversas formas de manifestação cultural, como destacado a seguir:

I - arte técnica (backstage);

II - arte transformista e cultura LGBTQIA;

III - artes plásticas e visuais;

IV - artesanato;

V - arte-tecnologia e cultura digital;

VI - audiovisual;

VII - circo, circo itinerante de lona, artistas, grupos e companhias circenses;

VIII - cultura popular e manifestações tradicionais;

IX - dança;

X - design e moda;

XI - gastronomia;

XII - gestão, pesquisa, difusão e capacitação artística e cultural;

XIII - livro, leitura, escrita, literatura e contação de histórias;

XIV - música;

XV - ópera ou musicais;

XVI - patrimônio histórico e artístico material e imaterial;

XVII - produção cultural;

XVIII - rádio e tv educativa e cultural (sem caráter comercial);

XIX - teatro;

> XX - demais segmentos artísticos e culturais do Distrito Federal que se enquadrem no art. 49 da Lei Orgânica da Cultura (DISTRITO FEDERAL, 2022, art. 3º).

O órgão gestor (DISTRITO FEDERAL, 2023) divulgou, no seu *site* oficial, no dia 25 de maio de 2023, que há cerca de 11 mil registros no Ceac entre os válidos e os que precisam de atualização. Nesse mesmo canal, informou os resultados de uma campanha de estímulo à inscrição nesse cadastro e divulgou que havia atingido o número de 3.341 novas inscrições até maio de 2023, num crescimento exponencial mês a mês desde janeiro. Na data do registro no Ceac, constavam 5.237 registros válidos a pleitear as políticas de fomento do FAC-DF e da LIC. O órgão sinaliza incremento de 64% em 2023, e o subsecretário de Fomento e Incentivo Cultural afirma: "Vemos com satisfação o aumento de agentes culturais interessados, o que reflete a probabilidade de os recursos chegarem a mais pessoas, um dos objetivos da secretaria" (DISTRITO FEDERAL, 2023) — o que nós questionamos.

4 CONCLUSÃO

O Estado brasileiro, através do SNC e do SFC, estabelece premissas de ação, regula os mecanismos de acesso ao recurso público e implementa políticas públicas de fomento e fruição da produção cultural em todas as camadas da Federação, sem que haja uma obrigatoriedade de adesão a esse sistema. A partir desse modelo de gestão, o estado promove uma entrega indireta do produto cultural à sociedade brasileira.

Considerando que o estado fomenta a cultura através das políticas públicas, mas não produz cultura, e quem se encarrega dessa produção e da entrega na ponta desse serviço, em forma de manifestação artística e cultural, são os artistas e produtores culturais, bem como considerando a teoria de Lipsky (2019), que diz que não importa a forma do contrato com o Estado, mas a implementação da política pública, como também o papel das interatividades dos atores e a relação direta com o usuário, concluímos, assim, que entes e agentes culturais são "burocratas de nível de rua".

No entanto, observando esses atores não governamentais, mas que, por um determinado período, oferecem uma política pública ao cidadão, podemos dizer que eles são burocratas de nível de rua quando se trata da implementação de políticas públicas de cultura, através do fomento público de seus projetos. Ressaltamos que essa atuação é fragmentada em períodos

conforme o acesso aos recursos públicos submetidos ao modelo de fomento e financiamento desse setor.

Refletindo sobre a prática artística, a liberdade criativa e de expressão, características inerentes ao fazer artístico, a partir de uma cultura tão diversa, plural e de grande riqueza de manifestações culturais, assim como considerando o exercício da discricionariedade influenciado por diversos fatores institucionais e relacionais (LOTTA, 2018), no caso das políticas culturais, acreditamos que é necessário observar as especificidades desse setor e levar em conta que, na grande maioria, os serviços entregues são definidos por tendências e estilos artísticos, o que nos leva a dizer que, ao final, quem estabelece, no caso analisado, na sua grande maioria, a entrega das políticas públicas de cultura é o artista. Mesmo observando os editais, bem como outras formas de regulação do acesso ao recurso público, o poder discricionário, assim como o papel que ele ocupa, define o conteúdo e o recurso público define a forma da entrega. O que pode parecer, em algumas situações, ausência do poder público e(ou) falta de efetividade por parte da gestão, gerando efeitos negativos, e, em outras, efeitos positivos tanto para o artista quanto para o gestor, uma vez que são os entes e agentes culturais, nesse caso, os representantes Estado.

A partir da observação empírica, destacamos que, no DF, ao se estabelecer uma campanha de ampliação de inscrições no Ceac por parte da Secec, com o intuito de democratizar o acesso ao recurso público através do FAC e da LIC e de se ter mais burocratas de nível de rua, entes e agentes culturais, produzindo e entregando arte e cultura na ponta, interagindo diretamente com o público, percebemos um desacordo com o objetivo esperado pelo gestor, tendo em vista que aumentou em 64% o número de cadastrados(as) até maio de 2023, mas o recurso público disponível para editalização permanece o mesmo, 0,3% da receita líquida arrecadada no DF. Mesmo sabendo que essa receita pode sofrer variação para cima, ela não acompanha o crescimento de inscrições no Ceac. Portanto compreendemos a importância de se analisar a política pública de fomento no DF, uma vez que, quanto mais cadastrados(as) tiverem no Ceac, sem que haja um incremento de recurso público no sistema de financiamento, só provocará a concorrência, e não necessariamente a democratização do recurso público, nem tampouco a entrega da política na ponta, tendo em vista que um fator está diretamente ligado ao outro.

Assim, concluímos este trabalho chamando atenção para a notoriedade da diversidade e da riqueza da cultura brasileira, que, cada vez mais, se destaca pelo seu valor simbólico, a importância social e o papel que vem desempenhando na economia. Resistente às

adversidades, esse setor se mostra como um campo rico para pesquisas e estudos. Contudo entendemos que, quando lançamos um olhar sobre o setor cultural brasileiro e a suas políticas públicas, devemos sempre considerar as suas especificidades.

Como diz Lipsky (2019), poucos merecem mais nosso agradecimento na cadeia de implementação das políticas públicas do que esses trabalhadores que, de fato, fazem a política pública, no caso dos burocratas de nível de rua da cultura, eles merecem nossos aplausos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Sara Talice Santos. Burocracia de nível de rua, valores e ideologias na implementação de uma política pública. **Contraponto**, v. 3, n. 1, 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/contraponto/article/view/65737. Acesso em: 15 dez. 2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2023a]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 10 dez. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. **O que é o SNC**. Brasília: MinC, [2023b]. Disponível em: http://portalsnc.cultura.gov.br/sobre/o-que-e- o-snc/. Acesso em: 10 dez. 2023.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Complementar nº 934, de 7 de dezembro de 2017**. Institui a Lei Orgânica da Cultura dispondo sobre o Sistema de Arte e Cultura do Distrito Federal. Brasília, DF: Poder Executivo, 2017. Disponível em: https://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/bitstream/123456789/1890/1/Texto%20integral%20%28PDF%29. Acesso em: 15 dez. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Fundo de Apoio à Cultura (FAC)**. Brasília: Secec, 2021. Disponível em: https://www.cultura.df.gov.br/fac-fundodeapoioacultura/. Acesso em: 15 dez. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Números do Ceac têm crescimento exponencial em 2023**. Brasília: Secec, 2023. Disponível em: https://www.cultura.df.gov.br/numeros-do-ceac-tem-crescimento- exponencial-em-2023. Acesso em: 15 dez. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Portaria nº 91, de 11 de maio de 2022**. Brasília, DF: Secec, 2022. Disponível em:

https://www.sinj.df.gov.br/sinj/DetalhesDeNorma.aspx?id_norma=1c8ea2cf0dbc49b5a76339e64058a3c0.html. Acesso em: 15 dez. 2023.

LIPSKY, Michael. **Burocracia de nível de rua**: dilemas do indivíduo nos serviços públicos. Brasília: Enap, 2019. Disponível em: https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/4158/1/Burocracia%20de%20n%C3%ADvel%20de%20rua_Michael%20Lipsky.pdf. Acesso em: 15 dez. 2023.

LOTTA, Gabriela. **Burocracia, redes sociais e interação**: uma análise da implementação de políticas públicas. Revista de Sociologia e Política, v. 26, n. 66, abr.-jun. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rsocp/a/fFjG3WhWqRWFnnmNKRn63Kp/?lang=pt#. Acesso em: 15 dez. 2023.

MESA XV

Economia Criativa

ECONOMIA CRIATIVA E DESENVOLVIMENTO: ANÁLISE DOS INDICADORES MUNICIPAIS NO ESTADO DE MATO GROSSO[1]

Carla Cristina Rosa de Almeida[2]
Yanne da Silva[3]
Tainá Karoline Guedes[4]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o desenvolvimento cultural nos munícipios do estado de Mato Grosso. Para tanto, foram utilizados dados secundários sobre estabelecimentos e empregos da economia criativa, bem como indicadores socioeconômicos e do ambiente institucional ligados a gestão, gastos públicos e oferta cultural. Notou-se relação entre os fatores socioeconômicos e desenvolvimento cultural, com municípios com maior proporção de trabalhadores no setor criativo apresentando melhores resultados socioeconômicos, assim como maior oferta de equipamentos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Economia da cultura, Oferta cultural, Quociente Locacional, Mato Grosso.

INTRODUÇÃO

A relação entre cultura e desenvolvimento vem pautando debates internacionais e políticas culturais nos mais diferentes países. No entanto, apenas no final do século XX é que se tem dedicado maior atenção à sua influência na criação de oportunidades de emprego e no aumento da renda, destacando-se, sobretudo, o papel desempenhado pela economia criativa.

Os estudos que analisam o desenvolvimento cultural e economia criativa dos diversos territórios no Brasil mostram que as atividades econômicas ligadas à criatividade se concentram nas regiões Sudeste e Sul. Por sua vez, o estado de Mato Grosso, quando citado, consta predominantemente dentre os polos com baixo grau de desenvolvimento da economia criativa. Essas evidências estão em consonância com a pouca expressividade da desse setor no Produto Interno Bruto (PIB) estadual, equivalente a apenas 0,93% em 2020, enquanto no país corresponde a 3,11% (ITAU CULTURAL, 2023).

[1] Esse estudo é um dos resultados do projeto de pesquisa "Potencial de Desenvolvimento da Cultura e do Esporte em Mato Grosso", desenvolvido pelo NuPES/FE/UFMT e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Mato Grosso (FAPEMAT) - Edital 008/2022.
[2] Docente da Faculdade de Economia/UFMT e pesquisadora do NuPES/UFMT. E-mail: carla.almeida@ufmt.br
[3] Graduada em Ciências Econômicas pela UFMT. E-mail: yannesilva1999@gmail.com
[4] Mestre em Ecologia e Conservação da Biodiversidade pela UFMT. E-mail: tainakarolineg@gmail.com

Análises que abrem uma lupa sobre especificidades locais são relevantes ao permitir compreensão do fenômeno a partir de suas próprias dinâmicas demográficas, econômicas e sociais. Portanto, diante de uma lacuna na literatura acerca da situação dos municípios mato-grossenses, este artigo propõe-se a analisar o desenvolvimento cultural nos munícipios do estado de Mato Grosso com intuito de comparar se há diferença nos indicadores segundo o grau de concentração das atividades criativas.

Espera-se que as informações geradas em nível municipal por esta pesquisa corroborem para subsidiar a proposição de novas políticas e a avaliação/aperfeiçoamento de políticas culturais já implementadas no estado. Entende-se que os incentivos de promoção à economia criativa e de apoio à classe cultural serão mais efetivos se identificadas as características do ambiente institucional, particularmente, da gestão e da oferta cultural. Compreender as realidades locais também é relevante já que municípios com menor grau de desenvolvimento cultural dispõem de menos oportunidades para que seus residentes realizem práticas de consumo e criatividade e, como consequência, de legitimar o direito constitucional de acesso à cultura e ao exercício de cidadania.

ECONOMIA CRIATIVA, CULTURA E DESENVOLVIMENTO

De acordo com a UNCTAD (2010), a economia criativa é composta por um conjunto de atividades econômicas fundamentadas no conhecimento, nas quais a criatividade é um elemento essencial para o crescimento econômico. O termo “criativo” começou a enquadrar as agendas políticas da Austrália e do Reino Unido nos anos 1990 e, posteriormente, foi inserido nos debates acadêmicos com a publicação das obras de Richard Caves, David Throsby e John Howkins. Em seguida, inicia-se um debate sobre o potencial da economia criativa e de seus profissionais para o crescimento e desenvolvimento econômico, com destaque para as teses de Glaeser e Maré (2001) sobre a importância das amenidades de consumo em detrimento da produção como indutor de crescimento econômico, bem como de Florida (2003), que relaciona o sucesso das cidades com a presença da classe criativa, composta por profissionais que utilizam a criatividade como insumo central para exercer suas ocupações.

Por centrarem sua análise no papel dos indivíduos mais escolarizados e nos consumidores culturais para o crescimento da renda, tais teses desconsideram diversos aspectos importantes e não econômicos da cultura, bem como das características e necessidades da classe cultural que a compõe. Sobre esse aspecto, Markunsen e Schrock (2006) colocam os trabalhadores

culturais como protagonistas do desenvolvimento regional, argumentando ainda que sua influência tem sido subestimada pelas estatísticas oficiais. Isso se deve tanto ao elevado nível de autoemprego, quanto as dificuldades para mensurar sua contribuição para a inovação em outros setores da economia e a realocação de gastos por parte dos residentes em virtude da oferta cultural local.

Sob um ponto de vista do seu papel para o pleno desenvolvimento de capacidades e expressões que ele faculta aos diferentes grupos, a cultura tem sido pautada em discussões e metas de organismos internacionais e nas políticas culturais em diversas nações. Para além da questão econômica, o debate da cultura é relevante pelo seu potencial para transformação social, contribuindo pela promoção do respeito à diversidade e da coesão social. Não menos importante, sua preservação vincula-se ao direito de as gerações futuras usufruírem do patrimônio cultural existente, bem como ao direito ao consumo cultural e a criatividade por parte dos diferentes povos (BENHAMOU, 2007, UNESCO, 2014).

Nesse aspecto, as interconexões entre desenvolvimento e cultura são complexas e não possui fronteiras claras. Especificamente quanto ao desenvolvimento urbano e regional, Bille e Schulze (2006 apud Borges, Montenegro, 2021, p. 5) afirmam que

> há uma interdependência entre desenvolvimento urbano e desenvolvimento artístico-cultural, indicando que a dupla causalidade ocorre quando o desenvolvimento no setor cultural afeta, positivamente, o desenvolvimento urbano ao mesmo tempo em que o desenvolvimento econômico influencia, positivamente, o setor cultural. A dupla causalidade ocorre quando há desenvolvimento e as pessoas têm mais acesso a recursos, se tornando mais escolarizadas. A medida em que a demanda por bens culturais é positivamente dependente do nível educacional e do nível de renda, o próprio desenvolvimento das cidades provocará maior demanda por bens culturais, o que fomentará o setor criativo.

Cabe ressaltar que analisar o desenvolvimento cultural a partir da concentração espacial das atividades criativas enfrenta diversas limitações. Entretanto, este estudo pode contribuir como um ensaio para elucidar questões mais complexas sobre a situação atual da cultura nos municípios mato-grossenses e está em linha aos estudos empíricos realizados no Brasil.

No que tange aos estudos sobre o tema, destacam-se aqueles que analisam o desenvolvimento cultural dos territórios e/ou avançam na identificação de clusters criativos. Em geral, os trabalhos apontam acentuadas diferenças entre cidades e microrregiões em termos de grau de desenvolvimento, com registro de poucas localidades que possam ser enquadradas

como criativas (Ferreira Neto, Perobelli, 2010; Machado, Simões, Diniz, 2013; Ribeiro, Lopes, 2015; Borges, Montenegro, 2021; Sá Porto, Azambuja, 2022; Dias, Lima, 2021). Há ainda esforços para mensurar a relação entre desenvolvimento econômico e economia criativa, em consonância as hipóteses de Florida (2003), cujos resultados são, na maior parte, inconclusivos (Golgher, 2008; Cavalcanti e Silveira Neto, 2014).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este estudo optou por utilizar a definição do Painel de Dados do Observatório do Itaú Cultural para levantamento sobre empresas e empregos da economia criativa mato-grossense, na qual o setor criativo é composto por 100 subclasses CNAE 2.0, agrupadas em três categorias setoriais – Cultura, Consumo e Tecnologia. A análise foi realizada considerando o recorte setorial, que inclui todos os profissionais do setor em estudo, mesmo aqueles que não desempenham funções ligadas às ocupações criativas. Para tanto, utilizou-se os dados da Relação Anual de Informação Sociais (RAIS) de 2021, que traz informações somente do mercado de trabalho formal, sendo a única fonte disponível para obter dados em nível municipal.

A pesquisa baseou-se ainda na coleta de outros dados secundários dos municípios de Mato Grosso a partir das dimensões Economia, Gestão Cultural, Oferta Cultural e Desenvolvimento Econômico, descritas no Quadro 1.Sobre o ambiente institucional, a principal base de dados disponível sobre a oferta de equipamentos culturais é o suplemento da cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais do IBGE (MUNIC – Cultura), cuja publicação mais recente refere-se ao ano de 2021, mas outras bases de dados complementaram a pesquisa, quando dispunham de dados mais atuais e/ou mais consistentes[5].

Para analisar a concentração espacial das atividades da economia criativa no estado, utilizou-se o indicador Quociente Locacional (QL), usado para comparar a participação do número de empregados em um setor de determinado município em relação a este setor na economia de referência. O QL pode ser expresso na seguinte notação: (Eij/Ej) / (Ei/E..), onde Eij é o emprego no setor i do município j; Ej é o emprego total do município j; Ei é o emprego total do estado no setor i e E.. é o total do emprego estadual em todos os setores.

[5] Quando possível, procurou-se obter informação do ano de 2021.

No caso deste estudo, calculou-se o QL para as categorias setoriais dos municípios, utilizando como economia de referência o estado de Mato Grosso. O resultado superior a 1 indica concentração relativa de emprego da atividade econômica no respectivo município. Para possibilitar a comparação dos indicadores socioeconômicos, os municípios foram divididos com base no grau de concentração dos empregos em atividades criativas em três grupos: total de municípios do estado; municípios com QL maior do que 1 e municípios com QL menor do que 1.

Quadro 1 – Variáveis utilizadas e suas fontes

Dimensão	Indicador	Fonte	Ano
Desenvolvimento econômico	População total e média	IBGE – Censo Demográfico	2022
	Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) e % de municípios com IDH > 0,7 (IDH alto)	Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (via IPEADATA)	2010
	Homicídios e taxa de homicídios por 100 mil hab.	DataSus (via IPEADATA)	2021
	IDEB anos finais	INEP	2021
Economia	Produto Interno Bruto (PIB) (R$)	IBGE – Contas Nacionais	2021
	PIB per capita (R$)	PIB/População	2021 e 2022
	Empresas	RAIS/MTE	2021
	Empregos	RAIS/MTE	2021
	Massa salarial (R$ e %)	RAIS/MTE	2021
	Salário médio mensal (R$)	RAIS/MTE	2021
Gestão cultural	Gastos municipais com cultura (% do total de gastos)	TCE MT / Radar	2021
	Gastos municipais per capita com cultura (R$)	TCE MT / Radar	2021
	Municípios que fizeram adesão do Sistema Nacional de Cultura (SNC) (% do total)	SNC - MINC	2024
	Municípios que possuem Plano de Cultura (% do total)	SNC - MINC	2024
	Municípios que possuem Fundo de Cultura (% do total)	SNC - MINC	2024
	Municípios que possuem Conselho de Cultura (% do total)	SNC - MINC	2024
	Municípios que captaram recursos via Política Nacional Aldir Blanc 1 (PNAB 1) (% do total)	SNC - MINC	2020
	Municípios que captaram recursos via PNAB 2 (% do total)	SNC - MINC	2023
	Municípios que captaram recursos na Lei Paulo Gustavo (LPG) (% do total)	SNC - MINC	2024
	Municípios selecionados no Edital Afluentes – SECEL/MT (% do total)	SECEL/MT	2022
Oferta cultural	Municípios que possuem Biblioteca (% do total)	MUNIC/IBGE e SNB	2021
	Municípios que possuem Cinema (% do total)	OCA/ANCINE	2023
	Municípios que possuem Teatro (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Museu (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Centros Culturais (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Ginásios Poliesportivos (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Ponto de Cultura (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Centros de Artesanato (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Municípios que possuem Lei municipal de proteção ao patrimônio (% do total)	MUNIC/IBGE	2021
	Qtde de eventos turísticos (% do total de eventos do estado)	Mapa de Eventos - NuPES	2023

Fonte: Elaborado pelos autores.

RESULTADOS

Empresas e Empregos da Economia Criativa em Mato Grosso

São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais e Paraná lideram em quantidade de estabelecimentos e empregos do setor criativo em 2021, com São Paulo concentrando cerca de 1/3 do país. Mato Grosso está na 13º posição quanto ao número de empresas e na 14º em relação ao número de empregados. Quando se observa a participação em relação ao total da economia, Santa Catarina é a 1ª do ranking em empresas e empregos, que representam, respectivamente, 6,27% e 9,54% do total do estado. O Mato Grosso cai para a 22ª posição quanto às empresas (1,57%) e mantém-se na 14ª posição em proporção de trabalhadores (1,84%) (RAIS/MTE, 2021).

No estado, os segmentos que mais empregam são Publicidade e serviços empresariais; Demais serviços de tecnologia da informação, Atividades Artesanais e Moda. No Brasil, Moda é o que mais emprega, seguido dos segmentos vinculados a Tecnologia, como demonstrado na Tabela 1. Os municípios com maior proporção de empregos da economia criativa em relação ao total do estado figuram também entre os mais populosos: Cuiabá, Rondonópolis, Sinop, Várzea Grande e Tangará da Serra, que detém uma participação relativa de 67,85% do total de empregos do setor criativo. A capital sobressai-se com 45,03% e, dentre as categorias setoriais, Tecnologia apresenta a maior concentração territorial, com 92,22% dos empregos concentrados nesses municípios. No que tange à diversidade das atividades, os municípios que apresentam maior número de segmentos são: Cuiabá, Tangará da Serra e Sorriso, que apresentam 12 atividades diferentes realizadas no local.

Tabela 1 – Estabelecimentos e empregos por categoria setorial da economia criativa -Mato Grosso e Brasil, 2021

Categoria setorial	Segmento	Estabelecimentos				Empregos			
		Mato Grosso		Brasil		Mato Grosso		Brasil	
		Qtde	% MT	Qtde	% BR	Qtde	% MT	Qtde	% BR
Tecnologia	Desenvolvimento de Software e Jogos Digitais	129	7,05%	10674	8,21%	1600	11,11%	294337	16,22%
	Demais Serviços de Tecnologia da Informação	187	10,22%	12932	9,94%	3017	20,96%	291770	16,08%
Consumo	Publicidade e Serviços Empresariais	553	30,24%	24193	18,60%	3613	25,10%	209055	11,52%
	Moda	293	16,02%	50084	38,51%	1828	12,70%	697952	38,46%
	Arquitetura	76	4,16%	3258	2,51%	202	1,40%	9783	0,54%
	Editorial	65	3,55%	5297	4,07%	264	1,83%	57765	3,18%
	Design	17	0,93%	1006	0,77%	43	0,30%	3531	0,19%
Cultural	Música	8	0,44%	402	0,31%	13	0,09%	1586	0,09%
	Cinema, Rádio e TV	209	11,43%	7259	5,58%	1719	11,94%	102846	5,67%
	Atividades Artesanais	205	11,21%	9009	6,93%	1883	13,08%	122565	6,75%

	Artes Cênicas	30	1,64%	2601	2,00%	62	0,43%	10457	0,58%
	Artes Visuais	57	3,12%	3064	2,36%	153	1,06%	8730	0,48%
	Museus e Patrimônio	0	0,00%	273	0,21%	0	0,00%	4216	0,23%
Total Setor Cultural		**1.829**	**100,00%**	**130.052**	**100,00%**	**14397**	**100,00%**	**1.814.593**	**100,00%**
Total da economia		99.450	100,00%	3884192	100,00%	919.419	100,00%	48.728.857	100,00%
Proporção em relação ao total da economia			1,84%		3,35%		1,57%		3,72%

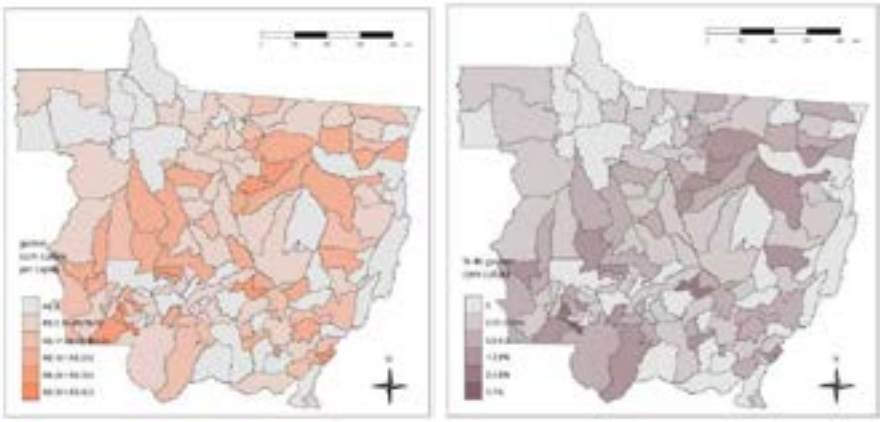
Fonte: RAIS/MTE (2021).

A massa salarial consiste na soma de todos os salários dos trabalhadores formais, equivalente a R$ 2,79 bilhões para o total da economia em Mato Grosso por mês, no ano de 2021. O valor na cultura nesse período foi igual a R$ 32,87 milhões, que equivale a uma participação relativa de 1,18%. No estado, o salário médio mensal da cultura, igual a R$ 2.282,99, é menor do que o verificado para a economia em geral, de R$ 3.035,80. Cuiabá registrou a maior média salarial (R$ 2.899,92) e Alto Paraguai a menor (R$ 904,44).

Ambiente institucional dos municípios de Mato Grosso: gestão e oferta cultura

Em termos de participação no total de despesas liquidadas, as Prefeituras Municipais de Mato Grosso gastaram com cultura o equivalente a 0,59% do total das despesas liquidadas em 2021. A despesa per capita média foi equivalente a R$ 25,82 e o desvio-padrão de R$ 59,54 revela significativas disparidades, com registro de 10 municípios que não realizaram nenhum gasto público nesse ano, conforme Figura 1.

Figura 1 – Despesas municipais com cultura por município – Mato Grosso, 2021



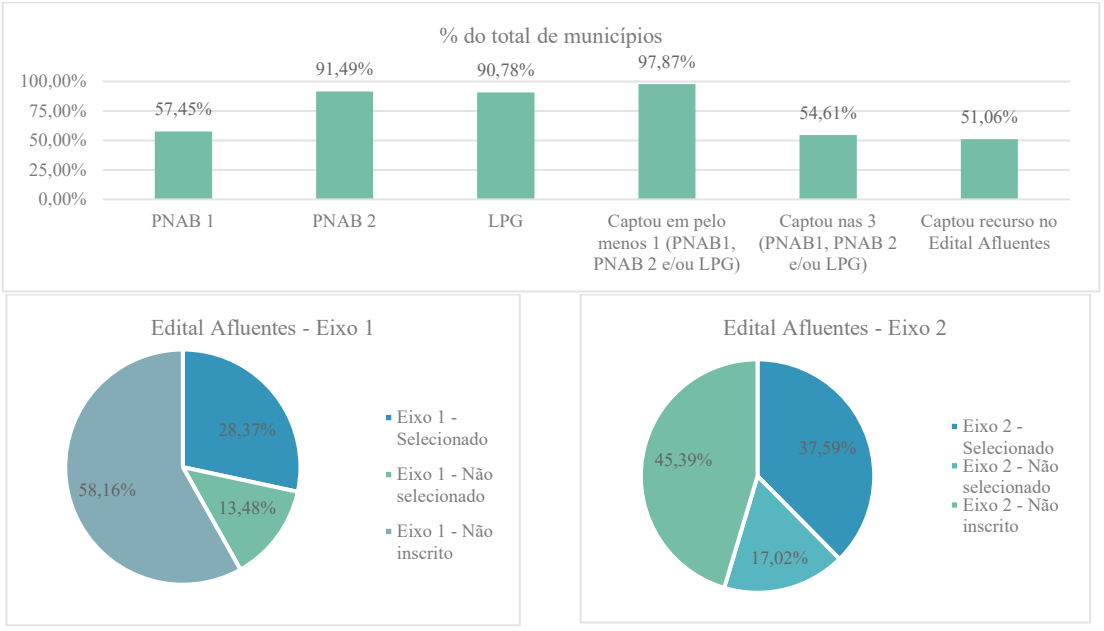
Fonte: TEC/MT-Radar Receita.

Concomitantemente, a Figura 2 mostra que os municípios têm evoluído em relação a captação de recursos: o percentual de cidades que captaram recursos junto a Política Nacional Aldir Blanc 1 (PNAB) em 2020 foi de 57,45%, contra 91,49% que captaram na PNAB 2 em 2023. Esse aumento se deve ao processo de aprendizagem dos municípios quanto aos trâmites

para acessar aos recursos e ao esforço do Governo Federal em apoiar as Prefeituras Municipais a partir de assistência do Ministério da Cultura (MinC) e de seus escritórios regionais. Isso passou a ocorrer após a recriação do MinC em 2023, facilitando o acesso tanto a PNAB, quanto a Lei Paulo Gustavo (LPG).

No que tange a captação junto ao Governo Estadual, destaca-se o Edital Afluentes (Edital de Seleção Nº 06/2021), operacionalizado por intermédio da SECEL/MT, no qual foram selecionados projetos culturais provenientes das prefeituras, organizados em dois eixos: Eixo 01 - Cultura - e Eixo 02 - Especial Natal. Diferentemente da PNAB e LPG, nesse caso as Prefeituras concorreram entre si e 51,06% dos municípios conseguiram captar recurso em pelo menos um Eixo. Quanto a situação na adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) e implementação do CPF da Cultura, a maior parte das Prefeituras fizeram adesão ao Sistema Nacional de Cultura (80,9%) e possuem Conselho (48,9%). Esse número cai quando se observa a implementação de Plano (32,6%) e Fundo de Cultura (46,1%)[6].

Figura 2 – Percentual de municípios em relação ao total do estado segundo a situação na captação de recursos -Mato Grosso



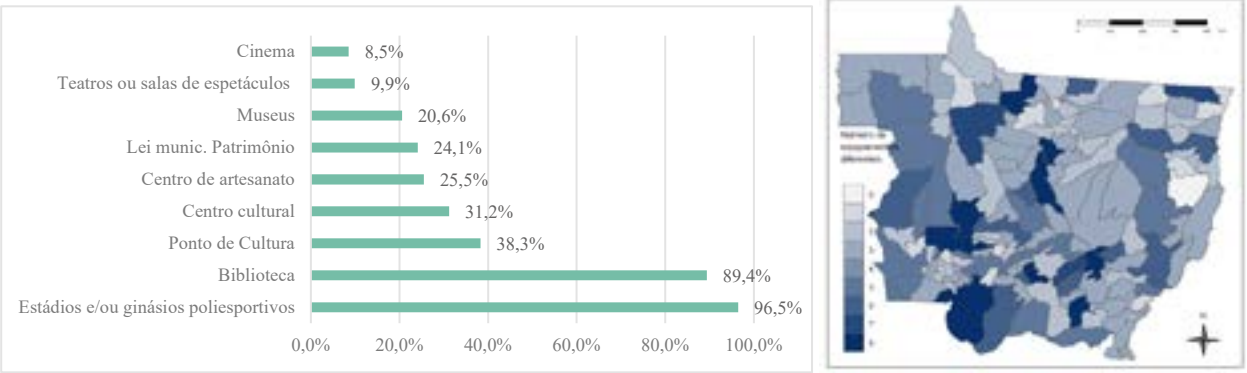
Fonte: Portal PNAB/MINC. Portal LPG/MINC. SECEL/MT.

A Figura 3 traz a oferta cultural dos municípios, evidenciando que o equipamento mais bem distribuído são os ginásios poliesportivos, seguido das bibliotecas públicas, presentes em

[6] As informações foram obtidas junto a plataforma do SNC, em janeiro de 2024. O site tem sido atualizado periodicamente pelo MinC.

mais de 89% das cidades. Por outro lado, teatros e cinema são os mais concentrados especialmente, presentes em menos de 10% dos municípios mato-grossenses. Cabe mencionar que todos os equipamentos mapeados são aqueles cuja gestão estão sob responsabilidade da Prefeitura, exceto no caso das bibliotecas, em que foram consideradas também as estaduais; e dos cinemas, que a maioria são privados. O mapa que apresenta o número de equipamentos diferentes presentes nos municípios reforça as evidências de concentração espacial da oferta cultural estadual. Já os mapas do Anexo 1 trazem a situação das cidades quanto a oferta cultural por equipamento.

Figura 3 – Proporção de municípios com presença de equipamentos culturais por equipamento cultural e Mapa com número de equipamentos presentes no município– Mato Grosso



Fonte: MUNIC (2021). SNB (2024). OCA/ANCINE (2024).

Quanto a legislação municipal de proteção ao patrimônio cultural, observa-se existência de lei em 24,1% dos municípios mato-grossenses. Em relação aos eventos culturais contínuos, até o dia 14 de dezembro de 2023, a plataforma Mapa de Eventos (NUPES, 2023) registrava 467 eventos culturais fixos com potencial turístico no estado, que vêm sendo realizados em 131 municípios mato-grossenses, cuja maioria concentram-se na capital Cuiabá (7,28% dos eventos do estado), seguido de Rondonópolis e Sinop (ambos com 2,57%).

Tabela 2 - Número de eventos culturais por município - Mato Grosso, 2023

Município	Qtde	% do total de eventos
Cuiabá	34	7,28%
Rondonópolis	12	2,57%
Sinop	12	2,57%
Barra do Garças	10	2,14%
Primavera do Leste	10	2,14%
Canarana	9	1,93%
Chapada dos Guimarães	9	1,93%
Rosário Oeste	9	1,93%
Gaúcha do Norte	8	1,71%
Várzea Grande	8	1,71%

Fonte: NuPES-Mapa de Eventos Culturais (2023).

Nota: No mapa, uma cor mais escura caracteriza um maior número de eventos.

Cultura e desenvolvimento: comparação de indicadores municipais a partir do QL

No estado, 89 municípios registraram emprego e/ou empresas em CNAE criativas e, destes, 40 apresentaram o QL maior do que 1 em uma ou mais categorias setoriais. Os mapas da Figura 4 indicam os municípios que concentram o emprego da economia criativa por segmento.

Figura 8 – Municípios segundo o resultado do QL por categoria setorial – Mato Grosso, 2021

Fonte: RAIS/MTE (2021).

A Tabela 3 exibe a comparação dos indicadores municipais segundo o QL. Na dimensão social, os municípios que apresentam QL maior do que 1, ou seja, que concentram as atividades criativas realizadas no estado, são mais populosos e apresentaram indicadores expressivamente melhores quanto ao IDH e IDEB, além da taxa de homicídios ligeiramente inferior.

Tabela 2 - Comparação de indicadores municipais segundo o QL – Mato Grosso

Dimensão	Indicadores	Mato Grosso		QL > 1 (40 munic.)		QL < 1 (101 munic.)	
Social	População (quantidade total)	3.658.649		2.423.748		1.234.901	
	População média e desvio-padrão	25.948	65.708	60.594	114.134	12.227	14.310
	Municípios com IDH > 0,7 = "alto" (qtde e % do total de municípios do grupo)	49	34,8%	22	55,00%	27	26,73%
	Taxa de homicídios por 100 mil habitantes - média	24,16		22,94		26,56	
	Municípios com IDEB acima de 4,5 (qtde e % do total de munic. do grupo)	17	12,1%	8	20,00%	9	8,91%
Economia	PIB per capita e desvio-padrão (R$)	R$ 63,79	R$ 65,79	R$ 58,32	R$ 60,57	R$ 74,52	R$ 67,73
	Proporção dos empregos no setor do turismo em relação ao total do município – média (%)	3,10%		3,33%		2,51%	
	Municípios com proporção dos empregos do turismo > 3% em relação ao total do município (qtde e % de munic. do grupo)	31	21,99%	15	37,50%	16	15,84%
	Salário médio total da economia e desvio-padrão (R$)	R$ 3.035,80	R$ 323,44	R$ 3.187,40	R$ 371,99	R$ 2.647,61	R$ 301,72
	Salário médio do setor criativo e desvio-padrão (R$)	R$ 2.282,99	R$ 792,04	R$ 2.316,02	R$ 410,74	R$ 1.615,68	R$ 726,63
	Proporção da massa salarial criativa no total do município (%) - média	1,18%		1,18%		1,18%	
	Despesa per capita com cultura e desvio-padrão (R$)	R$ 25,82	R$ 59,54	R$ 22,00	R$ 25,70	R$ 33,33	R$ 67,68

Gestão - gastos públicos	Despesa liquidada com cultura em relação a despesa liquidada total do município (%)	0,59%		0,52%		0,69%	
Gestão - captação de recursos	Adesão ao SNC (qtde e % de munic. do grupo)	114	80,9%	35	87,5%	79	78,2%
	Municípios com Plano de Cultura (qtde e % de munic. do grupo)	46	32,6%	17	42,5%	29	28,7%
	Municípios com Fundo (qtde e % de munic. do grupo)	65	46,1%	26	65,0%	39	38,6%
	Municípios com Conselho (qtde e % de munic. do grupo)	69	48,9%	28	70,0%	41	40,6%
	Municípios que captaram recursos via PNAB 1 (qtde e % de munic. do grupo)	81	57,4%	30	75,0%	51	50,5%
	Municípios que captaram recursos via PNAB 2 (qtde e % de munic. do grupo)	129	91,5%	39	97,5%	90	89,1%
	Municípios que captaram recursos via LPG (qtde e % de munic. do grupo)	128	90,8%	33	82,5%	95	94,1%
	Municípios que captaram recursos na PNAB 1 e/ou PNAB 2 e/ou LPG (qtde de municípios e % do total do grupo)	138	97,9%	39	97,5%	99	98,0%
	Municípios que captaram recursos nas três fontes – PNAB 1, PNAB 2 e LPG (qtde de municípios e % do total do grupo)	77	54,6%	28	70,0%	49	48,5%
	Municípios selecionados no Edital Afluentes - Eixo 1 e/ou 2 (qtde de municípios e % do total do grupo)	72	51,1%	18	45,0%	54	53,5%

Continua

Dimensão	Indicadores	Mato Grosso		QL > 1 (40 munic.)		QL < 1 (101 munic.)	
Oferta cultural	Municípios com Biblioteca (qtde de municípios e % do total do grupo)	126	89,4%	39	97,5%	87	86,1%
	Municípios com Museus (qtde de municípios e % do total do grupo)	29	20,6%	14	35,0%	15	14,9%
	Municípios com Teatros ou salas de espetáculos (qtde de municípios e % do total do grupo)	14	9,9%	7	17,5%	7	6,9%
	Municípios com Centro cultural (qtde de municípios e % do total do grupo)	44	31,2%	18	45,0%	26	25,7%
	Municípios com Estádios e/ou ginásios poliesportivos (qtde de municípios e % do total do grupo)	136	96,5%	39	97,5%	97	96,0%
	Centro de artesanato (qtde de municípios e % do total do grupo)	36	25,5%	16	40,0%	20	19,8%
	Municípios com Cinema (qtde de municípios e % do total do grupo)	12	8,5%	10	25,0%	2	2,0%
	Municípios com Ponto de Cultura (qtde e % do total de munic.)	54	38,3%	21	52,5%	33	32,7%
	Número de equipamentos existente nos municípios - média	3	-	4	-	3	-
	Municípios com Lei municipal de proteção ao patrimônio (qtde de municípios e % do total do grupo)	34	24,1%	9	22,5%	25	24,8%

Fonte: Ver Quadro 1. Nota: Para o setor de turismo, considerou-se as CNAE das Atividades Características do Turismo (ACT), definidas pelo Ministério do Turismo.

Na dimensão econômica, a situação se inverte quanto ao PIB per capita, com municípios que concentram atividades criativas apresentando valores abaixo da média estadual e abaixo dos municípios com QL menor do que 1. Já quanto ao setor de turismo, os municípios com QL maior do que 1 tem aproximadamente 3% dos seus trabalhadores atuando nesse setor, valor equivalente ao do estado. Porém, apresenta um número maior de municípios com mais de 3% dos seus empregados atuando em segmentos turísticos, o que é esperado já que o turismo é considerado um setor relacionado aos setores criativos (UNCTAD, 2010). Os valores do salário médio total da economia e do setor criativo assemelham-se a média estadual, mas se encontram acima dos observados para os municípios com QL menor do que 1.

Na dimensão da gestão, os gastos municipais com cultura não se diferenciam muito entre grupos, mas os municípios com QL maior do 1 apresentam, em geral, resultados melhores

no que concerne a captação de recursos e implementação do CPF da Cultura. Na oferta cultural, os equipamentos também são mais presentes entre esses municípios do que entre os demais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa evidenciou significativas desigualdades nos indicadores culturais entre os municípios e um baixo grau de desenvolvimento cultural na maior parte deles, além da ampla escassez de oferta cultural. Por outro lado, observa-se avanços na gestão pública, com maior aproveitamento das oportunidades de captação de recursos. Em geral, os municípios que concentram as atividades criativas são mais populosos e com melhores indicadores econômicos, sociais e culturais. Porém, faz-se necessário estudos mais aprofundados para comprovar essa correlação, bem como para classificar os municípios em grupos por similaridade e, assim, em diferentes graus de desenvolvimento cultural. Pretende-se, em continuidade a este trabalho, incluir mais indicadores e analisá-los através de técnicas estatísticas multivariadas.

É válido ainda aprofundar na compreensão das especificidades regionais dentro do estado de Mato Grosso e analisar como representam desafios e oportunidades ao desenvolvimento da cultura. Predominantemente, o estado se caracteriza pela ênfase na produção primária desde sua formação socioeconômica, impulsionada pela "Marcha para o Oeste" nos anos 1930. E entre os anos 1970 e 2000, investimentos em infraestrutura, tecnologia agrícola e políticas de incentivo à produção impulsionaram o crescimento econômico, com destaque para a consolidação das cadeias de grãos e carnes voltadas para a exportação (PEREIRA, 2012). No entanto, o crescimento observado tem ocorrido com base em atividades de baixo valor agregado e baixa complexidade tecnológica, além de territorialmente desigual, mantendo fortes discrepâncias econômicas, sociais, demográficas e culturais entre cidades e microrregiões.

Em termos demográficos, o estado tem extenso território e baixa densidade demográfica e, em 2022, apenas seis munícipios detinham uma população maior do que 100 mil habitantes[7], e com 105 dos 141 municípios abrigando menos de 20 mil habitantes (IBGE, 2022). Esses fatores são agravados por problemas de logística e baixa diversificação produtiva e da atividade industrial, que reduzem as oportunidades geradas pelas economias de aglomeração, fundamentais para potencializar e gerar demanda para as atividades criativas. Alguns

[7] Cuiabá (capital), Várzea Grande, Rondonópolis, Sinop, Sorriso e Tangará da Serra.

municípios que apresentaram QL maior do que 1, por exemplo, não têm características de cidades criativas, com baixa diversificação econômica e população menor que 15 mil habitantes. As subclasses CNAE também são bem abrangentes quanto as possibilidades de postos de trabalho e, nesse sentido, muitos dos trabalhadores de setores criativos exercem funções meramente operacionais no estado.

Obviamente que não se espera que todos os municípios e/ou microrregiões se convertam em polos criativos, tendo em vista que determinadas atividades econômicas (principalmente vinculadas a tecnologia, consumo e algumas indústrias culturais) e equipamentos dependem da existência de economias de escala para que sejam viabilizados. Contudo, é importante ter clareza de que a inexistência de um ambiente que favoreça o potencial criativo de determinada localidade, complementada de outros aspectos sociodemográficos que historicamente já dificultam o acesso; impossibilita aos que ali residem a formação de hábitos de consumo e criação. Nesse sentido, é importante identificar as vocações locais, inclusive das áreas rurais e comunidades tradicionais.

Cabe ressaltar alguns aspectos quanto as fontes de informação da pesquisa que devem ser considerados para interpretar os resultados. Os dados disponíveis sobre emprego e firmas em nível municipal abrangem apenas o mercado formal, não capturando adequadamente a realidade de certos segmentos da economia criativa, especialmente na categoria cultural, marcada pela alta informalidade dos seus trabalhadores.

No que tange a gestão, os valores gastos são uma proxy da atenção da Prefeitura para com a cultura, porém, carecem de informações sobre a eficácia do uso desses recursos. De qualquer forma, identificar a situação dos municípios quanto a implementação do CPF da Cultura e engajamento na captação de recursos já permite identificar aqueles que precisam avançar nas práticas de gestão cultural. Nesse sentido, destaca-se o avanço inédito a partir da recriação do Ministério da Cultura (MinC) e dos seus escritórios regionais ao estabelecer canais de comunicação direto com técnicos e secretários das pastas responsáveis pela cultura, cujos efeitos já podem ser observados.

Por sua vez, a MUNIC/IBGE abrange somente os equipamentos que ficam sob gestão da Prefeitura, subestimando a oferta cultural dos municípios que podem ter equipamentos sob gestão estadual e/ou privada e, além disso, verificam-se diversas inconsistências quando comparada com outras bases de dados. A análise quantitativa também tem como limitação a impossibilidade de avaliar a qualidade do acesso aos equipamentos, que inclui os aspectos físico

(infraestrutura, posicionamento espacial dentro da cidade e capacidade de público), financeiro (se acessível à população) e de formação/disposição (se há estímulo e mediação que possibilite a compreensão das manifestações) (MELO, PERES, 2005).

Por último, é importante ressaltar que em países em desenvolvimento como o Brasil, caracterizado por fortes desigualdades de renda, mesmo uma expressiva melhora nos indicadores municipais não garante que se obteve uma verdadeira democratização da cultura. Outro ponto para reflexão é a necessidade de relativizar indicadores econômicos, sobretudo quando há relação ambígua entre economia criativa e desenvolvimento sustentável, vide o caso da indústria da moda e a questão dos resíduos. Assim, este e outros estudos que articulam cultura e desenvolvimento figuram-se como tentativas de avançar no debate, mas ciente de que o estabelecimento de indicadores quantitativos e metodologias qualitativas para medir a contribuição da cultura para os cidadãos mantém-se como uma agenda em construção.

REFERÊNCIAS

ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca Acesso: 15/01/2024.

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BORGES, N. F.; MONTENEGRO, R. L. Perfil Espacial das Microrregiões Criativas no Brasil. In: V Encontro Nacional de Economia Industrial e Inovação (ENEI): "Inovação, Sustentabilidade e Pandemia". **Anais.** São Paulo: 2021. Disponível em http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/engineeringproceedings/v-enei/632.pdf

CAVALCANTI, F. L.; SILVEIRA NETO, R. M. Creative Class, Human Capital and Urban Dynamism: Empirical Evidence for the Brazilian Cities. In: XLI Encontro Nacional de Economia. Natal-RN. **Anais**. Natal: ANPEC, 2014. Disponível em http://www.anpec.org.br/encontro/2014/submissao/files_I/i10-af14be88f49075862f316c401e816f21.pdf

DIAS, J. M. N.; LIMA, A. C. C. Indústrias criativas no Brasil: mapeamento de aglomerações produtivas potenciais e sua contribuição para o desenvolvimento local. **Economia e Sociedade**, v. 30, p. 1069-1093, 2021. Disponível em https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8668848/28214

FERREIRA NETO, A. B.; PEROBELLI, F. Potencial De Desenvolvimento Cultural Das Microrregiões De Minas Gerais: Uma Análise Espacial. In: XIV Seminário sobre a Economia Mineira. **Anais**. Cedeplar, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em https://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2010/D10A120.pdf

FLORIDA, R. Cities and the creative class. **City & Community**, v. 2, n. 1, p. 3-19, 2003. Disponível em https://doi.org/10.1111/1540-6040.00034

GLAESER, E. L.; MARÉ, D. C. Cities and Skills. **Journal of Labor Economics**, v. 19, n. 2, 2001. Disponível em https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/319563

GOLGHER, A. B. As cidades e a classe criativa no Brasil: diferenças espaciais na distribuição de indivíduos qualificados nos municípios brasileiros. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**, v. 25, n. 1, p. 109-129, 2008. Disponível em https://www.rebep.org.br/revista/article/view/177/0

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - Censo Demográfico 2022. Disponível em https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/censo-demografico/demografico-2022/universo-populacao-por-cor-ou-raca

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. MUNIC - Pesquisa Básica de Informações Municipais 2021. Disponível em https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html?=&t=downloads

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. SIDRA. Produto Interno Bruto dos municípios. Disponível em: https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/pib-munic/tabelas

INEP - INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) – 2021. Disponível em https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/ideb/resultados

IPEADATA. IPEA. Disponível em http://www.ipeadata.gov.br/

ITAÚ CULTURAL. Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural. **Notas metodológicas**. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/metodologia

ITAÚ CULTURAL. Painel de Dados. PIB da economia da cultura e das indústrias criativas: a perspectiva das unidades federativas. 23/05/2023. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/pib-da-economia-da-cultura-e-das-industrias-criativas-a-perspectiva-das-unidades-federativas

MACHADO, A. F.; SIMÕES, R. F.; DINIZ, S. C Urban Amenities and the Development of Creative Clusters: The Case of Brazil. **Current Urban Studies**. v.1, n.4, p. 92-101, 2013.

MARKUSEN, A.; SCHROCK, G. The artistic dividend: Urban artistic specialisation and economic development implications. **Urban studies**, v. 43, n. 10, p. 1661-1686, 2006. Disponível em https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1080/00420980600888478

MELO, G. B.; PAIVA, G. L. Desenvolvimento e potencial de clusters criativos para as cidades médias brasileiras. **Nova Economia**, v. 26, p. 1287-1316, 2016. Disponível em https://www.scielo.br/j/neco/a/njKHhF9rb3VJhzgTyjvZQgw/#

MELO, V. A.; PERES, F. F. A cidade e o lazer: as desigualdades socioespaciais na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro e a construção de um indicador que oriente as ações em políticas públicas. **Movimento**, v. 11, n. 3, p. 127-151, 2005. Disponível em https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2886

MINC - Ministério da Cultura. Lei Paulo Gustavo. Painel de Dados. Disponível https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/painel-de-dados

MINC - Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Consulte seu estado ou município. Disponível em http://ver.snc.cultura.gov.br/

MINC - Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. Painel de Dados Lei Aldir Blanc. Disponível em http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/

MTE - MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. RAIS - Relação Anual de Informações Sociais. Disponível em http://pdet.mte.gov.br/acesso-online-as-bases-de-dados

NUPES - Núcleo de Pesquisas Econômicas e Socioambientais. Mapa de Eventos Culturais de Mato Grosso. NuPES / Faculdade de Economia / UFMT. Disponível em https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiZGUwMWMxYzktYzg3OS00YzgxLTljYWQtNTI5M2MxOGExN2ZhIiwidCI6IjgzNDRlNjE4LTkxNjctNGY1YS1iMjcwLTU5MTdmODVlMDkxNyJ9&pageName=ReportSection5528383d8de3b77fd047

PEREIRA, B. D. **Agropecuária de Mato Grosso**: velhas questões de uma nova economia. Cuiabá, MT: EdUFMT, 2012.

SÁ PORTO, P. C.; AZAMBUJA, I. P. Padrões Espaciais da Economia Criativa no Brasil. **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional**, v. 18, n. 2, 2022. Disponível em https://www.rbgdr.com.br/revista/index.php/rbgdr/article/view/6312

SECEL/MT - Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso. Editais Cultura. Disponível em https://www.secel.mt.gov.br/editais-cultura Acesso: 20/01/2024.

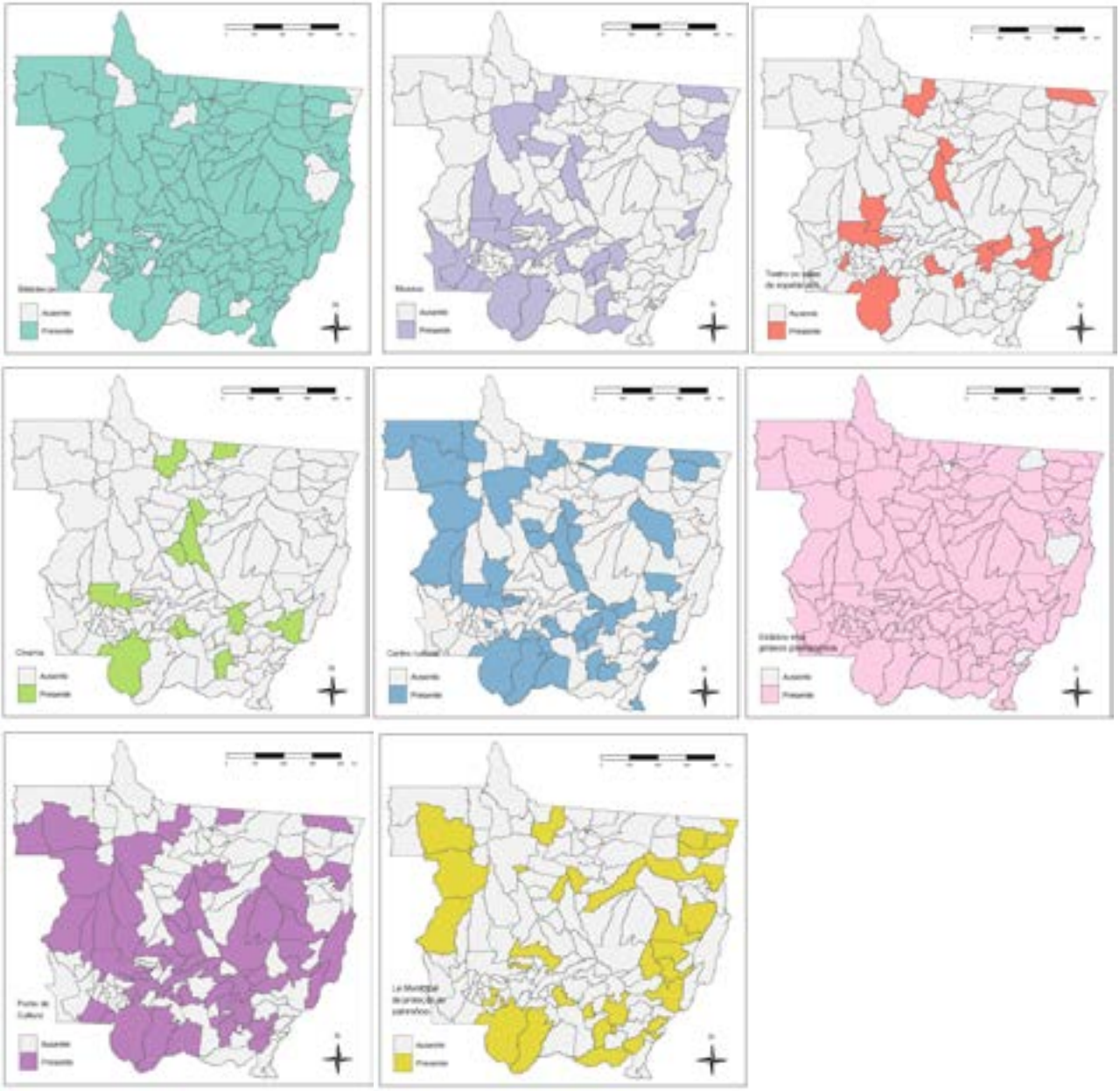
SNB - SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS. Disponível em http://snbp.cultura.gov.br/bibliotecaspublicas/ Acesso: 15/01/2024.

TCE MT – TRIBUNAL DE CONTAS DO ESTADO DE MATO GROSSO. Portal Radar de Controle Público. Radar Despesa. Disponível em https://radardespesa.tce.mt.gov.br/extensions/radardespesa/painel-despesa.html Acesso: 15/01/2024.

UNCTAD. **Relatório de economia criativa 2010**: economia criativa uma opção de desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em https://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Culture for Development Indicators: Methodology Manual**. Paris: 2014. Disponível em http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis_methodology_manual_0.pdf

Anexo 1 - Municípios com existência de legislação municipal de proteção ao patrimônio cultural e com existência de equipamento cultural segundo tipo de equipamento - Mato Grosso



Fonte: MUNIC (2021). SNB (2024). OCA/ANCINE (2024).

A ECONOMIA DAS ARTES VISUAIS NO CEARÁ E NO BRASIL

Francisco Ricardo Calixto de Souza[1]

Resumo: O presente artigo é fruto de uma pesquisa acadêmica aprovada no XII Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do estado do Ceará (SECULT), Artes Visuais. Com base na análise documental de um estudo encomendado pelo MINC em 2009 ao Instituto de Economia da UFRJ, iremos caracterizar e estimar o tamanho do mercado de artes visuais no Ceará. Obtivemos como resultado da Pesquisa e do *Mapeamento dos Artistas Visuais do Ceará* a percepção de que o Estado do Ceará apresenta um mercado de artes incipiente, o que reafirma o reconhecido empenho da Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT) na inauguração e funcionamento de uma das maiores Pinacotecas do Brasil, sediada em Fortaleza. Apresentamos como sugestão um maior incentivo por parte dos estados brasileiros em políticas de formação de novas "plateias", de admiradores e compradores de obras de arte, desde a infância.

Palavras Chaves: Mercado de artes visuais; perfil socioeconômico dos / des e das artistas; "PIB" das artes visuais no Ceará e no Brasil; mercado mundial de artes e brasileiro e Artes.

[1] Mestre em Planejamento e Politicas Publicas (UECE); Bacharel em ciências econômicas (UFC) Corecon 3050. Pesquisador da Economia da Cultura. fricardocalixto@gmail.com

Introdução

"Por acreditarmos que a arte se dá através dos embates sociais, que é nos encontros e nas divergências que a ela se faz, e que o lugar por excelência dos embates de ideias, dos encontros é a cidade (...)".

Roberto Galvão [2]

Quando pensamos em artes visuais no estado do Ceará nos vem à mente nomes como Raimundo Cela, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Chico da Sila, Sérvulo Esmeraldo, Nice Firmeza, Zennon Barreto, Estrigas, Heloisa Juaçaba,
Barrica, Roberto Galvão, Hélio Rola, Mayra Ortins, Dodora Guimaraes, Eduardo Eloy, Sebastião de Paula, dentre tantos outros e outras artistas talentosos(a). Cada um deles (a) com sua técnica, sensibilidade artística, simbolismo criativo e cosmovisão estética; expressas individualmente em suas artes.

Ao nos propormos a estudar o mercado de artes no Ceará, precisaremos contextualizar

[2] É bacharel em História, com mestrado em História Social, na Universidade Federal do Ceará. Como artista participou de exposições em cidades do Brasil, Alemanha, Argentina, Bulgária, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Polônia, Portugal e Uruguai.

brevemente essa atividade no mundo e no Brasil, para tentar compreendemos que influências possam ocorrer nesses centros de maior proporção de atividades artisticas e economicas no contexto local. Não poderemos também esquecer nessas análises que cada obra traz em si o seu valor simbólico, que muitas vezes "supera" o valor monetário que alcança nos mais diversos canais de comercialização existentes no centro ou na periferia dos diversos mercados de arte. Embora esta mensuração do valor simbólico da obra de arte, poderá ser subjetiva, individual e pautada pela sensibilidade estética e artística do observador.

Esta pesquisa tem por objetivo realizar um levantamento do mercado das artes visuais no estado do Ceará, descrevendo e analisando as características as, peculiaridades e as diferentes tendências que venham a ser observadas, com base em entrevistas com os artistas visuais que atuam em nosso estado.

Um outro objetivo deste estudo é traçar o perfil socioeconômico des, dos e das artistas visuais do estado do Ceará, estabelecendo uma "radiografia" de quem são e como vivem e sobrevivem. Além da sua composição de renda, sua escolaridade, sua formação, observaremos os diferentes tipos de gênero, raça/etnia etc.

Em relação a metodologia da pesquisa trata-se de uma pesquisa sobre arte e que foi realizada, inicialmente, com uma pesquisa documental a partir de um levantamento bibliográfico de autores que abordaram o tema da mensuração do mercado de artes no mundo e no Brasil. Em seguida foram realizadas entrevistas estruturadas[3] com uma amostra estatisticamente significativa do universo de artistas visuais do estado do Ceará. Foram aplicados questionários impressos e *on line* através do *google forms* com a

[3] Entrevista estruturada - é realizada a partir de um questionário previamente planejado e a sua característica principal é que deve haver o cuidado e o rigor do entrevistador em restringir a entrevista às perguntas formuladas. Então, não devem ser elaboradas novas questões, além daquelas anteriormente previstas. O principal objetivo de realizar esse tipo de entrevista é a possibilidade de comparação dos resultados. Isso porque, a partir do mesmo conjunto de perguntas, a riqueza da pesquisa está apenas na análise das respostas.

finalidade de diagnóstico do perfil socioeconômico dos artistas visuais cearenses. Busquei também levantar a informação do faturamento de cada artista no ano de 2019, anterior a pandemia de Covid-19, onde ainda não havia a retração da movimentação de pessoas, as políticas sanitárias e o isolamento social. O objetivo é o de realizar a mensuração, real ou por estimativa monetária, do mercado de artes visuais no Ceará; assim como realizar um levantamento do número de galerias de arte e suas peculiaridades e estrategias de comercialização. Neste estudo pretendemos também aprofundar com os próprios artistas , através de entrevistas, quais são as potencialidades e desafios deste mercado das artes visuais no estado do Ceará.

2.O mercado mundial de artes

Em 2010 a FUNARTE e o Ministério da Cultura (MinC)[4] encomendaram ao Instituto de Economia da UFRJ uma pesquisa sobre os mercados internacional e brasileiro de artes. Desta pesquisa derivou o artigo intitulado: *O mercado de artes visuais: algumas características e tendencias.*

Baseado em uma pesquisa documental, passamos a comentar e analisar o estudo publicado em formato de artigo realizado pelos economistas e professores Fabio Sá Earp[5] e George Kornis[6]. Os autores ao tentarem mensurar o mercado mundial de artes e sua evolução escolhem o período compreendido entre os anos de 1990 e 2009.

Quanto à metodologia em relação aos indicadores analisados por seu estudo sobre o mercado mundial de artes, os autores do artigo enfatizam que

> Desde já é preciso deixar claro que ao lidar com estes dados

[4]4. Sá-Earp e Kornis (2010).
[5]5. Professor do IE/UFRJ e coordenador do GENT – Grupo de Pesquisas em Economia do Entretenimento.
[6]6. Professor do IMS/UERJ. Pesquisador do GENT e colecionador de arte com foco em gravuras.

> estamos trabalhando com avaliações, visto que não existem estatísticas plenamente confiáveis sobre nenhum mercado de artes visuais. Portanto, não há nenhuma fonte comparável à ONU, ao FMI ou ao Banco Mundial a que se possa recorrer sem maiores precauções. No entanto, como o mercado opera correntemente com esses dados relativamente frágeis, nossa análise está baseada nos mesmos (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag.1).

É importante salientarmos que esta ausência de estatísticas oficiais confiáveis em nível mundial, irá afetar o dimensionamento do mercado brasileiro e consequentemente cria enormes dificuldades para o dimensionamento do mercado cearense de artes visuais.

O estudo dos professores aqui analisado assinala que "a noção mesma de mercado mundial de artes seria uma abstração que exige cuidados do observador" (Sá-Earp e Kornis (2010. Pag.1); tendo em vista a existência de pelos menos 300 mercados diferentes, segmentados por suporte, época, estilo, artista e diversos outros critérios, que segundo os autores apresentam pouca relação entre si.

Entretanto ainda segundo os autores de uma maneira geral todos os mercados sofrem, em diferentes graus, oscilações de preços no mesmo sentido.

Em relação a existência de dados sobre o mercado de artes no mundo, os autores apontam que

> Só existem dados de operações realizadas por casas de leilões. As operações dos comerciantes com os colecionadores e destes entre si não estão disponíveis e podem ser apenas objeto de especulação. Esta carência de dados se explica pela pouca importância que o tema ocupa na pesquisa econômica internacional. Embora crescente essa importância ainda não foi capaz de sensibilizar as

> autoridades (públicas e privadas) responsáveis pelos órgãos encarregados das estatísticas nos principais países. Enquanto não existirem estes dados oficiais, o estudo da economia das artes visuais permanecerá em um estágio meramente preliminar. (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag.2).

No momento em que realizamos o nosso estudo sobre o mercado de artes visuais no estado do Ceará, vivenciamos a importante recriação do Ministério da Cultura (MinC) no Brasil. Pensamos que seja salutar ratificarmos a sugestão dos professores cariocas de que o Instituto de Pesquisa Economia Aplicada (IPEA) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em nível de Brasil passem a registar dados oficiais deste mercado de artes visuais.

Em relação ao dimensionamento do mercado mundial de artes, medido pelo volume de vendas, os autores do artigo aqui analisado citam estudo feito por Thompson (2008) que estima em 20 bilhões de dólares anuais o tamanho deste mercado. Destes, 9 bilhões seriam comprovadamente oriundos de leiloes e os 11 bilhões restantes são uma estimativa do volume de operações com comerciantes e colecionadores.

Com o objetivo de situar o mercado brasileiro em relação ao mercado mundial de artes os pesquisadores ressaltam a inexistência sequer de dados de leilões, e que as estimativas feitas pelos leiloeiros situam as vendas brasileiras de artes na faixa de 50 a 100 milhões de dólares anuais. Neste sentido, ainda segundo os autores Fabio Sá Earp e George Kornis (2010) todo o comércio brasileiro de artes visuais não representa mais do que algo entre 0,25 e 0,50% do mercado mundial de artes.

Segundo os professores os dados sobre o tamanho do mercado de artes no Brasil nos permitem concluir que

> mesmo que o mercado brasileiro possa estar crescendo muito – e

> provavelmente está, ainda que não saibamos o quanto – ainda assim todo o volume de vendas realizado no país é inferior ao preço de um simples quadro de primeira linha leiloado em Londres ou Nova York. (Sá-Earp e Kornis ,2010. Pag. 2).

A fim de que o Ministério da Cultura (MinC) possa formular políticas públicas para o segmento das artes visuais no Brasil é importantíssimo começarmos a registar os dados de vendas dos artistas, colecionadores e galeristas, através de censos ou informações repassadas pelos próprios artistas, que deveriam chegar ao IPEA, para a coleta e análise técnica destes dados.

Os autores do estudo afirmam que ao verificarmos a participação de 0,25 a 0,50 % do mercado mundial, constatamos quão ínfima é esta proporção, tendo em vista que o Brasil tem uma participação de 1% no comércio internacional e de 2,7% no Produto Interno Bruto (PIB) mundial. Segundo os professores a participação brasileira no comércio internacional de bens gerais já seria muito reduzida; esta participação relativa brasileira em relação ao mercado mundial de artes "seria uma atrofia muitíssimo maior". Sá-Earp e Kornis (2010).

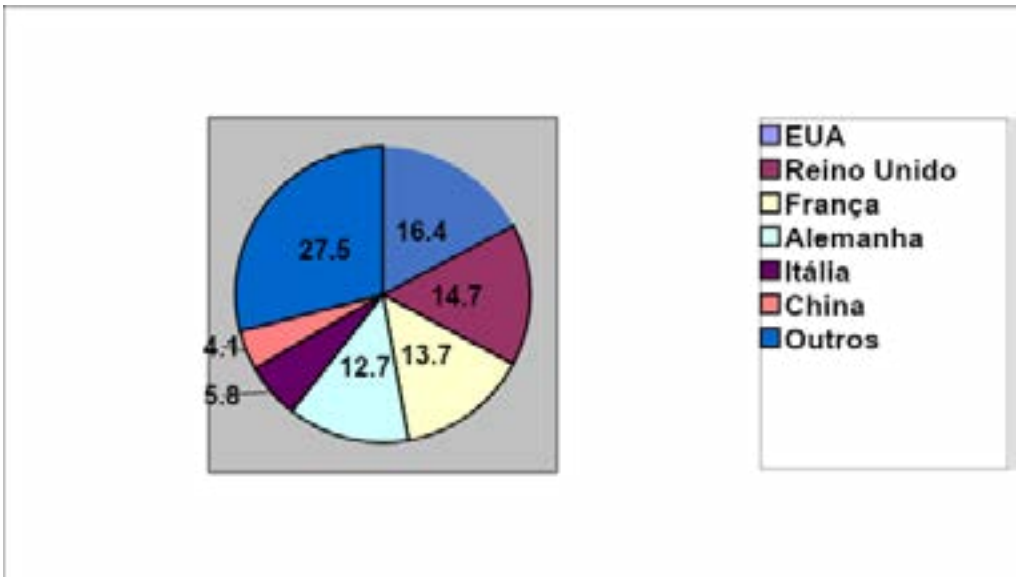
Para os autores do artigo aqui analisado o mercado mundial é dominado por poucos países. Ressaltando que os dados são incompletos e de baixa confiabilidade, os pesquisadores entendem que estes nos fornecem uma ideia aproximada do que ocorre na realidade.

Com a finalidade de dimensionar o mercado internacional de artes visuais os professores citam estudo apresentado por Kraussl (2008), que trabalha dados colhidos pelo *Artprice*[7] para o ano de 2007, segundo dois critérios: o número de transações e o valor das vendas. *Artprice* é um site que cataloga artistas e divulga preços de leilões de arte em todo o mundo.

[7] *Link:* https://www.artprice.com/?gclid=Cj0KCQiAtvSdBhD0ARIsAPf8oNk-noxbajho0pRrWgd_9d6v7vGVg5LBcP2Mr3roCGhxgIokAC4vo7YaAsxiEALw_wcB
Acesso em 10 de janeiro de 2023.

Para facilitar a nossa análise sobre o estudo de Kraussl (2009) citado no artigo dos professores Sá-Earp e Kornis (2010) reproduziremos aqui o gráfico apresentado no artigo dos autores acima citados.

Gráfico 1-Principais mercados por número de transações em 2007 (%)



Fonte: Kraussl (2009) *Apud* Sá-Earp e Kornis (2010).

Os autores apontam em seu artigo, que pelo critério do número de transações, constata-se um relativo equilíbrio entre os Estados Unidos e os principais países europeus: Reino Unido, França, Alemanha e Itália, cada um dos quais com uma participação relativa entre 12 e 17% do total de transações.[8]

[87] Observe-se que o Japão não está em destaque, ficando incluído na categoria "outros" tal como a Espanha, a Bélgica, a Holanda, a Suíça, a Áustria e os países escandinavos.

Em relação à evolução do mercado de artes nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, os professores afirmam que

> De fato, nestes países desenvolveram-se mercados para obras de arte ao longo do último século e meio, período em que apareceram colecionadores, que ao comprarem obras de arte permitiram a proliferação dos artistas, criaram-se museus, surgiram galerias e casas de leilões, desenvolveu-se um público especializado com um olhar para a arte. (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag.3).

Em relação ao desenvolvimento do mercado de artes mundial observa-se uma confluência entre as principais economias do capitalismo mundial, seu nível de *PIB per capta*, com alto potencial para aquisição de obras de arte, que também se tornam mercadorias e objetos de especulação financeira.

Observa-se também a existência de políticas governamentais nos países acima citados, de fomento e formação de público admirador de obras de arte; assim como pelo lado negativo do contexto, a existência de especuladores financeiros no mercado de artes legal ou não.

Os autores apontam que quando se pensa em termos de volume monetário destas transações, este equilíbrio e igualdade desaparecem. Destacam -se os Estados Unidos com quase 46% do total e o Reino Unido com quase 27%.

Segundo os autores do estudo

> Este fenômeno se explica porque as obras de valor mais elevado são vendidas, sobretudo em Nova York e Londres, que operam aproximadamente com 73% dos recursos aplicados no mercado de artes visuais. Não há, portanto, termos de comparação entre os dois principais países anglo-saxônicos e qualquer de seus concorrentes,

> quando se considera os dados de 2007 que, na verdade, refletem o que ocorreu em todo o período após a II Guerra Mundial. (Sá-Earp e Kornis ,2010. Pag. 3).

Observar-se assim uma forte concentração nestas duas megalópoles dos maiores volumes de venda de obras de arte.

Neste sentido os professores adotam uma importante abordagem teórica utilizada na ciencia econômica que é a da distinção entre centro e periferia. Para os autores a dinâmica do mercado mundial é ditada pelo centro, o eixo Estados Unidos e Reino Unido. E afirmam que uma crise econômica de grandes proporções nestes países abalaria o mercado mundial de artes. (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag. 4).

Os pesquisadores também constatam que pelo baixo tamanho os mercados da França e Alemanha representam 10% do mercado inglês e 5% do mercado norte americano; um eventual crescimento destes mercados incluindo o italiano em quase nada afetará o dinamismo do mercado mundial de artes visuais.

Aprofundando a análise do tamanho dos mercados de países individuais em relação ao mercado global das artes, os professores argumentam que,

> No entanto, o conceito de periferia ainda não é suficiente para dar conta de todo o mercado mundial. Isso porque existem mercados como o brasileiro, o argentino, o mexicano, para ficarmos apenas na América Latina, que correspondem a menos de 10% dos mercados francês e alemão. É por isso que precisamos diferenciar entre a periferia adiantada, formada pela China, Japão, Índia e pelos países europeus acima mencionados, da periferia atrasada,

> formada pelos principais latino-americanos. (Sá-Earp e Kornis ,2010. Pag. 4).

Levando em conta esta classificação adotada pelos pesquisadores do mercado no Brasil como *periferia atrasada* em relação ao volume de vendas e valor monetário destas vendas em leilões no mercado mundial, devemos situar e contextualizar a nossa pesquisa sobre o tamanho e participação relativa do mercado de artes visuais do Ceará (em comparação com o mercado brasileiro, que se situa em uma participação de 0,25 a 0,50% do mercado mundial de artes).

Os autores do estudo sobre o mercado mundial de artes Fabio Sá Earp e George Kornis (2010) ainda apontam a existência de países como os do continente africano e a grande maioria dos países latino-americanos, em que o volume de transações representa 10% do mercado brasileiro e se situam nesta categoria, onde não se pode considerá-los como membros do mercado mundial, não integrando sequer a periferia atrasada.

Sinteticamente os autores do estudo chegam a uma segunda conclusão:

> O mercado mundial de arte tem um centro formado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido, uma periferia avançada composta por alguns países europeus (com destaque para a Alemanha e a França) e alguns países asiáticos (com destaque para a China, o Japão e a Índia) e uma periferia atrasada composta por alguns países latino-americanos (com destaque para o México, o Brasil e a Argentina) e por alguns países da Oceania (com destaque para a Austrália e a Nova Zelândia) e é importante ter presente que o conjunto de todos esses países onde existe em algum grau um mercado de arte soma apenas cerca de 20% dos países representados na ONU. (Sá-Earp

e Kornis , 2010. Pag. 5).

Assim constatamos a inexistência de descentralização geográfica e a pouca participação (20%) do total de países representados na ONU, com algum grau de existência de mercado de artes no mundo. Parece-nos que há estreita relação com a distribuição geopolítica dos países desenvolvidos organizados no G20 (grupo dos vinte países mais ricos do mundo),

com alto *PIB per capta* e que se reunem uma vez por ano em Davos, na Suíça.

3.O mercado de artes visuais no Brasil

Como mencionamos anteriormente, é importante ressaltar que o artigo que estamos analisando enquanto documento foi encomendado pela FUNARTE e pelo Ministério da Cultura (MinC) ao Instituto de Economia da UFRJ. A referida pesquisa foi realizada entre 2008 e 2010 pelos professores Fabio Sá Earp e George Kornis.

A fim de dimensionar o mercado brasileiro de artes os pesquisadores da UFRJ utilizaram como metodologia a realização e entrevistas com leiloeiros e apontam em seu texto inicial que “fizeram uma aproximação do que parece ser o mercado brasileiro de artes visuais”. Examinando 8 (oito) capitais, os professores apontam em relação ao mercado de artes visuais brasileiro que

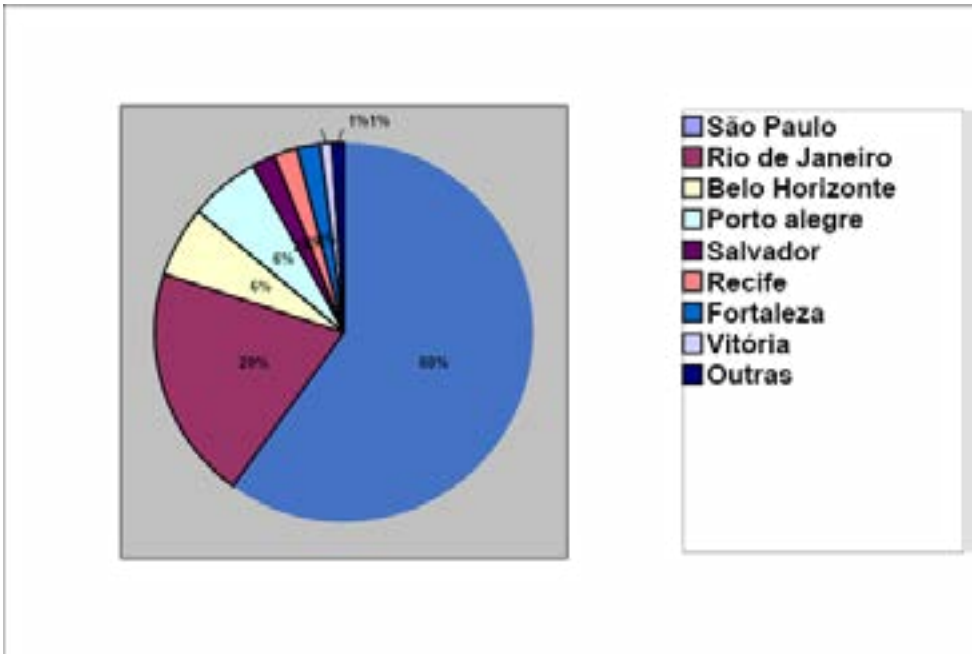
> a distribuição espacial por valores transacionados é muito semelhante àquela observada no mercado mundial, ainda que a concentração seja ainda mais acentuada. De fato, temos um grande mercado, que é o paulista, e outro relevante, que é o Rio de Janeiro; em conjunto respondem por cerca de 80% das vendas estimadas e

> constituem o centro desse marcado. Em seguida encontramos uma periferia avançada, formada por Belo Horizonte e Porto Alegre, cada um dos quais com vendas estimadas em 6% do total. Em seguida encontramos uma periferia atrasada composta por Salvador, Recife, Fortaleza e Vitória, cada uma das quais com participações estimadas em menos de 2% do total. (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag. 11)

Reproduzimos nesta Pesquisa sobre *a Economia das Artes Visuais no Ceará* o gráfico elaborado pelos professores da UFRJ.

Gráfico 4

Distribuição estimada das vendas nas principais capitais brasileiras (%)



Fonte: elaboração dos autores Sá Earp e Kornis (2010).

Os professores da UFRJ procuraram estabelecer correlações entre a provável divisão do mercado que apresentam em seu artigo e diversos outros parâmetros socioeconômicos. Os pesquisadores afirmam em relação ao potencial de aquisição de obras de arte o que segue:

> Encontramos uma semelhança relevante com a distribuição da população de alta renda pelos estados da federação, considerada esta como sendo formada pelos habitantes com renda pessoal acima de 20 salários-mínimos mensais. Por este critério São Paulo, que conta com 55% dos mais ricos, pode perfeitamente abrigar 60% do mercado brasileiro. O Rio de Janeiro, em segundo lugar, com 15% dos mais ricos, pode abrigar 20% das vendas do mercado brasileiro de arte, sobretudo se, como nos foi informado, uma parte substancial das compras no mercado carioca é realizada por clientes paulistas. (Sá-Earp e Kornis, 2010. Pag. 12).

Com dados do IBGE de 2007 os autores constroem uma tabela com a população com rendimentos acima de 20 salários-mínimos nos estados selecionados que passamos a reproduzir neste nosso estudo:

Tabela 1

População com rendimentos acima de 20 salários mínimos nos estados selecionados - 2007

Estados	**População total do estado**	**Habitantes de alta renda**	**%**
São Paulo	39.827.570	412.890	55%
Rio de Janeiro	15.420.375	114.633	15%

Minas Gerais	19.273.506	69.776	9%
Rio Grande do Sul	10.582.840	65.891	8%
Bahia	14.080.654	35.827	5%
Pernambuco	8.485.386	15.021	2%
Ceará	8.185.286	14.890	2%
Espírito Santo	3.351.669	15.481	2%
TOTAL	**119.207.286**	**774.409**	**100%**

Fonte: dados IBGE (2007a), elaboração dos autores, reproduzidos no art.

Utilizando, inicialmente, os dados obtidos pelos professores da UFRJ podemos inferir que o volume estimado de transações com obras de arte no estado no Ceará a partir do potencial de renda para a aquisição pode representar até 2% do volume total de transações com obras de arte no Brasil.

Considerações finais

Ao concluirmos este artigo entra em cartaz na Pinacoteca do Ceará uma exposição sobre Chico da Silva [9], o artista nascido no Acre e morador do bairro Pirambu, em Fortaleza que após sua morte teve suas obras reconhecidas e monetariamente valorizadas.

Mas a pergunta é : e o artista de Fortaleza ou Pacoti e o artista visual talentoso que reside no Juazeiro do Norte ou no Crato, quais os caminhos e que apoios governamentais deve ter para acessar o mercado da Europa, China e Estados Unidos? Após entrevistas realizadas com grandes nomes das artes visuais do Ceará, percebemos que é de suma

[9] Chico da Silva (região do Alto Tejo, Acre, 1910 ou 1922/23 – Fortaleza, Ceará, 1985) Foi um dos principais artistas sem treino artístico do Brasil na segunda metade do século XX. Seus trabalhos consistem em composições figurativas fabulares que apresentam seres mitológicos, animais fantásticos e personagens preenchidos por pontilhismo e fundos amplamente trabalhados.

importância se criar desde criança o hábito de se admirar e adquirir obras de artes de artistas da terra. A Pinacoteca do Ceará é um dos caminhos para se viver de artes visuais no Ceará, mas eu mesmo sugiro : escutemos o que dizem as, os e es artistas visuais do Ceará e do Brasil.

Agradecimento: `A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará por financiar a Pesquisa e o Mapeamento dos Artistas Visuais do Ceará.

Referências:

LIMA, Roberto Galvão. **A Escola Invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958**. 2004. 195f. - Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2004.

SÁ-EARP. Fábio E KORNIS, George (2010). **Estudo da cadeia produtiva das artes visuais – Relatório final consolidado**. Rio de Janeiro, IE/UFRJ, mimeo. _____: **O mercado de artes visuais: algumas características e tendencias.** Rio de Janeiro, IE/UFRJ.

THOMPSON, Don (2008). **The $ 12 million dollars stuffed shark. The curious economics of contemporary art.** London: New York: Palgrave Macmillan.

KRAUSSL, Roman (2008). "**German**", in Goodwin, 2008).

Artprice

https://www.artprice.com/?gclid=Cj0KCQiAtvSdBhD0ARIsAPf8oNk-noxbajho0pRrWgd_9d6v7vGVg5LBcP2Mr3roCGhxgIokAC4vo7YaAsxiEALw_wcB
Acesso em 10 de janeiro de 2023.

Pinacoteca do Ceará, Instagram. Pinacoteca do Ceará (@pinacotecadoceara) | Instagram
Acesso em 08 de julho de 2023.

SECULT

Com apoio da Secult, projeto realizará Mapeamento dos Artistas Visuais do Ceará - Secretaria da Cultura

ECOSSISTEMA EMPREENDEDOR CULTURAL: UM ESTUDO DA INTERSECÇÃO ENTRE ECOSSISTEMAS EM CURITIBA

Lorena Manchenho Mascarenhas[1]

RESUMO: Este trabalho explora a interação entre os ecossistemas empreendedor e cultural na cidade de Curitiba, destacando a importância dessa relação para o desenvolvimento regional e a formação de políticas culturais. A análise é baseada em estudos de caso, como o Festival de Teatro de Curitiba e o Natal Luz dos Pinhais, que ilustram a cooperação entre os atores desses ecossistemas e seu impacto positivo na economia e na cultura local. Conclui-se que a intersecção entre os ecossistemas empreendedor e cultural é uma fonte de inovação e desenvolvimento, que pode ser aproveitada para a formulação de políticas culturais mais eficazes e inclusivas.

PALAVRAS-CHAVE: Ecossistema Empreendedor, Ecossistema Cultural, Curitiba, Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO:

O ecossistema empreendedor cultural surge na intersecção de ecossistemas empreendedores e culturais. O ecossistema empreendedor é formado por elementos sociais, políticos, institucionais, materiais e culturais que em conjunto viabilizam empreendedores aproveitarem oportunidades para empreender e criar valor para a sociedade a partir de inovações dentro dessa esfera. O ecossistema cultural, por sua vez, diz respeito ao conjunto de instituições, práticas, produtos e atores envolvidos na produção, distribuição e consumo de bens culturais. Em Curitiba, a cidade possui uma rica diversidade cultural, com museus, teatros, galerias de arte, festivais, startups entre outros, que contribuem para o desenvolvimento da economia criativa local.

De acordo com Stam e Van de Ven (2019), os ecossistemas empreendedores apontam uma nova visão econômica de pessoas, redes e instituições e como o espaço em que estas existem torna-se um ambiente favorável para alavancar novos empreendedores que resultam em desenvolvimento econômico-social.

O ecossistema cultural procura enfatizar as condições que permitem que atores e instituições culturais se desenvolvam naquele espaço. A compreensão dessa fusão e o que há

nessa zona de intersecção auxilia na formulação de políticas públicas de cultura e empreendedorismo cultural, com criação de valor, efetividade e aplicabilidade.

A integração destes ecossistemas formados por startups, universidades, atores, empreendedores, artistas, incubadoras, governo, investidores e demais elementos é fundamental para o sucesso de empresas e classe artística, e desempenha um papel essencial no desenvolvimento destes círculos. A colaboração entre esses elementos facilita o compartilhamento de conhecimento e recursos, criando um ambiente propício ao crescimento sustentável. Além disso, políticas públicas, (como as leis de incentivo fiscal, que direcionam recursos para a cultura e se encontram nessa zona de intersecção onde se fundem o público e o privado), têm um impacto significativo nesse ecossistema, gerando um efeito em cadeia que beneficia não apenas a empresa, mas toda a comunidade, promovendo o desenvolvimento social, cultural e econômico.

ECOSSISTEMA CULTURAL

A palavra ecossistema tem sido alocada como prefixo de vários termos, tais como, ecossistema empreendedor, ecossistema sustentável, ecossistema político, ecossistema cultural, ecossistema musical e entre tantas outras. Podemos ter ideia de que o termo “ecossistema” vem com a função de englobar tudo que rodeia o termo seguinte. A palavra "ecossistema" vem da área da biologia, e se refere a uma comunidade de organismos que interage com os elementos do local onde vivem para sua sobrevivência.

A palavra cultura vem do latim, do verbo “Colere” que significa cuidar. Traduzido para o português e transformado é usado como sufixo. Temos então a agricultura, que significa cuidar da terra, a puericultura, o cuidar das crianças, o culto, o cuidar dos deuses, entre outros.

A filósofa Marilena Chaui (2018) explica:

> “A cultura é a capacidade dos seres humanos de se relacionarem com o ausente, ou seja, através de símbolos. Quais são os primeiros elementos que formam a cultura? A linguagem, por meio da qual eu torno presente o que está ausente, e o trabalho, por meio do qual eu faço surgir no mundo o que não existia, o que estava ausente.” (GRUPO AUTENTICA. Escritos de Marilena Chaui: O que é cultura? - 2018. 1 min).

A cultura é a habilidade dos seres para se conectar e interagir com o mundo ao redor. É a forma como o homem se posiciona e expressa no seu ambiente, e por isso torna-se

reducionista definir cultura como um conjunto de conhecimentos ou práticas, a cultura transcende a percepção de folclore, sendo muito mais abrangente.

Gonzalo Carambula (2023), precursor uruguaio do termo "ecossistema cultural", retrata uma visão mais clara e ampla para se pensar a cultura, com uma perspectiva de relações humanas e da forma de viver em sociedade. Para exemplificar ele faz uma comparação ao bosque, um ecossistema aberto, flexível e dinâmico:

> (...) en la cultura como un bosque, como un ecosistema, abierto, flexible, dinámico. compleja. En un bosque donde hay especies que fagocitan unas a las otras, que viven del oxigeno de las otras. Donde hay vida, nacimiento, vida y muerte, no todo está bien. Hay algunas especies que le quitan oxígeno a las otras. Hay algunas especies invasivas, hay algunas especies muy bonitas en si mismas y creo que esta dinámica, esta visión de la cultura debería contribuir a que la incorporemos como un elemento permanente en nuestra reflexión.(...) Hay elementos de la vida cultural que nosotros damos por vivos eternamente y que deberian vivir eternamente [...] Probablemente haya que intervenir en este bosque y no permitir que se desarrollen algunas especies o intervenir cuidadosamente, quirúrgicamente para manejar la vida y la muerte sobre la base de contemplar la biodiversidad, sobre la base de contemplar el bosque, que es lo que más importa. Y no rigidizar algunos componentes como suele suceder en esa visión de patio de adoquines de la gestión cultural. (citado por Urbanavincius, 2023, pg.15)

O conceito de ecossistema cultural, proposto por Carambula (2023), é um modelo em que diferentes elementos interagem e se influenciam mutuamente. Assim como no bosque, onde várias espécies coexistem, algumas se alimentando de outras e outras competindo por recursos, a cultura é composta por uma variedade de elementos, como língua, gestos, crenças e costumes, que coexistem e se desenvolvem. A ideia de ecossistema cultural enfatiza a interdependência e a complexidade das relações entre os fatores sociais e de mercado que influenciam a produção e a disseminação de bens culturais e artísticos. Nesse sentido, o ecossistema cultural é um conceito útil para entender a cultura como um fenômeno dinâmico e em constante evolução, que é moldado por uma variedade de fatores e influências.

ECOSSISTEMA EMPREENDEDOR

Mason e Brown (2013) trazem a seguinte definição de ecossistema empreendedor:

> "Um conjunto de atores empreendedores interconectados (tanto potenciais quanto existentes), organizações empreendedoras (por exemplo, empresas, capitalistas de risco, anjos investidores, bancos), instituições (universidades, agências do setor público, entidades financeiras) e processos empreendedores (por exemplo, a taxa de natalidade empresarial, o número de empresas de alto crescimento, os níveis de 'empreendedorismo de sucesso', o número de

> empreendedores em série, o grau de mentalidade de venda dentro das empresas e os níveis de ambição empreendedora) que formal e informalmente se unem para conectar, mediar e governar o desempenho no ambiente empreendedor local. (MASON E BROWN ,2013, p. 5).

Cohen (2006) traz uma definição de ecossistema empreendedor como um grupo interligado de pessoas em comunidade local comprometida com o desenvolvimento da região por meio da criação e manutenção de novos empreendimentos, para crescimento do local. Com essa definição, podemos perceber alguns exemplos de comunidades, a mais popular seria o Vale do Silício na Califórnia – EUA, e na cidade de Curitiba- PR, o Vale do Pinhão – Engenho de inovação (que em concomitância, no mesmo endereço atua a fundação cultural da cidade, intersecção essa que aprofundaremos adiante)

Uma definição de ecossistema empreendedor pode ser compreendida também sob a ótica de Stam e Van de Ven (2019) como um ambiente em que haja elementos para estimulo do comportamento empreendedor, todos os atores e fatores interdependentes que possibilitam o empreendedorismo com confiança. No ambiente desse ecossistema, as empresas cooperam e também competem, promovendo um cenário favorável para alavancar inovações e desenvolvimento socioeconômico. Ambos os autores validam a ideia de que "uma comunidade de destaque surge quando os integrantes desenvolvem uma cooperação de interdependência mutualista entre atores simbioticamente relacionados com diferenças complementares" (COHEN 2006, p. 811).

Entende-se que as organizações devem ser vistas como componentes de um ecossistema de negócios e que são influenciadas pelos organismos que a compõem em relação ao ambiente em que estão inseridas. Essas influências podem ser divididas em seis conjuntos de acordo com Isenberg (2011): Políticas Públicas, Capital Financeiro, Cultura, Instituições de Suporte, Recursos Humanos e Mercado.

Dentro de cada área estão englobados diversos elementos, dentro da zona de ecossistema empreendedor cultural temos as Políticas públicas que englobam as lideranças e governo, a força de Estado. No capital financeiro temos o empresário ou agente cultural, injetando elementos de natureza privada no sistema. A cultura que aqui tem a perspectiva de cultura organizacional, como histórias de sucesso e padrões da sociedade, inspirações. Instituições de suporte que é constituída por OSCIPs (Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público), profissionais da área técnica (administrador, contador, economista, podendo englobar aqui os técnicos em espetáculos e diversão) e infraestrutura em geral (anfiteatros, energia, transporte,

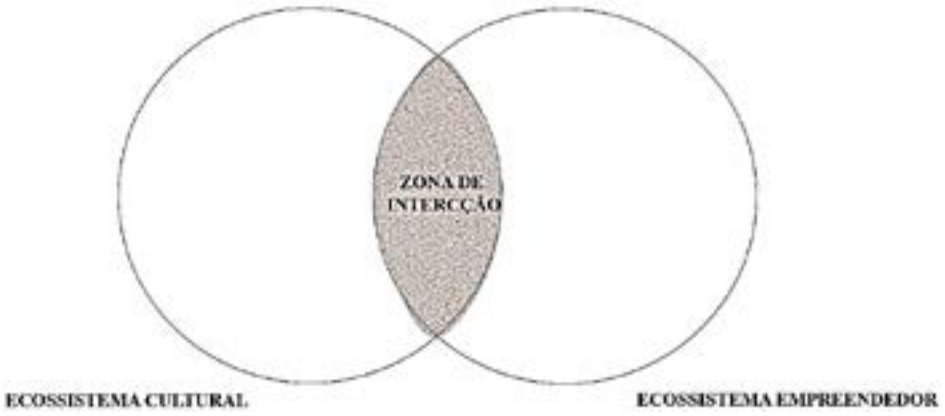
logística, conservatórios, cinemas). Os recursos humanos formados por instituições educacionais, mão de obra e companhias de arte, e por fim os Mercados, que são formados por rede de empreendedores, corporações, clientes e público, aquele que consome.

Em Curitiba, várias iniciativas estão sendo desenvolvidas para fortalecer o ecossistema empreendedor, como programas de aceleração, incubadoras de empresas, eventos de networking e acesso a financiamento.

ECOSSISTEMA EMPREENDEDOR CULTURAL EM CURITIBA: A INTERSECÇÃO DE DOIS ECOSSISTEMAS

O ecossistema empreendedor cultural surge quando há a fusão entre os dois ecossistemas e ali são desenvolvidas atividades culturais com uma abordagem empreendedora, pode ser criando oportunidades para empreendedores atuarem no setor cultural como por exemplo o Natal Luz dos Pinhais, ou de maneira inversa quando a cultura gera empreendimentos, como temos o exemplo do Festival de Teatro de Curitiba, ambos que além de promover a cultura, também geram oportunidades de negócios para artistas, produtores e outros profissionais do setor. Esta inserção é representada na figura 1.

Figura 1 - Zona de intersecção de ecossistema empreendedor e ecossistema cultural em Curitiba



Fonte: Esquema do autor.

A interação colaborativa entre esses elementos promove o compartilhamento de conhecimento, aprendizado e apoio financeiro, estabelecendo as bases para o desenvolvimento. Por meio de políticas públicas como as leis de incentivo fiscal, que permite que o imposto de empresas seja destinado à cultura, um ecossistema empreendedor impacta não apenas o

"*business"* e desenvolvimento de startups, mas todo o seu entorno, gerando impacto no setor social, cultural e turístico.

O projeto de criação do Vale do Pinhão em Curitiba buscou requalificar áreas urbanas antigas, promover inovação e atrair investimentos. Sua incorporação ao plano da cidade ocorreu em 2017-2020, alinhada com estratégias de reurbanização no zoneamento do bairro Rebouças, a história industrial da região, que remonta à década de 70, destaca a importância de compreender a dinâmica temporal das intervenções urbanas. (MORAIS, 2021) O resgate do viés histórico, como a preservação de antigas estruturas fabris, é um componente relevante para a reabilitação urbana, contribuindo para a identidade cultural local. Um desses espaços hoje é a sede da Fundação Cultural de Curitiba. Segundo o Ministério das Cidades (BRASIL, 2005), a política de reabilitação urbana busca repovoar e dinamizar áreas centrais consolidadas, contribuindo para mitigar a segregação social e espacial, além de melhorar as oportunidades de integração de diversas classes de renda à economia e à vida urbana.

O Vale do Pinhão se se enquadra como um exemplo de ecossistema empreendedor, e destaca -se como o segundo ecossistema emergente mais promissor para startups na América Latina, conforme revelado no Global Startup Ecosystem Report 2023 (GSER 2023), tem impulsionado diversas iniciativas, como o Programa Tecnoparque, que oferece incentivos fiscais às empresas de base tecnológica, e o Programa Cidade das Startups, que apoia empreendimentos em estágio inicial. a Agência Curitiba que promove o empreendedorismo através de programas como Bom Negócio e Curitiba Empreendedora incentivando a diversidade nos negócios. com o desenvolvimento de empresas.

Com o crescimento de empresas, podemos ter maior campo para uso de leis de incentivo fiscal para a cultura, a exemplo da Lei Rouanet, levando desenvolvimento regional por meio da criação de empregos, desenvolvimento turístico e movimentação da economia local.

A localização da Fundação Cultural no Vale do Pinhão pode ser vantajosa tanto para a Fundação Cultural quanto para o ecossistema empreendedor. A proximidade entre os dois ecossistemas pode resultar em sinergias valiosas que beneficiam tanto a cultura local quanto o desenvolvimento econômico da região, exemplo disso é que em 2023 a fundação contratou mais de 600 artistas e profissionais para os espetáculos, ou seja, não só fomenta a cultura, mas gera oportunidades de emprego, impulsionando a economia criativa local. (CURITIBA, 2023)

A parceria público-privada evidencia o comprometimento das empresas com o desenvolvimento cultural e econômico de Curitiba. A inserção estratégica dessas organizações

não apenas viabiliza o evento, mas também impulsiona a economia criativa e aquece o turismo local. A contratação de artistas por meio de critérios como performance cênica, portfólio e currículo não apenas valoriza os talentos locais, mas contribui para a geração de empregos no setor artístico.

No cenário empreendedor do Vale do Pinhão, a Ebanx, fundada em 2012, tornou-se o primeiro unicórnio da cidade em 2019, a empresa é responsável por processar pagamentos no Brasil para multinacionais, o sucesso não apenas contribui para a vitalidade do ecossistema, mas também demonstra o potencial de crescimento de outras startups locais, como Pipefy, Madeira Madeira e Contabilizei, atraindo investimento de fundos internacionais (VALE DO PINHÃO, CASES DE SUCESSO, 2020). Além de seu papel como unicórnio, destaca-se por seu compromisso com a responsabilidade social. A empresa tem uma forte presença na comunidade e apoia diversas iniciativas culturais e sociais, além de patrocinar o espaço Cultural Teatro Regina Vogue, palco para diversos artistas, sob o pilar social do ESG (Ambiente, Social e Governança), promove projetos culturais, educacionais e esportivos, contribuindo para um mundo melhor.

O comprometimento de empresas como Ebanx com a cultura e o desenvolvimento sustentável destaca o papel fundamental das empresas no fomento à cultura e ao empreendedorismo em ecossistemas. Essa sinergia entre o setor privado, empreendedores e a comunidade cria um ciclo virtuoso que fortalece a cidade como um destino turístico inteligente. Desde 2020, o Grupo Ebanx fomentou 58 projetos culturais, abrangendo literatura, dramaturgia, audiovisual, dança e artes plásticas, graças as leis de incentivo fiscal que permite direcionamento de recursos diretamente para a classe artística e também patrocina projetos por meio de edital próprio de captação, que busca beneficiar iniciativas nas áreas de democratização da cultura, protagonismo feminino, protagonismo negro e diversidade.

Entre os eventos culturais geradores de empreendimento local está o Festival de Teatro Curitiba, o maior festival latino-americano, que envolve diversas formas de arte, como teatro, stand-up, e conta com patrocínio de empresas locais. O Festival de Teatro de Curitiba começou em 1992 com 14 espetáculos e tem como objetivo a convergência das artes com o lazer (CURITIBA TURISMO, 2022). Hoje, em sua 32 ª edição, conta com mais de 200 espetáculos, é um dos principais palcos de estreias nacionais e internacionais, além de contar com a participação de grandes nomes das artes brasileiras. O Festival é uma oportunidade para os paranaenses e brasileiros desfrutarem de produções artísticas variadas e premiadas a preços

acessíveis, além de gerar mercado para artistas e técnicos em diversões e espetáculos. Ao longo dos 32 anos de existência, o Festival se solidificou como um dos eventos mais importantes do calendário artístico brasileiro e, com o tempo, transformou-se no Festival de Curitiba, que inclui outras vertentes artístico-culturais, como a Mostra Lúcia Camargo, o Fringe, o Risorama, o MishMash, o Programa Guritiba, o Gastronomix e o Interlocuções. A programação oficial do Festival é diversificada e pensada para atender a todos os públicos.

Além do festival de teatro de Curitiba, que todo mês de março movimenta a economia criativa, no final de ano tem o Natal de Curitiba – Luz dos Pinhais. Este é um exemplo claro do impacto cultural e econômico dessas iniciativas. Patrocinado por empresas locais em parceria com a prefeitura, o festival envolve espetáculos teatrais, festivais de cinema e projetos culturais patrocinados por grandes empresas locais.

O Natal de Curitiba – Luz dos Pinhais em 2021 foi patrocinado por empresas como O Boticário, Ademicon, Volvo, Muffato, Electrolux, Condor, Festval, Ebanx, Consórcio Servopa, Copel Telecom, Loterias Caixa/Governo Federal e ParkShoppingBarigüi. Ele não apenas encanta moradores e turistas, mas também se destaca como um catalisador econômico e solidário para a cidade (CURITIBA, 2021). Em sua sétima edição em 2023, ofereceu um amplo roteiro de óperas, balés, autos e outras encenações, transformando a cidade em um palco diversificado por 62 dias. Além das apresentações, a programação inclui decorações festivas, feiras gastronômicas, exposições de arte e artesanato. Por exemplo em 2021 uma das atrações foi Natal Fonte de Energia Ebanx, que instalou uma bicicleta geradora de energia em frente à Universidade Federal do Paraná, que a cada “pedalada” gerava energia motor para iluminar a árvore de 18 metros da praça, que além de inovadora, reforça a sustentabilidade.

Nesse contexto, empresas não apenas patrocinam, mas também agregam valor ao evento, tornando-o mais inclusivo e sustentável. O Natal de Curitiba não é apenas uma celebração; é uma oportunidade para fortalecer a identidade cultural, impulsionar a economia e promover parcerias inovadoras entre o setor público e privado, criando um legado duradouro para a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse contexto, podemos analisar a situação sob duas óticas, uma positiva e outra negativa. Harvey (1996) destaca que a intervenção nos centros urbanos requer uma avaliação cuidadosa da herança histórica, patrimonial e funcional dessas áreas. Harvey usa do termo

empresariamento urbano para a formação de alianças e coligações voltadas para o desenvolvimento econômico das cidades (neste caso as parcerias público-privadas), que tem por finalidade tentar atrair fontes externas de financiamento, novos investimentos diretos ou novas fontes geradoras de emprego, no sentido de tornar as cidades mais atrativas para o desenvolvimento (sob um viés capitalista).

A intervenção em áreas urbanas centrais, como delineada no caso do Vale do Pinhão em Curitiba, não deve ser dissociada de um plano abrangente. Vargas e Castilho (2015) ressaltam a importância de avaliar a herança histórica, funcional e patrimonial dessas regiões, enfatizando a necessidade de justificar a intervenção, reconhecendo que os centros urbanos desempenham um papel crucial como "vitrines urbanas" no contexto global. Contudo, a competitividade por si só não é suficiente, sendo crucial incorporar elementos culturais como diferencial, transformando a cultura em uma mercadoria valiosa

Por outro lado, Marilena Chaui (2018) faz uma crítica negativa aos frutos dessa intersecção, sua perspectiva aponta que a absorção do saber das classes populares pela ideologia da classe dominante, resulta na “ideologia do empreendedorismo", que considera cada indivíduo como um capital humano e incentiva a competição entre todos, levando à destruição do sentimento de comunidade e solidariedade, berço da cultura A narrativa aponta para a criação da cultura de massa, que surge da apropriação de aspectos de cultura popular e erudita, mas é simplificada e diluída para ser comercializada, a cultura de massa transforma a cultura em uma forma de diversão e entretenimento, perdendo sua essência original de saber, maneira de viver e produção de símbolos.

A intersecção entre os ecossistemas cultural e empreendedor tem impactos significativos na sociedade contemporânea, com exemplos como o Festival de Teatro de Curitiba e o Natal Luz dos Pinhais. Esses eventos, além de promoverem a cultura, também geram oportunidades de negócios para artistas e outros profissionais do setor. No entanto, é importante analisar criticamente os frutos dessa intersecção, como apontado por Marilena Chaui (2018). A narrativa de empreendedorismo pode levar à destruição do sentimento de comunidade e solidariedade, transformando a cultura em uma forma de entretenimento comercializada, que perde sua essência original. Portanto, é essencial encontrar um equilíbrio entre o desenvolvimento econômico e cultural, promovendo uma cultura que valorize a diversidade e a autenticidade, sem cair na armadilha da cultura de massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Programas Urbanos Reabilitação de Centros Urbanos/Coordenação Geral de Raquel Rolnik e Renato Balbim – Brasília: Ministério das Cidades, dezembro de 2005.

COHEN, Boyd. Sustainable Valey Entrepreneurial Ecosystems. Business Strategy and the Environment, v.15 , p. 1-14. Jan/2006. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bse.428 Acesso em: 22 fev. 2024.

GIMENEZ, Antonio Prado. Ensaio para um ensaio - Ecossistemas empreendedores culturais: a intersecção de ecossistemas culturais e ecossistemas empreendedores. Empreendedorismo e estratégia em empresas de pequeno porte, Nov/2022. Disponível em: https://3es2ps.blogspot.com/2022/11/ensaio-para-um-ensaiso-ecossistemas.html. Acesso em: 17 fev. 2024.

GRUPO AUTÊNTICA. Escritos de Marilena Chaui/ O que é Cultura?.YOUTUBE,. 21 de agosto de 2018. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw. Acesso em 14 de fevereiro de 2023

HARVEY, D. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. Espaço & Debates – Revista de Estudos Regionais e Urbanos. Ano XVI, n. 39, 48-64, 1996.

ISENBERG, D. The entrepreneurship ecosystem strategy as a new paradigm for economic policy: Principles for cultivating entrepreneurship. Institute of International and European Affairs, Dublin, Ireland, p. 1-13. Maio/2011. Disponível em: https://scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2787987 Acesso em: 22 fev. 2024.

LEITE, A. R. L., COMPRIDO, S. dos S., GOMES, B. M. A., & GIMENEZ , F. A. P. Ecossistema empreendedor turístico e universidades: uma análise dos cursos de turismo e hotelaria da Universidade Federal do Maranhão. *Ateliê Do Turismo*, *6*(2), 106-129, 2022 https://doi.org/10.55028/at.v6i2.15481. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/adturismo/article/view/15481 Acesso em: 16 fev. 2024.

MASON, Colin; Brown, Ross. Entrepreneurial Ecosystems And Growth Oriented Entrepreneurship. OECD, , Netherlands,, p. 3-38, nov./2013. Disponível em: https://www.oecd.org/cfe/leed/Entrepreneurial-ecosystems.pdf Acesso em: 22 fev. 2024

NOVAIS DE MORAIS, X.; FIGUEIREDO GOMES DE MEZA, M. L.; APARECIDA POLLI, S. estratégia discursiva na implementação do projeto vale do pinhão em curitiba-pr. Rev. Tecnol. Soc., Curitiba, v. 17, n. 47, p. 52-70, abr./jun. 2021. Disponível em: https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/10668. Acesso em: 02/11/2023

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Curitiba é 2º ecossistema emergente mais promissor para startups na América Latina. Disponível em: https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/curitiba-e-2-ecossistema-emergente-mais-promissor-para-startups-na-america-latina/.. Acesso em: 31 out. 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Ecossistema de DTI destaca importância do mapeamento da jornada do turista. Disponível em: https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/ecossistema-de-dti-destaca-importancia-do-mapeamento-da-jornada-do-turista/67958. Acesso em: 1 nov. 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba quer contratar 600 artistas e profissionais para espetáculos. Disponível em: https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/fundacao-cultural-de-curitiba-quer-contratar-600-artistas-e-profissionais-para-espetaculos/70867. Acesso em: 2 nov. 2023.

STAM, Erik; VAN DE VEN, A. Entrepreneurial ecosystem elements. Small Bus Econ, CURIT, p. 809-832, nov./2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/339602397_Entrepreneurial_Ecosystem_Elements. Acesso em: 22 fev. 2024.

URBANAVICIUS, Danilo. ECOSISTEMA CULTURAL: Escritos de Gonzalo Carambula sobre cultura y politica. 1. ed. BUENOS AIRES: RGC LIBROS, 2023. p. 37-171.

VALE DO PINHÃO. cases de sucesso. Disponível em: http://www.valedopinhao.com.br/cases-sucesso/ebanx-nosso-primeiro-unicornio/. Acesso em: 31 out. 2023.

VARGAS, Helena Comin, CASTILHO, Ana Luisa Howard. Intervneções em centros urbanos: Objetivos, estratégias e resultados. São Paulo, Manole, p 1 -25. 8/maio 2015

PANORAMA DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL DO GESTOR CULTURAL NO BRASIL: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Thayse Lucas Guedes de Souza[1]

Mario Sacomano Neto[2]

RESUMO

Este artigo apresenta a relevância da formação profissional do gestor cultural dentro do contexto da economia da cultura e das indústrias criativas. Realiza uma breve investigação com base numa revisão bibliográfica acerca do perfil dos gestores culturais e examina as potencialidades e desafios relacionados à profissionalização do setor cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural; profissionalização; economia da cultura.

[1] Atriz, produtora, gestora e parecerista de projetos culturais. Graduada em Teatro (2012), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (2018) e Doutoranda pelo departamento de Engenharia de Produção da UFSCAR. Pesquisa a profissionalização do gestor cultural. E mail: 1thayseguedes@gmail.com

[2] Professor e pesquisador da Universidade Federal de São Carlos, vinculado ao Departamento de Engenharia de Produção e ao Programa de Pós-Graduação em Gestão de Organizações e Sistemas Públicos. Doutor em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bacharel em Administração de Empresas pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) e mestre em Engenharia de Produção pela Universidade de São Paulo (USP). E mail: msacomano@ufscar.br

As indústrias criativas referem-se ao conjunto de atividades econômicas diretamente relacionadas à produção, distribuição e consumo de bens e serviços culturais e criativos, englobando setores como artes, música, cinema, design, moda, turismo cultural, games, entre outros. Tais atividades partem de iniciativas de indivíduos que ligam a imaginação ao conhecimento e à criatividade, explorando seu valor econômico ao gerar conteúdos resguardados pelos direitos de propriedade intelectual (OLIVIERI et al, 2022).

Dentro deste contexto, a economia da cultura é a utilização de metodologias e ferramentas que englobam o aprendizado da economia em favor da cultura. Reis (2006) destaca que este campo apresenta com suas técnicas e conhecimentos um potencial significativo para contribuir para o desenvolvimento socioeconômico.

Os números do setor destacam a importância do papel desempenhado por ele como estratégia propulsora da economia nacional. De acordo com uma pesquisa divulgada pelo Observatório Itaú Cultural em 2023 (ITAÚ, 2023), a economia da cultura e das indústrias criativas representaram 3,11% do PIB nacional em 2020, ultrapassando o da indústria automobilística, que contribuiu com 2,1% no mesmo período. Além disso, aproximadamente 7% do total de trabalhadores da economia brasileira estão vinculados a este ramo (ITAÚ, 2023).

As indústrias culturais têm sido objeto de políticas públicas em muitos países, especialmente em relação à sua contribuição para o desenvolvimento econômico e para a promoção da diversidade cultural, fortalecimento da cidadania, defesa da democracia e reconhecimento identitário (DAVEL, 2014). Este setor tem sido cada vez mais reconhecido como um campo estratégico para o desenvolvimento econômico, sendo importante para o fomento da inovação, criação de empregos e geração de renda.

Segundo dados divulgados pelo Observatório Itaú Cultural (2023), entre 2012 e 2020 a economia criativa teve um crescimento de 78%, enquanto o PIB nacional aumentou 55%. A base de dados dos anos de 2021 e 2022 ainda não foram atualizadas, motivo pelo qual as referências vão até 2020. Ademais, mesmo com bruscos cortes de investimentos públicos no setor, no quarto trimestre de 2022 foram gerados 308 mil novos empregos, um crescimento de 4% em relação ao mesmo período em 2021. Tais indicadores apresentam o potencial que a economia da cultura e as indústrias criativas têm como alternativa para o desenvolvimento econômico diversificado do país, para que a economia não continue refém das commodities.

De acordo com dados divulgados pelo Governo Federal, os investimentos provenientes da lei emergencial Aldir Blanc em 2020 (constituída com recursos do Fundo Nacional de Cultura e liberados em regime de emergência para amparar o setor durante a pandemia), por exemplo, beneficiaram diretamente 4775 municípios. 75% deles receberam recursos do Governo Federal pela primeira vez em 12 anos. Também constatou-se por uma pesquisa realizada pela FGV, que neste mesmo ano, a cada R$1 investido no setor cultural e de economia criativa, são movimentados R$1,67 na economia.

Desta forma, o ano de 2023 apresenta um grande desafio de retomada de investimentos para a cultura, uma vez que reativado o MinC, o orçamento aprovado para a área é de 6,17 bilhões. O ano também contará com a implementação das leis emergenciais Paulo Gustavo e Aldir Blanc 2, que terão recursos oriundos do Fundo Nacional de Cultura e Fundo Setorial do Audiovisual, e implementação do Sistema Nacional de Cultura, que garantirá políticas públicas permanentes para o setor, com destinação de recursos de forma descentralizada, para que sejam acessíveis a todos os entes federados. Este momento de reestruturação do setor requer, portanto, um diagnóstico sobre a capacitação dos gestores e produtores que serão responsáveis pela liberação e execução destes recursos e como consequência traçar possíveis caminhos para a formação destes profissionais.

Botelho (2016) constata que a gestão cultural é uma área de natureza híbrida, o que leva muitos gestores ou produtores culturais a possuírem formação originalmente artística, e que por meio da experiência prática, passam a acumular conhecimentos em administração, contabilidade e economia. Cunha (2007) ressalta que o conhecimento empírico e não sistematizado, marcados pelo autodidatismo, já não conseguem responder a todas as demandas que o processo de formação e o mercado cultural exigem dos seus profissionais.

Dado este cenário, Avelar (2010) aponta a necessidade de formação dos profissionais que estão à frente da gestão cultural pública e privada. O autor ainda enfatiza a necessidade de especialização técnica para esta área, uma vez que a prática majoritariamente imperada pelo improviso, amadorismo e pela experimentação já não se sustenta perante um mercado que cada vez mais impõe exigências aos padrões de qualidade.

O cenário que aqui é exposto aponta o potencial que o setor criativo possui para impulsionar a economia e geração de postos de trabalho de forma descentralizada e inovadora.

Por isso, é vital o entendimento de como ela se constrói e se solidifica dentro do mercado local. Quais mecanismos são utilizados para a produção de conteúdo e geração de renda, bem como quais são as fragilidades que podem impedir este setor de se capacitar, sistematizar processos de gestão e consolidar seus produtos na comercialização da cultura local.

No que diz respeito à pesquisa e documentação sobre a formação e profissionalização do gestor cultural, há ainda uma grande lacuna a ser explorada. Bendassoli et al. (2009) ressalta a importância da ampliação de estudos empíricos sobre modelos de gestão nas indústrias culturais, assim como a formulação e elaboração de estratégias. Além disso, é desejável que haja mais estudos de caso abordando as margens das indústrias criativas, com foco no trabalho dos indivíduos que contribuem para o desenvolvimento desse setor. Logo, este panorama inicial levanta a necessidade de realização de estudos que contribuam para a formação deste setor.

O Conceito e as habilidades do gestor cultural

Flavi et al. (2017) e Avelar (2010) consentem em definir o conceito de gestor cultural como o profissional que deve ser capacitado para o gerenciamento de projetos culturais. Deve estar relacionado à área da administração deste setor, seja no âmbito público ou privado, ele deve ter formação específica ou conhecimentos básicos de gestão, amparado por uma formação interdisciplinar voltada para o desenvolvimento do setor cultural. Esta formação capacita o profissional, para que esteja apto a realizar tomadas de decisões e executar programas, planos e projetos.

Os autores ainda consideram que o gestor cultural tem como foco o crescimento e fortalecimento das organizações, envolvendo as fases de planejamento, organização, direção e controle de uma determinada área ou atividade cultural. Embora haja de fato uma conexão com as funções básicas propostas pelas teorias clássicas da administração (FAYOL, 1990), abordagens mais empíricas das funções do executivo podem também ser relacionadas ao gestor cultural.

Mintzberg (1975), por exemplo, argumenta que o trabalho do executivo é fragmentado e envolve uma série de funções interconectadas. Aponta que os papéis interpessoal, informacional e decisional se apresentam numa dinâmica onde a reprogramação do dia-a-dia

ocorre com frequência, desmistificando a ideia de que um gestor dedica a maior parte do seu tempo ao planejamento. Escrivão Filho (1995, p. 11) completa: “Suas atividades são caracterizadas pela brevidade, variedade e fragmentação em consequência de ser um respondente, em tempo real, das pressões do cargo”. Fligstein (2007) argumenta que as habilidades sociais são uma dimensão relevante para o estudo das dinâmicas organizacionais, permitindo que seus atores desenvolvam interações que estabeleçam relações de confiança, negociem conflitos e motivem outros agentes à cooperação.

Esta breve apresentação destaca a importância das teorias e abordagens que se aplicam ao trabalho do gestor cultural. As etapas de planejamento, organização, direção e controle são defendidas como um papel fundamental na execução de programas, projetos e planos. Ademais, os gestores culturais enfrentam uma agenda dinâmica, exigindo habilidades sociais e interpessoais, capacidade de articulação e negociação para avançar em seus processos de trabalho. Por fim, este profissional precisa transitar entre as áreas da administração, gestão, economia, arte e ter um considerável repertório cultural, além do domínio de conhecimentos sobre curadoria artística e mediação cultural para gerenciar seus programas (FERREIRA, 2015).

O produto final no campo cultural muitas vezes é composto por bens intangíveis, como a criatividade, a diversidade e as experiências subjetivas, que possuem valores simbólicos essenciais para a preservação da identidade de um determinado povo, como observa Bendassoli (2009). Esses elementos requerem sensibilidade e respeito à singularidade de cada projeto e manifestação cultural. O autor também pontua que um produto criativo trabalha com a reconstrução do mercado do consumidor, a partir de uma proposta político-econômica que dialoga com a construção da identidade pessoal e subjetividade.

Tais características impedem que a arte seja regida por meio da lógica do mercado tradicional e sirva para atender às suas demandas e a partir desta perspectiva, existem defesas favoráveis à implantação de políticas públicas permanentes para o setor, sendo a arte e a cultura resguardadas pela constituição federal como um dos direitos fundamentais: “Art. 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 (1988)]).

O Perfil do Gestor Cultural

A pesquisa irá estudar a profissionalização do gestor cultural que atua com ênfase na administração pública. Logo, é necessário compreender o perfil deste profissional e como o panorama da gestão cultural se desenvolve. Poderá se observar aqui tendências que são mais notáveis no campo dos empreendimentos criativos relacionados à iniciativa privada e terceiro setor e características que são mais comuns àqueles que trabalham no setor público.

Ferreira (2015) identifica que não é possível fazer uma distinção específica, pois além de se constatar uma diversidade de perfis nesse campo, grande parte dos gestores culturais possui experiências profissionais que transitam entre as áreas pública, privada e terceiro setor. Deste modo, serão evidenciados aqui alguns padrões que são recorrentes no contexto das organizações culturais.

Observa-se, que nas indústrias criativas, os gestores são caracterizados em sua maioria como microempreendedores, que atuam também como prestadores de serviço e acumulam funções criativas. Os profissionais e pesquisadores que trabalham dentro desta esfera identificam a tensão entre criatividade e controle, arte e comércio. Enquanto o produto desenvolvido por estes profissionais partem da espontaneidade, imprevisibilidade e criatividade, o mercado exige que se gerencie, planeje e organize os processos de produção criativa (EIKHOF apud DAVEL E CORA, 2014). Sendo assim, os autores concluem:

> O resultado das indústrias criativas depende da motivação artística por ela ser o principal recurso para sua produção, explicitando com isso o antagonismo entre arte e comércio, principalmente quando os artistas têm que comercializar e gerir o seu próprio trabalho. Isso se reflete ainda no fato de que grande parte dos trabalhadores das indústrias criativas serem autônomos e, assim, obrigados a serem também gestores (DAVEL e CORA, 2014, p. 7)

Avelar (2010) considera também que, por se originar de um campo um tanto distante, ainda há preconceitos quanto à aproximação do gestor cultural ao campo da administração e que tal "pudor" que existe entre os artistas impede que se abram novas perspectivas, para que os criadores possam se dedicar integralmente às suas funções. Pelo ponto de vista do autor, a

profissionalização do gestor e cultural impacta na qualidade do trabalho artístico, uma vez que este profissional trabalhará especificamente para a gestão de processos que libertarão os artistas de amarras de ordem operacional e burocrática.

Nota-se que o profissional que foi definido dentro desse perfil trabalha no setor da economia cultural e das indústrias criativas por estar diretamente propulsionado pelo trabalho artístico e criativo. Logo, o artista, para conseguir criar um cenário de sobrevivência, perpetuação e sustentabilidade, vai se tornando também, empreendedor cultural. Estamos tratando aqui de uma profissão que surge a partir de uma demanda muito objetiva: A necessidade do artista ou fazedor de cultura de se profissionalizar na área da produção cultural para conseguir viabilizar seus empreendimentos criativos.

No campo da gestão de espaços culturais públicos do país e secretarias de cultura, é destacado o amadorismo tanto pelas competências administrativas, tal como pelo repertório cultural do gestor. A prática de indicação de secretários e cargos comissionados para atender a favores políticos ainda é comum e contribui para um cenário de desmobilização e enfraquecimento da implantação e execução de políticas públicas para o setor. Avelar (2010) destaca um despreparo acentuado:

> Mesmo grandes instituições, muitas vezes, são administradas de maneira amadora, por pessoas que possuem apenas o gosto pela arte, ou nem isso. É comum encontrar diretores de centros culturais e até secretários de cultura sem nenhuma vivência no setor e sem conhecimentos de administração. Isso talvez explique boa parte dos fracassos dessas instituições, tanto para a captação e a gestão de recursos quanto para o próprio desempenho de suas atividades. (AVELAR, 2010, p. 67)

Durand (2016) observa que a falta de visão sistêmica é prejudicial para o setor no que se diz respeito à administração pública. Além de na maioria das vezes não possuir técnicos qualificados, os três níveis de poder quase nunca conversam e interagem entre si. É preciso dar clareza, coerência e eficácia à formação de programas culturais. Desta forma, a gestão cultural é uma profissão dinâmica e heterogênea. Embora seja impossível mapear todas as situações em

que o trabalhador desta área vai se deparar, é importante aproximar conceitos teóricos à prática do dia-a-dia, para que estes processos formativos amadureçam e busquem metodologias para instruir esses profissionais.

Propostas para a Formação do Gestor Cultural Público

É necessário construir espaços sólidos para pensar e executar processos formativos para o gestor cultural. Serão elencadas neste primeiro momento, duas propostas desenvolvidas dentro de universidades brasileiras, para que seus modelos sejam brevemente apresentados, de acordo com seus pontos de convergência e suas respectivas especificidades:

1. **Bacharelado em Produção cultural – UFF (Universidade Federal Fluminense)**

Criado em 1995, o curso inicialmente focava na demanda de formar profissionais que atuassem no campo cultural, com ênfase nas leis de incentivo, por meio da renúncia fiscal. Atualmente, a missão desta graduação se expandiu para a formação de agentes que fortaleçam a gestão de processos e políticas na área da cultura.

A estrutura divide-se em três blocos: "Teorias da Arte e da Cultura", "Fundamentos dos Meios de Expressão" e "Planejamento Cultural". Pretende formar profissionais que não somente atendam às exigências hegemônicas da indústria cultural, mas também que sejam capazes de desenvolver projetos que valorizem a diversidade sociocultural e a relação entre cultura e educação[3].

O professor Luis Augusto F. Rodrigues comenta que sendo a gestão cultural uma área nova, são necessárias reflexões que busquem entender que esta profissão ultrapassa o campo da gestão, no que tange à administração. É preciso relacioná-la a estudos políticos e sociais dentro do campo da cultura e da arte, para assim, identificar quais são as habilidades e competências que irão contemplar a formação deste profissional. (COSTA, 2016, p. 136)

2. **Bacharelado em Engenharia de Produção com ênfase em Produção em Cultura da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)**

[3] Informações retiradas do site: https://www.uff.br/?q=curso/producaocultural/18609/bacharelado/niteroi

Costa et al (2016) aponta como um dos cursos mais recentes na área da produção cultural. Foi criado em 2010 com a proposta de diálogo entre as ciências exatas e as ciências humanas, através da cultura. A graduação surgiu a partir de um cenário de ampliação dos serviços da universidade, proporcionado pelo programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) e pela provocação de docentes dos programas relacionados às artes, que apontavam um interesse em refletir aspectos mais técnicos e de gestão pensados para o campo da cultura.

O curso foi disponibilizado no período noturno, para atender a demanda de estudantes que possivelmente já estivessem inseridos no mercado de trabalho e se interessavam em aprofundar seus estudos na universidade. A estrutura acadêmica é composta por todas as disciplinas e conhecimentos básicos da engenharia de produção que são disponibilizadas em outras universidades. Porém, tem uma perspectiva de aplicação de tais práticas ao fazer cultural, com o objetivo de viabilizar produções, melhorar a qualidade e processos de gestão na área da cultura.

Tais iniciativas são importantes para que se pense na formação e profissionalização do gestor cultural dentro da academia e que estas experiências se expandam para além da universidade. Dentro deste contexto, vale destacar uma experiência-piloto, onde foi proposto o envolvimento de uma universidade com outras instituições que dialogam diretamente com o mercado cultural e os gestores que já atuam na área cultural. A experiência relatada por Botelho (2016) foi realizada através de uma parceria entre o Ministério da Cultura, UFBA e SESC São Paulo.

Constituiu-se um grupo de trabalho composto por Isaura Botelho, José Márcio Barros e Maria Helena Cunha, com a finalidade de desenvolver uma formação para um grupo de gestores da Bahia e um pequeno grupo de professores universitários. O conteúdo programático foi dividido em três eixos: “Cultura como direito e políticas públicas de cultura”, “Cultura, diversidade e Desenvolvimento” e por último, “Planejamento e gestão de políticas, programas e projetos culturais”.

Ao final da experiência, a autora concluiu que o processo formativo contribuiu para o fortalecimento da capacidade de articulação entre teoria e prática no que tange a essa temática,

bem como sugeriu-se a definição de estratégias de articulação com a sociedade civil para a implantação de sistemas municipais de cultura e maior interação entre universidades e gestões públicas municipais. Apesar dos resultados positivos notáveis, ainda é necessário desenvolver estratégias que ampliem a criação e possibilidades de programas de formação para este setor:

> Burocracias internas ou falta de interesse têm dificultado a desejada criação de cursos nas diversas unidades de ensino superior. Isso aponta a necessidade de uma revisão das estratégias adotadas, em articulação com o MinC e as instituições envolvidas na realização dessas experiências. É preciso buscar novos caminhos que permitam uma maior disseminação de processos formativos que, de fato, contribuam para a qualificação de gestores em escala menos tímida. (BOTELHO, 2016, p. 94)

Portanto, é fundamental dar continuidade a esse processo de investigação sobre a formação do gestor cultural, para que a capacitação técnica não fique restrita às universidades ou altos cargos de gestão pública, mas que atenda aos profissionais que estão atuando diretamente no setor. Deve-se propor ações em municípios e regiões distantes dos grandes polos culturais, a fim de que sejam estruturadas oportunidades de políticas de qualificação profissional que contribuam para o desenvolvimento criativo da economia local.

Situado este cenário, vale observar que com muita frequência, na administração pública a nível estadual, a destinação de recursos e criação de programas de políticas públicas atendem majoritariamente às demandas das capitais, enquanto na administração municipal, frequentemente falta visão, planejamento estratégico, formação e determinação sobre o que fazer para o interior. (DURAND, 2016.) Em complemento, a pesquisadora e gestora cultural Maria Helena Cunha defende a municipalização de ações públicas voltadas para a cultura:

> Um aspecto relevante a ser discutido é a municipalização das ações, pois são os governos municipais que estão mais próximos da realidade dos cidadãos e, portanto, têm capacidade para identificar com mais clareza as necessidades reais de cada setor. A municipalização deveria ter como base de sustentação uma política que vislumbrasse um

> programa consistente de descentralização cultural, no que se refere tanto à produção e à manifestação cultural quanto às formas de financiamento. (CUNHA, 2007, p.76)

Considerando as lacunas identificadas no campo da profissionalização do setor cultural em regiões descentralizadas e pela relevância que a proposição de ações municipalizadas traz para a estruturação da economia criativa local aqui apresentadas, este artigo buscou investigar uma breve perspectiva sobre a profissionalização do gestor cultural no âmbito da atuação municipal, para que a posteriori, sejam analisadas e sugeridas práticas de formação descentralizadas e que contribuam para a estruturação da gestão de políticas culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural.** Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008

BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JÚNIOR, T.; KIRSCHBAUM, C.; CUNHA, M. P. e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. RAE-Revista de Administração de Empresas, [S. l.], v. 49, n. 1, p. 10–18, 2009. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/36013. Acesso em: 15 maio. 2023.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura: Políticas Culturais e seus desafios.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

COSTA, L.F.; MELLO, U.B. **Formação em organização da cultura no Brasil : experiências e reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2016

CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural: Desafios de um novo campo profissional.** Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 2, (mai./ago. 2007). – São Paulo, SP : Itaú Cultural, 2007.

DAVEL, Eduardo; CORA, Maria Amélia Jundurian. **Empreendedorismo cultural: construindo uma agenda integrada de pesquisa.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS EM EMPREENDEDORISMO E GESTÃO DE PEQUENAS EMPRESAS - EGEPE, 8., 2014, Goiânia. Anais[...]. Goiânia: UFG, 2014. p.1-17. Disponível em: http://www.egepe.org.br/anais/tema05/78.pdf. Acesso em: 14 mai. 2023.

DURAND, J. C. G. **Política Cultural e Economia da Cultura.** Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016;

DURAND, J. C. G. **Profissionalizar a administração da cultura.** RAE-Revista de Administração de Empresas, *[S. l.]*, v. 36, n. 2, p. 6–11, 1996. Disponível em:

https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/38058. Acesso em: 10 maio. 2023;

EIKHOF Doris Ruth, HAUNSCHILD, Axel. **Lifestyle Meets Market: Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries.** Creativity and Innovation Management. Volume 15 Number 3, 2006;

FILHO, Flavi Ferreira Lisboa, et al. **Gestão e Produção Cultural.** Curitiba: Appris, 2017;

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008;

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável**, Brochura, 2006;

OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson. **Guia brasileiro de produção cultural.** São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2022.

MESA XVI

Direitos Culturais e Direitos Autorais

DIREITO AUTORAL NA ERA DIGITAL E A NECESSIDADE DE RECALIBRAR O REGIME DE APROPRIAÇÃO

Claudia Nunes de Castro[1]

RESUMO: Inovações tecnológicas afetaram o negócio da música e, como as empresas transnacionais têm observado, a legislação de direito autoral. O artigo versa sobre o paradigma dominante de distribuição musical digital e o regime de apropriação vigente. Para fortalecer o regime de apropriação diante dessas inovações, a legislação brasileira de direito autoral precisa ser atualizada com o intuito de melhor proteger os direitos nos ambientes digital e analógico e de melhor calibrar os interesses públicos e privados visando remunerar de forma isonômica as gravadoras, os produtores musicais e os músicos empreendedores.

PALAVRAS-CHAVE: Direito autoral. Política cultural. Música.

INTRODUÇÃO

Atualmente, o *streaming*, serviço de transmissão de músicas pela internet em tempo real, é o paradigma dominante de distribuição de conteúdo musical. O *Spotify,* a marca de *streaming* mais conhecida, paga 70% de sua receita em *royalties* aos detentores de direitos autorais (Reidel; Zilber *et al.*, 2017). Mas a falta de legislação apropriada para o ambiente digital, especificamente para o *streaming,* tem gerado discussões sobre como assegurar a cobrança de direito autoral pelas sociedades arrecadadoras. Fruto de um longo processo de vinte anos de discussões em um período pré-digital, a Lei 9.610/1998 versa sobre um ambiente analógico (Wachowicz, 2011). Ao mesmo tempo, as grandes empresas globais como *YouTube, Facebook* e *Instagram* estão lidando proativamente de forma injusta faturando alto através de seus sistemas automáticos de verificação de conteúdo digital. (Ruse-Khan, 2020).

Além disso, é necessário considerar a discussão dos direitos dos usuários por meio da renovação da legislação de direito autoral através das garantias de exceções e limitações atualizadas ao ambiente digital que ocorre há anos. Flynn e Palmedo (2017) reportam que há uma lacuna de trinta anos entre países do norte (desenvolvidos) e do sul (em desenvolvimento)

[1]Professora, Escola de Música de Brasília, Secretaria de Educação do Distrito Federal. E-mail: cnunescastro@hotmail.com.

em termos de desenvolvimento de legislação mais aberta de *copyright* para o ambiente digital, que inclui mais exceções como uso transformador, o direito de se basear em obras existentes protegidas para a criação de novas obras.

DIREITOS AUTORAIS E O REGIME DE APROPRIAÇÃO

Teece (1986) define que empresas inovadoras são as primeiras a vender um novo produto ou processo no mercado, mesmo que elas muito frequentemente sejam competidoras ou imitadoras de quem de fato empreendeu no processo criativo. Entende-se que estas empresas inovadoras possuem uma vantagem estratégica sobre as demais. Teece (1986) desenvolveu um marco teórico detalhado, que cunhou de "PFI *framework",* ou "marco conceitual de como lucrar com inovações" (Teece, 2006).

O artigo de Teece (1986) foi pioneiro ao relacionar a importância das inovações à estratégia empresarial, seus ativos complementares e ao regime de apropriação. Teece (1986) parte desses três conceitos para explicar o porquê de empresas inovadoras perderem vantagem estratégica para imitadores e competidores:

1) O regime de apropriação compreende os fatores ambientais que permitem a um inovador a possibilidade de gerar lucro de uma inovação, tais como instrumentos legais (direito autoral, patentes, *trade secrets)* e natureza da tecnologia, como produto/processo, conhecimento tácito ou codificado;

2) O paradigma de design dominante que se formaliza quando a competição passa a girar em torno ao preço e não mais quanto ao design do produto;

3) Os ativos complementares (produção, canais de distribuição, marketing) que permitem que o *know-how* adquirido através de processo especializado seja promovido pelo departamento de *marketing/*comunicação da empresa como complemento por meio de serviço de manutenção especializado, venda de partes essenciais ao produto ou outras garantias.

Portanto, o artigo trata sobre o quê as firmas precisam fazer para obter lucro de suas inovações quando a proteção por propriedade intelectual se mostra fraca (Nelson, 2006), como no caso do *Napster* em 1999. A partir da inovação tecnológica ocorrida com a criação do aplicativo *Napster*, que possibilitava o compartilhamento de arquivos musicais no formato mp3, as grandes empresas do mercado musical, as gravadoras, perderam mercado e reagiram lentamente a este fato. A Apple (iTunes) não foi aquela que criou a tecnologia em formato

mp3, mas foi a primeira a utilizar a inovação de *download* neste formato para vender o produto musical online. Em 1999, houve litígio por meio da legislação de direitos autorais que resultou na liquidação da empresa *Napster*. Por isso, a indústria musical é um exemplo para a discussão sobre como empresas podem obter lucro de inovações tecnológicas.

No caso de o inovador possuir forte proteção de direito autoral (ou patente), os imitadores não terão acesso ao conhecimento para desenvolvimento do novo produto/processo. Os inovadores terão lucro ainda que não tenham os ativos complementares, pois ganharão tempo para obtê-los. Se um imitador com direitos por meio de licenciamento violar este acordo, o inovador poderá suspendê-lo. Mas este tipo de apropriação bem amarrada é a exceção e não a regra, segundo o autor. Na maioria dos casos, o regime de apropriação é fraco e os inovadores devem recorrer a estratégias de negócio para garantir que imitadores não obtenham maior lucro que eles.

Ao longo do artigo, o autor faz referências aos regimes fortes e fracos de apropriação, no entanto, não explicita o que vem a ser dito nesses regimes ou o que pode fortalecê-los ou enfraquecê-los. Por isso, no presente artigo, discorrerei sobre a constituição desses regimes tomando como exemplo a indústria da música (Teece, 2010), que nos últimos 20 anos passou por um processo de mudança devido às inovações relacionadas às tecnologias da informação e comunicação.

Os direitos autorais se baseiam na constituição brasileira, em leis federais e em tratados internacionais. A interrelação dessas fontes torna o direito autoral complexo pois seus assuntos se sobrepõem. Mas, é importante ressaltar que as leis de direitos autorais nacionais dos distintos países são independentes entre si. Não há obrigação da legislação brasileira proteger autores de outros países, por exemplo. Entretanto, os países assinam acordos internacionais, sendo o mais difundido a Convenção de Berna, que conta com 165 países signatários, seguida do acordo TRIPS da Organização do Comércio com 153 países signatários, este último contém a cláusula de nação mais favorecida, onde a nação beneficiada terá garantidas as vantagens comerciais que qualquer outra nação receba.

Além disso, os direitos autorais possuem bases estáticas, como sua aplicação e acesso, e bases dinâmicas, como onde está sendo implementado, em que tempo, em qual território. Por exemplo, a nossa legislação não exige que uma canção feita numa roda de samba seja fixada em um formato. O simples fato de ela ter sido criada numa roda de samba gera a

proteção de direito autoral. Em outros países, há a exigência de fixação da obra em um formato (escrito, gravação) para valer o direito autoral.

A criação é o ponto de partida no direito autoral, é o elemento-chave que deflagra os direitos autorais. Ideias não são protegidas. Quando alguém cria obras atribui direitos de índole moral como reputação, paternidade e integridade da obra (direitos morais) e econômica (direitos patrimoniais). Os direitos autorais, portanto, tratam de proteção de patrimônio e atribuem exclusividade à exploração da obra. Além dos direitos privados, a legislação de direitos autorais protege obras originais para que sejam reproduzidas, distribuídas, tocadas/expostas em/ao público, transmitidas por TV e rádio e comunicadas ao público.

Os direitos autorais postulam sobre direitos de interesse público proporcionando a liberdade de uso de obras criativas através do domínio público, que ocorre 70 anos após a morte do autor, e através das limitações dos direitos morais/patrimoniais. A lei 9.610/98 em seu artigo 46 determina que não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução na imprensa de artigo, em diários de discursos, de retratos feitos por encomenda, de obras literárias, artísticas ou científicas para uso exclusivo de deficientes visuais, a reprodução em um só exemplar para uso privado, citações em estabelecimentos de ensino, utilização de fonogramas para demonstração à clientela, a representação teatral ou musical quando feita em casa ou no âmbito escolar para fins didáticos, para produzir prova judiciária, reprodução de obras em quaisquer obras. Portanto, para se utilizar as obras protegidas existem três caminhos: o domínio público, as limitações, ou os contratos/autorizações (licenças ou cessões). Caso contrário, existem sanções civis e penais para o uso indevido sem permissão de uso do autor ou de seu representante legal.

Concomitante aos direitos de autor, existem os direitos conexos ou direitos vizinhos, que abarcam os diretos daqueles que tornam a obra viva, que interpretam a obra de compositores. Assim, intérpretes, arranjadores, letristas, produtores, investidores, radio-difusores fazem parte dessa camada do regime de apropriação, criado pela convenção de Roma de 1961 sobre os direitos conexos. Ao proteger o direito de empresas, há uma mudança de paradigma para a proteção do investimento de quem produz fonogramas (Ascenção, 2006).

A força do regime de apropriação reside na capacidade de o autor capturar valor de sua obra por meio do direito autoral e auferir lucros de uma inovação (Reidel, Zilber *et al*. 2017). Para isso, os interesses públicos e privados na legislação de direito autoral devem-se

encontrar em perfeito equilíbrio para que o criador possa defender seu interesse privado, respeitando as limitações de seu direito como o uso de sua obra para fins educativos, por exemplo. Da mesma forma, os interesses de criadores, produtores e investidores devem-se encontrar igualmente em equilíbrio. Qualquer desequilíbrio entre eles enfraquecerá o direito de um dos segmentos de agentes da cadeia produtiva que operam dentro do regime de apropriação. Outra questão importante para se entender se um regime de apropriação é forte ou fraco é avaliar os mecanismos de remuneração dos criadores, por meio do sistema de arrecadação. No Brasil, a Lei 12.853 de 2013, retificou a Lei 9.610 de 1998, para garantir maior transparência, eficiência e fiscalização do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e das sociedades arrecadadoras (Wachowicz, 2015).

A indústria fonográfica cresceu ao longo do século XX, com base nas mudanças de suporte físico ocorridas cerca de a cada 20-25 anos, que induzia os consumidores à renovação de seu repertório musical em um novo formato, como nas inovações incrementais: dos cilindros de cera, aos discos de 78 e 45 rotações, depois aos LPs de 33 rotações e aos CDs (De Marchi, 2016). A partir da mudança de paradigma na era digital causado pelo Napster, um grande elefante fez-se notar na sala de estar dos empresários do *music business*, o fato não verbalizado de que os fonogramas de seus catálogos estavam sendo tratados como "domínio público". Isso certamente não seria do interesse das grandes associações e empresas que fizeram lobby pela criação da convenção. Então, onde reside o verdadeiro equilíbrio entre os autores, os intérpretes, as editoras, as gravadoras, os intermediários tecnológicos, os usuários e consumidores de música?

Wachowicz (2011) defende que a construção de um marco regulatório para a Economia Criativa no Brasil "necessita de uma nova visão dos Direitos Autorais com um novo equilíbrio entre os interesses privados do autor com os interesses públicos da coletividade". O autor advoga que o foco da proteção exclusiva não mais resguarde o retorno do investimento ou do desenvolvimento econômico, mas que seja fundado nos princípios de sustentabilidade e de inclusão social, cultural e tecnológica, e, principalmente, que os interesses daqueles que comercializam, que promovem, que divulgam sejam racionalizados conforme aqueles que efetivamente criam. Ademais, é necessário atualizar o marco regulatório para considerar os interesses privados e as atividades econômicas que deles derivam, assim como o interesse público no ambiente digital.

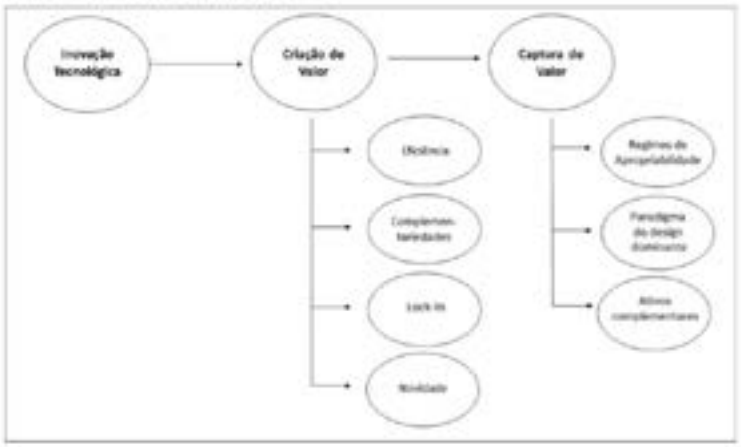
Dito dessa forma, parece simples, mas é realmente complexo obter o equilíbrio em um mundo tão díspar onde persiste a competição entre grandes empresas investidoras, pequenas e médias empresas, agentes autônomos da cadeia produtiva que são criadores mas não possuem o mesmo patamar de acesso aos recursos, infraestrutura e canais de informação (*networks*) que as grandes empresas. Há uma miríade de micro e pequenos empreendedores criativos procurando lidar com inovações no mercado. Como os micro e pequenos empresários podem lucrar com sua música?

CRIAÇÃO E CAPTURA DE VALOR NA INDÚSTRIA MUSICAL

A rede de valor da indústria da música consiste na criação de valor por compositores e intérpretes, assim como investidores, produtores musicais ou gravadoras, que são também responsáveis por capturar valor junto aos varejistas que vendem a música aos fãs.

Segundo Reidel, Zilber *et al*. (2017), a digitalização, que compreende o armazenamento de conteúdo em formatos digitais, e a virtualização, processo em que os bens físicos são transformados em arquivos virtuais "configurou-se em uma inovação tecnológica que permitiu a criação de valor através de complementaridades, lock-in, com eficiência e novidade na venda de música gravada" (Figura 1).

Figura 1 - Construtos e modelo de pesquisa



Fonte: Reidel, Zilber *et al*. (2017).

No *lock-in,* quanto mais o consumidor utiliza o serviço, mais propenso é de continuar utilizando o serviço a longo prazo, por exemplo: o *streaming* possibilitou a criação de *playlists* que não são transferíveis para outro aplicativo. A novidade deste serviço é que a música deixou de ser vendida como um produto físico e passou a ser vendido como um serviço de acesso,

o consumidor pode ouvir quantas músicas quiser por uma taxa mensal. Este serviço é mais eficiente pois permite maior disponibilidade, maior portabilidade e maior personalização. Devido à melhoria da conexão de banda larga, uma complementaridade, o serviço de *streaming* desenvolveu-se rapidamente.

No modelo de negócios de venda de produtos físicos existe a intermediação de distribuidores atacadistas. Já no modelo de negócios de distribuição de música digital através do *streaming*, as gravadoras licenciam seus catálogos diretamente a empresas digitais varejistas (Figura 2). Ao relacionar como o regime de apropriação, o paradigma do design dominante e os ativos complementares influenciam na captura de valor, Reider e Zilber *et al.*(2017) identificam como, no caso do negócio digital, o contrato de licenciamento do catálogo de músicas de um selo ou gravadora é central para o sucesso da plataforma de *streaming* (Figura 1).

Figura 2 - Rede de valor da indústria de música gravada

Fonte: Reidel, Zilber et al. (2017).

Teece (1986) sublinha que na fase paradigmática os termos de competição mudam, preço não é mais um fator crítico. Os ativos complementares tornam-se essenciais para o consumidor de novas tecnologias. A facilidade de acesso a serviços e reposição de partes especializadas são fatores de competição, por isso canais de distribuição e serviços de bens manufaturados são importantes, como é o caso do tamanho da banda larga do serviço de internet para o *streaming*.

Teece elabora seu marco conceitual entre duas estratégias de canais utilizadas pelas firmas: o da integração de ativos complementares à firma ou o da subcontratação dos mesmos a firmas especializadas. A firma deve escolher entre essas duas estratégias considerando o grau de dependência de atores externos com a qual se sinta mais à vontade. Quando a indústria

da música vendia o produto físico LP ou CD, as gravadoras integravam as fábricas de produção de discos e toda a logística de distribuição dos produtos (De Marchi, 2016), assim como o *marketing* dos artistas, tendo em vista que o regime de apropriação era fraco e a favor dos investidores em detrimento dos autores, que assinavam contratos de cessão de direitos para terem suas músicas gravadas (Wachowicz, 2015).

Dentre as vantagens de contratos de licenciamento, o risco é menor pois o inovador se relaciona com provedores independentes e não terá que investir grandes quantias inicialmente. Se o regime de apropriação for seguro, este será a melhor estratégia para se obter os ativos complementares (Teece, 1986). Outra vantagem é a aliança estratégica a um parceiro mais conhecido e com maior reputação do que a própria firma. Essa aliança estratégica só não é mais vantajosa quando o parceiro precisa ser convencido de assumir riscos em um processo de inovação.

Teece (1986) explica que integrar significa possuir e controlar os ativos complementares. A vantagem da integração reside em obter benefícios de *spillover* causados pela demanda da inovação. No caso de um regime de apropriação fraco, possuir ativos complementares pode ser uma estratégia mais vantajosa para a empresa. Mas, o inovador pode não ter tempo de desenvolver esses ativos complementares ou não ter recursos financeiros para investir em atividades que gerem esses ativos complementares.

Teece analisa modos intermediários entre essas duas estratégias à luz de um regime de apropriação fraco e da alta competitividade entre inovadores e imitadores. É aqui onde o autor aponta um modelo para a escolha entre integrar "verticalmente" (Pisano, 2006) ou acessar por meio de contrato. Em um regime de apropriação fraco, a firma deve integrar somente apenas se a inovação requerer ativos complementares, se o ativo especializado for crítico para a inovação, se houver recursos financeiros e se o imitador competidor estiver numa melhor posição; caso o contrário, a firma deve contratar ativos complementares. O autor indica que a única ameaça para um inovador é quando os ativos complementares estão "inacessíveis" devido à cartelização ou atuação governamental para a proteção da indústria nacional em face da competição externa. No mais, se a estratégia correta é utilizada, o inovador deve vencer a competição. As gravadoras integraram possuindo fábricas de produção de LPs e CDs, meios de transportes (caminhões) para entrega dos produtos, e

departamentos de *marketing* para promoção de seus artistas no modelo de negócios dos anos 1930 aos anos 2000. No ambiente digital, as gravadoras licenciam seus catálogos, ou seja,

contratam os serviços de uma plataforma de *streaming* para a divulgação e venda ao consumidor de seus fonogramas e já não possuem departamentos de *marketing* como antigamente.

Teece (2006) demonstra que há uma relação entre a apropriação e as fases de design dominantes que altera a competição entre tecnologias. Na fase pré-paradigmática, o objetivo é saber qual o design se tornará dominante. O inovador deve tomar cuidado e certificar-se de que tem um design que se tornará referência no mercado, caso contrário terá de começar do zero se o produto não se firmar no mercado. A lentidão das gravadoras em reagir foi devido à espera que surgisse um paradigma dominante, no caso o *download* pago da *Apple*.

Teece (1986) aponta que em regimes fracos de apropriação os inovadores devem levar em consideração as necessidades dos usuários/consumidores para não perder tempo/dinheiro. Quanto menor o custo de prototipagem e maior atenção ao mercado, maior a probabilidade do inovador de entrar na fase paradigmática com um design dominante do produto. Neste caso, o fator influenciador são as decisões gerenciais. Esta situação ocorreu na indústria musical quando, após 1999, as grandes gravadoras, as *majors* reagiram lentamente à mudança de paradigma tecnológico, "com falta de agilidade para responder às novas demandas do público consumidor" (Mello; Goldenstein, 2010). Um executivo declarou que faltou os profissionais das *majors* se perguntarem "Para onde o mundo está indo e como nós (gravadoras) nos posicionamos para sermos parceiros de artistas e empresas que estão distribuindo música de uma nova forma?" (Carrier, 2012). Com a inovação de compartilhamento de fonogramas, mais música foi consumida do que antes. Em 2009, já havia 11 milhões de fonogramas disponíveis em 400 plataformas de serviços de compartilhamento legalizados (BNDES, 2009).

Entre 1999 e 2009, a indústria musical encontrava-se entre o declínio da venda de produtos físicos e a novidade e evolução do *download* pago. A previsão do BNDES era que "isso dependeria da capacidade de atração de usuários, do poder coercitivo da legislação de propriedade intelectual e direito autoral, sua abrangência, e a capacidade de se manter atualizada diante das inovações que proliferam no comércio digital" (BNDES, 2009, p.22), sendo que o regime de apropriação fraco da indústria musical era visível pelo desequilíbrio entre criadores e investidores, (que sempre houve), marcado pela cessão de direitos patrimoniais dos primeiros para os últimos. Este desequilíbrio ocorria também no Brasil, principalmente entre compositores/músicos brasileiros e empresas de capital estrangeiro instaladas no País (Wachowicz, 2015).

Nas vendas de CDs, os produtos físicos representavam vendas de objetos. No ambiente digital, principalmente no serviço de *streaming*, os detentores dos direitos conexos, as gravadoras, e, direitos autorais, as editoras, licenciam seu conteúdo para as empresas revendedoras de música. Contratos de licenciamentos geralmente são de um ou dois anos, o que traz muito mais risco para o modelo de negócios (Carrier, 2012; Reidel, Zilber *et al.*, 2017). Com o advento do mp3, o risco aumentou ao mesmo tempo que as gravadoras foram sendo compradas por grandes conglomerados e os seus executivos foram perdendo a autonomia para definir o rumo dos negócios, deixando de investir na carreira dos músicos como no antigo modelo de negócios dos LPs das décadas de 1960-1990 (Carrier, 2012; De Marchi. 2016; Mello, Goldenstein, 2010). O mundo dos negócios da música viu-se abalado nas suas estruturas, grandes empresas começaram a perder mercado. Eis que surgem novas empresas no ambiente digital e novos modelos de negócios para capturar valor como veremos a seguir.

O DIREITO AUTORAL E O DIREITO DO USUÁRIO NA ERA DIGITAL

Como a apropriação é um conceito multi-dimensional, Pisano (2006) lembra que Klevorick, Levin, Nelson & Winter (1995) demonstraram que as firmas buscam proteger suas inovações de diversas formas. Por isso, após análise do que constitui e diferencia um regime forte de um regime fraco de apropriação, agora irei discutir sobre como a ausência de legislação de direito autoral no ambiente digital no Brasil pode permitir abusos de poder de firmas estrangeiras e como a implementação de direitos dos usuários é necessária para equilibrar a questão.

De Marchi (2011) relata que a inovação destruidora ocorrida a partir do *Naspster* fez surgir um novo modelo de negócios de venda de mp3 por *download* e mais recentemente por *streaming,* conforme já visto. O autor estudou quatro empresas brasileiras intermediárias com a função de obter licenças das obras gravadas por artistas ou gravadoras para distribuir a outras companhias ou vender diretamente aos consumidores. Empresas como iMusica, Trevo Musical, *Fun Station* e Bolacha Discos, têm distintos volumes de negócios, sendo a iMúsica a única a lidar com um catálogo de dois milhões de fonogramas licenciados de gravadoras nacionais e internacionais. Pode-se dizer que o iMusic é concorrente do *Spotify*, mas, também, tem como concorrente o YouTube, maior provedor de música online, que apresenta um modelo de negócio bem distinto do que este provedor brasileiro.

Segundo Ruse-Kahn (2020), quando um conteúdo digital é utilizado, sempre há que verificar questões relacionadas ao direito autoral e "cada vez mais a tecnologia molda o estabelecimento de normas". O YouTube é um intermediário que permite que usuários criem e compartilhem conteúdo se apropriando de elementos de obras existentes protegidas ou em domínio público. O modelo de negócios do YouTube se baseia na venda pela empresa para agências de anúncios de dados e informações geradas pelo usuário. Nesse caso, o YouTube criou uma tecnologia de proteção automática de conteúdo, que detecta uma correspondência, até mesmo um trecho de música, em favor do detentor do direito autoral e o notifica. A partir daí, há três opções: o usuário pode tirar do ar seu conteúdo, monetizá-lo (para o detentor do direito autoral) através de anúncio ou disputar pelo direito de uso.

Deve haver um equilíbrio entre o indivíduo e a sociedade, o direito do usuário que pratica a cultura do remix e compartilha sua produção no YouTube deve ser defendido? No caso do direito dos usuários que agem de boa fé e se utilizam da internet como um meio de divulgação de seu trabalho há limitações que os beneficiam como do uso para fins educacionais, uso pessoal ou uso privado, citações, bibliotecas limitações gerais, texto e "*data mining*" e usos transformadores, este último envolve a cultura do remix. Neste caso, atualmente a empresa permite três opções: 1) Deixar que a empresa monetize seu conteúdo agregando publicidade a ele; 2) Tracking, que é a prática de coletar estatística sobre visualizações; ou 3) Bloqueio, não permitir que o conteúdo seja carregado. Para utilizar as obras protegidas existem três caminhos: domínio público, limitações, ou contratos/autorizações (licenças ou cessões).

Ascenção (2006) pergunta como fica o domínio público com a globalização? Antes o domínio público era assegurado pelo Estado nacional. A partir da verificação automática do YouTube uma gravação de conteúdo em domínio público pode ser automaticamente "*claimed*" ou reivindicada, significando que o YouTube irá distribuir os dividendos erroneamente com quem não deveria. "Não se encontra fundamento em lei de direito autoral explorar *user uploads* através de monetização se o conteúdo cair dentro das limitações do direito, ou não estiver infringindo direitos." (Ruse Khan, 2020). Por que o YouTube investiu US$100 milhões na tecnologia de "*content ID*"? Ruse-Khan (2020) aponta que "A cultura de remix se torna um empreendimento lucrativo para plataformas e proprietários de conteúdo que conspiram para explorar o trabalho digital do usuário envolvido em criar e compartilhar conteúdo[...as plataformas] se enriquecem injustamente".

Ruse-Khan faz uma pergunta importante: “como esta forma privada de ordenamento se alinha aos nossos regimes domésticos de direitos autorais e as normas nelas englobadas?” O grande problema é que o YouTube é uma empresa transnacional com sede na California e se baseia na legislação americana, o *Digital Millenium Copyright Act,* DMCA, de 1998, para ditar suas normas de disputas mesmo em nível global. Segundo Ruse-Khan (2020), o YouTube “ é uma soberana funcional, que determina normas, as aplica, as reforça, e atua como quase-juiz diante de disputas”. O autor chama a atenção para o fato do usuário estrangeiro que queira interpor recurso ao YouTube ter que litigar em um tribunal na California.

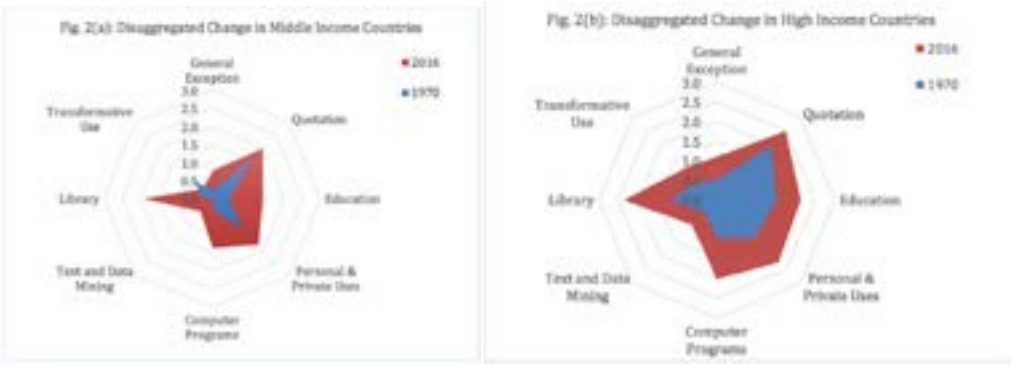
É importante ressaltar que a legislação brasileira não está adequada ao ambiente digital. Um músico brasileiro que produz seu vídeo com recursos advindos de editais de fomento do governo municipal ou estadual e depois o disponibiliza no YouTube correrá o risco de ver seu trabalho monetizado por uma propaganda caso o procedimento automático da empresa detecte uma citação no trabalho de uma música cujo direito autoral o usuário não seja o detentor. Todos ficam à mercê do procedimento automático que reverte a situação a favor dos detentores de direitos autorais. O YouTube é hoje o principal canal de distribuição de música online, e, portanto, de desenvolvimento de carreira de músicos-intérpretes. Muitas vezes, a grande maioria de músicos gravam músicas, ou participam de *lives* e não lucram com estas aparições que são lançadas diretamente no YouTube. Além da difusão da própria imagem, eles não encontram formas de monetizar esses trabalhos, nem de receber por direitos conexos e ainda assim, o sistema automático do YouTube consegue lucrar em cima do trabalho desses músicos. Este é um sistema injusto. Ademais, para um músico começar a monetizar no seu próprio canal, ele precisa ter no mínimo mil seguidores.

Flynn e Palmedo (2017) realizaram uma pesquisa sobre como a legislação de usuários de direitos autorais em vários países vem mudando ao longo dos anos. A tendência é que esta legislação deverá ser expandida para permitir o máximo de criatividade e acesso ao conhecimento na era digital. Os autores mencionam que não encontraram evidências de que uma maior abertura de direitos de usuários impacta a receita de indústrias intensivas em direitos autorais, como as indústrias criativas (publicidade e entretenimento – música, teatro, dança, cinema).

Flynn e Palmedo (2017) reportam que os países ricos do norte oferecem maior abertura em

relação ao direito de usuários do que os países do sul. E a lacuna entre países ricos do norte e os países em desenvolvimento do sul vem crescendo desde os anos 90. Nas figuras abaixo (figura 3), pode-se notar que em ambos os gráficos "citação, educação, uso pessoal, e bibliotecas apresentam mais abertura em termo de limitações. Poucos países e quase nenhum país em desenvolvimento possui direitos de usuários suficientemente necessários para apoiar a economia digital incluindo uso transformador e texto e data mining, ou limitações gerais que possam ser adaptadas às novas tecnologias." (Flynn & Palmedo, 2017, p. 15)

FIGURA 3 - Mudança de abertura nas limitações ou Direitos de Usuários.



Fonte: Flynn & Palmedo (2017).

Não só os usuários participam criando músicas, utilizando trechos de músicas de outros criadores, mas músicos profissionais colocam seus trabalhos no YouTube como forma de divulgação. Uma maior abertura em relação aos direitos dos usuários se traduz em mais cultura, mais comércio digital e ambientes para inovação e criatividade local. "Os direitos de usuários são ferramentas de políticas públicas que poderão conscientemente promover os fins dos direitos autorais e da sociedade" (Flynn; Palmedo, 2017, p. 26). É preciso defender o direito de usuários produzirem conteúdos "abertos", tendo em vista aqueles usos na internet que atendam aos princípios "FAIR" (da sigla em inglês, "justo"), que significam "*Findable*" ou encontráveis, "*Accessible*" ou acessíveis, "*Interoperable*" ou interoperáveis e "*Reusable*" ou reutilizáveis.

Ademais, as políticas públicas precisam atender às necessidades de desenvolvimento de carreira de músicos, que necessitam de canais eficientes de divulgação de seus trabalhos

e o apoio ao micro, pequeno e médio empresário que busca desenvolver um modelo de negócios no ambiente digital, seja ele um criador, um intérprete, um produtor cultural, ou um empreendedor do ramo de empresas intermediárias (plataformas digitais, por exemplo).

Francis Gurry[2], defende que as tecnologias digitais implicam três equilíbrios a serem considerados:

1. um equilíbrio entre a disponibilidade de obras culturais e o controle para a extração de valor por criadores, intérpretes e seus associados de negócios (produtores culturais/gravadoras);
2. um equilíbrio entre consumidores e produtores. Um equilíbrio entre o indivíduo e a sociedade;
3. um equilíbrio entre gratificação imediata e incentivos de longo prazo para a produção criativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inovações tecnológicas ao longo do século XX possibilitaram o crescimento e declínio de um modelo de negócios das grandes empresas da indústria da música. Entretanto, os criadores e intérpretes continuam à mercê do sistema, dançando conforme a música. Eles são responsáveis pela criação de valor na música, mas têm dificuldades em capturar o valor de seu trabalho caso se coloquem na missão de lidar diretamente com o público através das plataformas digitais.

As pequenas e médias empresas procuram intermediar o processo de produção entre a criação e a captura de valor, mas pela falta de infraestrutura, recursos financeiros e humanos, não chegam a ganhar o mercado que pertence às grandes empresas transnacionais. Antigamente, as grandes empresas eram nacionais, mas devido à globalização ultrapassaram as fronteiras de seus países para operar em vários países. Seus negócios ocorrem através da internet com regras próprias e lidam com controvérsias a seu modo, valendo-se de regras estabelecidas no seu país de origem da empresa. A legislação de direito autoral do Brasil, quando revisada, precisará conter cláusulas de proteção ao usuário brasileiro.

Por fim, para que o regime de apropriação se fortaleça para também beneficiar os micro e pequenos empreendedores do mercado musical, ele precisa ser recalibrado nesta era digital para possibilitar que autores e intérpretes, de fato, possam usufruir melhor de seu trabalho,

[2]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LDSLDu8Gja4.

apesar dos interesses das grandes empresas terem prevalecido até o presente momento. O investimento artístico e intelectual desses criadores não é remunerado como deveria ser; a porção que cuida do *music business*, dos negócios e dos investimentos econômico-financeiros, os produtores fonográficos e as gravadoras, têm maior peso na balança. Todos os esforços devem ser envidados para a reforma da lei de direitos autorais considerando o equilíbrio entre o público e o privado, entre o direito de autor e as limitações na era digital. A inclusão de instituições culturais como museus, arquivos e bibliotecas é necessária para que prevaleça o bem comum de compartilhamento de conhecimento com fins educacionais e culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASCENÇÃO, J. O Direito Intelectual em Metamorfose. **Revista de Direito Autoral**. Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p.3-24, fev. 2006.

CARRIER, M. **Copyright and Innovation**: the untold story. Wisconsin Law Review. 2012. Disponível em: http://ssrn.com/abstract=2099876.

CORTÊS, M. et al. **A cauda longa e a mudança do modelo de negócio no mercado fonográfico**: reflexões acerca do impacto das novas tecnologias. ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DA PRODUÇÃO. Rio de Janeiro: ABEPRO, 2008.

DE MARCHI, Leonardo; ALBORNOZ, Luis A.; HERSCHMANN, Micael. **A procura de novos negócios fonográficos**. 2010.

DE MARCHI, L.; ALBORNOZ, L. A.; HERSCHMANN, M. Novos negócios fonográficos no Brasil e a intermediação do mercado digital de música. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 1, p. 279-291, 2011.

DE MARCHI, L. Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital. **Revista Eptic**, v. 14, n. 2, 2012.

DE MARCHI, L. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**. Dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital: Editora Letra e Imagem. 2016.

FLYNN, S. PALMEDO, M. **The User Rights Database**: Measuring the Impact of Copyright Balance. American University Washington College of Law. PIJIP Working Paper. 2017. Disponível em:

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3082371CARRIER, M. Copyright and Innovation: the untold story. Wisconsin Law Review. 2012.

GOLDENTEIN & HUGENHOLTZ. **International Copyrights**. Oxford: Oxford University Press. 2012.

MELLO, G.; GOLDENSTEIN, M. **A música em metamorfose**: um mercado em busca de novos modelos de negócios. Rio de Janeiro: BNDES. 2010.

NELSON, Richard R. Reflections of David Teece's "Profiting from technological innovation…". **Research Policy**, v. 35, n. 8, p. 1107-1109, 2006

NICHOLSON, Stuart. **Maria Schneider interview**: "I'm not interested in everybody in the world listening to my music for free, I can't exist that way."Jazz wise. 15 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.jazzwise.com/features/article/maria-schneider-interview-i-m-not-interested-in-everybody-in-the-world-listening-to-my-music-for-free-i-can-t-exist-that-way?fbclid=IwAR3U3vbJhVbvOe-a0Bt02FB1eF4Wo2HZmjRx92EiWOJsEIO4BLkDYG033oY.

PISANO, Gary. Profiting from innovation and the intellectual property revolution. **Research policy,** v. 35, n. 8, p. 1122-1130, 2006.

REIDEL, F.; ZILBER, M. et al. **Impactos da inovação tecnológica na criação e captura de valor na venda de música gravada**. Caderno de Administração, Universidade Estadual de Maringá, v.25, n.2, jul-dez. 2017.

ROCHA DE SOUZA, A. As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil. **Justiça & História**, v. 6, n. 11, 2006.

RUSE-KHAN, H. R. **Automated Copyright Enforcement Online:** From Blocking to Monetization of User-Generated Content. University of Cambridge: Cambridge Faculty of Law Legal Studies Research Paper Series. 2020. Disponível em: http://www.law.cam.ac.uk/ssrn/.

TEECE, D. J. Profiting from technological innovation; implications for integration, collaboration, licensing, and public policy. **Research and Policy**, v. 15, 285-305, 1986.

TEECE, David J. Business models, business strategy and innovation. **Long range planning**, v. 43, n. 2-3, p. 172-194, 2010.

WACHOWICZ, M.; CRUZ E SILVA, R. Direito autoral e economia criativa: a construção de uma economia preocupada com a criatividade. **Liinc em Revista**, v.7, n.2, outubro, 2011, Rio de Janeiro, p. 556-72 Disponível em: http://www.ibict.br/liinc.

WACHOWICZ, M. **A revisão da Lei Autoral. Principais alterações**: Debates e Motivações. PIDCC, Aracaju, Ano IV, Edição no 08/2015, p.542 a 562. Fev/2015.

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E GEOPOLÍTICA DO DIREITO AUTORAL

Ivan Chagas Siqueira[1]

RESUMO: Ao analisarmos o cruzamento entre (i) I.A; (ii) a ocupação de espaço político e econômico a partir da proteção autoral – a que nos referimos enquanto "geopolítica do direito autoral" e (iii) a preservação e promoção da cultura nacional, busca-se contribuir para a compreensão das implicações dessa convergência, observado o papel da indústria do entretenimento no mercado.

PALAVRAS-CHAVE: Inteligência Artificial, Direitos Autorais, Direitos Culturais, Geopolítica.

[1] Ivan Chagas Siqueira é advogado, fundador do escritório Siqueira Advogados, especializado em Música, Copyright & Tecnologia pela PUC/RJ, certificado em Segurança da Informação e em Privacidade e Proteção de Dados pela EXIN, mestre em Ciência Política pela UFF/RJ e formado em Direito pela UFF/RJ. E-mail em ivansiq@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Na encruzilhada entre a homem e a máquina, criador e criatura, surgem discussões filosóficas profundas que reverberam em todos os campos essa dualidade: homem e máquina, máquina e homem.

Esse fascínio encontra ecoa em obras como "Blade Runner", de Philip K. Dick, que explora a humanidade dos "replicantes" – uma espécie de androide semelhante aos seres humanos; em "Eu Robô", de Isaac Asimov, em que as "três leis da robótica" propostas pelo autor serviriam enquanto imperativos para a convivência saudável entre robôs e humanos[2]; ou até mesmo na obra "Frankenstein" de Mary Shelley, comumente retratado como o primeiro romance de ficção científica, onde o Dr. Victor Frankenstein lança um experimento para dar vida a uma criatura (artificial) a partir de partes de cadáveres.

A "bola da vez" é a Inteligência Artificial ("IA").

É natural que, diante de um tema multifacetado, existam uma série de perspectivas de análise de I.A. O objetivo deste trabalho, portanto, não é dissecar as particularidades técnicas de funcionamento das aplicações que se utilizam de I.A. Para tal propósito existem uma série de trabalhos acadêmicos conceituados[3], dos quais um dos precursores é o trabalho de Alan Turing intitulado "Computing Machinery and Intelligence" onde o autor propôs a seguinte pergunta: "podem as máquinas pensar?"[4].

---

[2] "Eu, Robô" é uma coletânea de contos escrita por Isaac Asimov que exploram as interações complexas entre humanos e robôs ao longo do tempo. Ambientada em um futuro onde a inteligência artificial tornou-se onipresente, a obra apresenta as "Três Leis da Robótica" concebidas por Asimov, que regem o comportamento ético dos robôs. Pelas três leis da robótica: "1.ª Lei: Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum mal. 2.ª Lei: Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que entrem em conflito com a Primeira Lei. 3.ª Lei: Um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Lei." - ASIMOV, Isaac. Eu, robô. Curitiba. Aleph, 2014.

[3] Como sugestão de leitura: (i) TURING, Allan. Computing machinery and intelligence Mind, Volume LIX, Issue 236, 1950, Pages 433–460, https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433; (ii) RUSSEL, Stuart; NORVIG, Peter. Inteligência Artificial, Editora, Elsevier Editora, 2013; (iii) LUGER, George F. Inteligência Artificial: Estruturas e estratégias para a resolução de problemas complexos, 4 ed. Bookman, 2004; (iv) RAHMAN, Was. Inteligência artificial: e aprendizado de máquina, Senac, 2022 e; (v) SCHIRRU, Luca. Direito Autoral e Inteligência Artificial: Autoria e titularidade nos produtos da IA, 2020, Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas, Estratégias E Desenvolvimento, Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

[4] TURING, Allan. Computing machinery and intelligence. Mind, Volume LIX, Issue 236, 1950, Pages 433–460, https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433. Acessado em: 29.12.2023.

A Inteligência Artificial tornou-se uma força catalisadora nas narrativas, produções e experiências oferecidas pelo mercado do entretenimento. Desde algoritmos de recomendação personalizada até a criação de personagens virtuais e efeitos visuais: a presença da IA é inegável.

Este não é um fenômeno isolado; está intrinsecamente ligado às dinâmicas geopolíticas que norteiam as estratégias de mercado e as relações entre nações. É humano (demasiadamente humano) não apenas nossa capacidade de pensar, mas de sentir e sobretudo, a de criar. É a partir desta última dimensão que o presente trabalho se debruçará.

À medida que a IA reconfigura a produção, distribuição e consumo de conteúdo, percebe-se não apenas mudanças na oferta e demanda, mas também uma rede de relações internacionais que influenciam a forma como histórias são contadas, como personagens são moldados e como culturas são difundidas. As implicações geopolíticas residem aí: na capacidade da indústria do entretenimento ultrapassar fronteiras, servindo como veículo para a disseminação de ideias, valores e concepções de mundo –instrumento de influência política, ou ainda, na terminologia anglófona conhecido como "*soft power*".

Ao analisarmos o cruzamento entre (i) I.A; (ii) a ocupação de espaço político e econômico a partir da proteção autoral – a que nos referimos enquanto "geopolítica do direito autoral" e (iii) a preservação e promoção da cultura nacional, busca-se contribuir para a compreensão das implicações dessa encruzilhada, observado a indústria do entretenimento e oferecendo uma proposição para futuros debates.

1. AFINAL, O QUE É INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL?

Sem a pretensão de trazer uma definição taxativa para IA, podemos dizer, de forma simplória, que as ferramentas de IA buscam conferir às máquinas a realização de tarefas que, tradicionalmente, necessitam de inteligência humana para a sua realização. As conceituações irão variar a depender do ponto de análise, de modo que podem conter, em maior ou menor grau, uma linguagem técnica ou filosófica.

2.1. Conceituações

O trabalho de Russel e Norvig[5] dividiu o estudo da I.A a partir de oito definições distintas agrupadas em quatro quadrantes. Segundo os autores, as definições dispostas na coluna esquerda medem o sucesso (dos sistemas de IA) em termos de fidelidade ao desempenho humano e as do lado direito medem o sucesso (dos sistemas de IA) comparando-o a um conceito ideal de inteligência, chamado de racionalidade, vejamos:

Pensando como um humano	**Pensando racionalmente**
"O novo e interessante esforço para fazer os computadores pensarem (...) *máquinas com mentes*, no sentido total e literal." (Haugeland, 1985) "[Automatização de] atividades que associamos ao pensamento humano, atividades como a tomada de decisões, a resolução de problemas, o aprendizado..." (Bellman, 1978)	"O estudo das faculdades mentais pelo uso de modelos computacionais." (Charniak e McDermott, 1985) "O estudo das computações que tornam possível perceber, raciocinar e agir." (Winston, 1992)
Agindo como seres humanos	**Agindo racionalmente**
"A arte de criar máquinas que executam funções que exigem inteligência quando executadas por pessoas." (Kurzweil, 1990) "O estudo de como os computadores podem fazer tarefas que hoje são melhor desempenhadas pelas pessoas." (Rich and Knight, 1991)	"Inteligência Computacional é o estudo do projeto de agentes inteligentes." (Poole *et al.*, 1998) "AI... está relacionada a um desempenho inteligente de artefatos." (Nilsson, 1998)

(Figura 1 – Russel e Norvig, 2013, p. 03)[6]

A partir do quadro acima o autor divide em quatro abordagens o estudo de sistemas de I.A, quais sejam: (i) sistemas que pensam como humano e (ii) sistema que agem como humanos – ambos direcionando sua análise para uma "emulação" do comportamento humano e, d'outro lado; (iii) sistemas que pensam racionalmente e (iv) sistemas que agem racionalmente – onde o foco do estudo está mais direcionado ao campo da lógica.

Vale também a contribuição de George Luger[7], que definiu num primeiro momento a I.A enquanto um "ramo da ciência da computação que foca na automação do comportamento inteligente". Nesta primeira definição, a expressão "comportamento inteligente" leva o autor a questionar o que vem a ser tal inteligência bem como qual sua aplicação em sistemas informatizados.

5 RUSSEL, Stuart; NORVIG, Peter. Inteligência Artificial (2013).

6 Op cit.

7 LUGER, George F. Inteligência Artificial: Estruturas e estratégias para a resolução de problemas complexos, 4 ed. Bookman, 2004

"Talvez a inteligência da máquina seja simplesmente diferente da inteligência humana, e tentar avaliá-la em termos humanos seja um erro fundamental"[8]. Ao final de sua obra, o referido autor revisita sua definição para então conceituar I.A como "o estudo dos mecanismos subjacentes ao comportamento inteligente, através da construção e avaliação de artefatos que tentam implementar estes mecanismos"[9] e segue "por esta definição, inteligência artificial é menos uma teoria sobre os mecanismos subjacentes à inteligência e mais uma metodologia empírica para construir e testar possíveis modelos para suportar tal teoria"[10].

A partir das contribuições conceituais dos autores citados partimos para outra divisão proposta entre I.A forte (ou General Artificial Intelligence) e I.A fraca (ou Narrow Artificial Intelligence). A distinção entre IA forte e fraca é tratada como uma linha divisória que reflete a capacidade de um sistema em replicar a totalidade das habilidades cognitivas humanas. Enquanto a IA fraca aborda tarefas específicas sem possuir uma compreensão abrangente do mundo a IA forte aspira à criação de máquinas com "inteligência geral", capazes de realizar qualquer tarefa intelectual humana. Essa dicotomia norteia as discussões sobre os limites e as possibilidades da IA.

Segundo Roos Hagström:

> "Narrow AI refers to AI that handles one task. General AI, or Artificial General Intelligence (AGI) refers to a machine that can handle any intellectual task. All the AI methods we use today fall under narrow AI, with general AI being in the realm of science fiction."[11] (Apud, SCHIRRU, 2020).

2.2. Técnicas de IA

Dentro do vasto campo de sistemas que operam com inteligência artificial, merece destaque a "aprendizado das máquinas" (ou em inglês machine learning – "ML"). A partir do

8 Op cit, p. 33.

9 Op cit, p. 707.

10 Op cit.

11 ROOS, Teemu; HAGSTRÖM, Hanna. Elements of AI. Reaktor/University of Helsinki. Disponível em: www.elementsofai.com. 2018. Apud SCHIRRU, Luca. Direito autoral e inteligência artificial: autoria e titularidade nos produtos da IA. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.

aprendizado das máquinas, os sistemas aprendem padrões – pela mineração de dados – aprimorando suas habilidades sem serem explicitamente programados.

O aprendizado das máquinas desdobra-se em subcategorias, das quais: o aprendizado supervisionado; não supervisionado e por reforço, oferecendo uma flexibilidade para se adaptar a diferentes contextos e tipos de problemas.

Há também o "Deep Learning" (ou aprendizado profundo em tradução literal para o português) como uma vertente do aprendizado de máquina. A técnica se consolida na utilização de redes neurais profundas[12] para a análise e interpretação de dados complexos. Essa abordagem vai além das técnicas tradicionais de aprendizado de máquina, o que permite que modelos aprendam representações hierárquicas de características, identificando padrões em camadas mais profundas e abstratas.

Ao simular a estrutura neural do cérebro humano, as redes neurais profundas tornam-se especialmente eficazes em tarefas complexas, como reconhecimento de imagem, processamento de linguagem natural e até mesmo em jogos estratégicos lógicos.

O Deep Learning, portanto, tem um impacto significativo no segmento da indústria criativa.

2. CECI N'EST PAS UNE PIPE – MÁQUINAS QUE CRIAM?

O pintor belga René Magritte causou um rebuliço no meio artístico na primeira metade do século passado quando do lançamento de sua obra "A traição das imagens". Naquela pintura se via um desenho de um cachimbo acompanhado da frase "isto não é um cachimbo" (ceci n'est pas une pipe), vejamos:

12 "Na sua forma mais geral, uma rede neural é uma máquina que é projetada para modelar a maneira como o cérebro realiza uma tarefa particular ou função de interesse". Em HAYKIN, Simon. Redes neurais: princípios e práticas. Trad. Paulo Martins Engel. – 2.ed. – Porto Alegre: Bookman, 2001. Apud. Op cit.

(Figura 2 – Tela "A traição das imagens" de René Magritte)

Por mais controverso que poderia ser a frase, afinal o que os olhos percebem ao mirar o quadro é a figura nítida de um cachimbo, ninguém em sã consciência se proporia a acender o quadro tal qual se faz com o artefato para fumo.

A reflexão proposta pelo artista à época é de que a percepção da arte deve ser tida enquanto uma representação (artifício) da realidade e não a realidade em si.

É um fato notório que existem uma série de aplicações de IA que servem para fabricar produtos "artísticos" cuja autoria poderia ser atribuída, tradicionalmente, a um ser humano. A título de exemplo poderíamos tratar da ferramenta da "OpenAI" como a "DALL-E" ou ainda a "Midjourney", ambas capazes de gerar imagens a partir de descrições (ou "prompts"). Estas são apenas duas das dezenas, quiçá centenas, de aplicações de IA para geração de imagens.

Ainda, o experimento "The Next Rembrandt"[13], conduzido em 2016 pela Microsoft em colaboração com outros parceiros, propôs uma exploração no cruzamento entre arte e inteligência artificial. Utilizou-se avançadas técnicas de análise de dados e aprendizado de máquina, com o objetivo de decifrar os padrões característicos das obras do pintor Rembrandt.

No experimento, com base na análise profunda de dados sobre suas pinturas, desde características faciais até pinceladas específicas, o algoritmo gerou um novo retrato que emulava o estilo distintivo de Rembrandt.

Mais recentemente, o prêmio Jabuti (um dos mais conceituados da literatura brasileira) incluiu entre as dez melhores capas de livros que concorriam na categoria Ilustração, a capa do clássico livro Frankenstein cuja ilustração foi extraída da ferramenta "Midjourney"[14]. Após a informação ser levada ao conhecimento da banca julgadora – que a princípio não reconheceu o uso de IA na ilustração – o concorrente foi desclassificado[15].

[13] Disponível em https://news.microsoft.com/europe/features/next-rembrandt/. Acessado em 05.01.2024

[14] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/11/09/premio-jabuti-capa-de-frankenstein-ilustrada-por-ia-e-indicada-na-categoria-de-ilustracao.ghtml. Acessado em 02.01.2024.

[15] Disponível em: https://exame.com/inteligencia-artificial/depois-de-ser-indicada-ao-premio-jabuti-arte-feita-por-inteligencia-artificial-e-desclassificada/. Acessado em 02.01.2024.

Aproveitando a inspiração da célebre obra do artista belga, ao analisarmos os frutos "artísticos" produzidos por sistemas de IA não nos resta outra conclusão que não seja: Isto não é um artista!

Repetimos que não pretendemos aqui nos debruçar sobre a titularidade de autoria para aplicações de IA, pois, como sabemos, nosso sistema de proteção autoral é antropocentrista valendo-se, portanto, da noção de proteção legal apenas às criações de espírito realizadas por humanos. Vejamos os arts. 7º e 11º da Lei de Direitos Autorais (Lei 9610/98):

> "Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro (...)
>
> Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica."[16]

Ocorre que, diante de um cenário em que as tecnologias se desenvolvem cada vez mais rápido, nos importa menos a discussão sobre autoria das criações realizadas por IA e mais sobre o material coletado para o treinamento dessas ferramentas.

Sem o intuito de responder neste momento mas para fins de uma reflexão futura, nos perguntamos: (i) Quais dados são utilizados para a produção artística por ferramentas de IA?; (ii) Qual é o grau de transparência sobre o funcionamento destes sistemas? (iii) É legítima a utilização de material protegido por direito autoral para o treinamento de ferramentas de IA?

3. ISSO AQUI IO IO, É UM POUQUINHO DE BRASIL IA IA - GEOPOLÍTICA DO DIREITO AUTORAL

Como trabalhar a difusão e acesso à cultura enquanto política pública numa sociedade cada vez mais digital e "high tech"? Ou ainda, como aproveitar da tecnologia para a promoção

16 BRASIL. Lei n. 9610/1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.html. Acessado em 29.12.2023.

artística nacional e preservação de nosso patrimônio cultural? Estas questões servem para induzir uma reflexão coletiva sobre o tema sem respondê-las categoricamente.

Numa extensão jurídica, aprimorar mecanismos – institucionais e legais – de proteção dos direitos autorais e culturais, ambos previstos em nossa constituição federal, importam no aprimoramento da efetivação de direitos fundamentais[17] no Brasil.

Ao falarmos dos direitos culturais, nos referimos "aqueles referentes à proteção transtemporal de toda produção humana relacionada às artes, à memória coletiva e aos fluxos de saberes, fazeres e viveres, com vistas à realização do princípio (valor) da dignidade humana, tanto dos indivíduos, quanto de grupos e coletividades"[18].

No campo dos direitos autorais, talvez numa ilação exagerada sobre a cronologia do tema mundo afora, poderíamos dividir a história do direito autoral em antes e depois da Prensa de Gutemberg[19] – *ainda que não seja este o propósito deste texto*.

De lá pra cá, as dinâmicas mudaram significativamente.

No campo geopolítico, a influência sobre territórios e nações não se limita apenas à ocupação física, mas sobretudo à influência sobre os desejos e interesses, distinguindo-se este "soft power" em contraposição ao "hard power" – caracterizado pelo poderio bélico. Nesse contexto, a geopolítica que orbita os direitos autorais e culturais emerge como um elemento crucial para os países avançarem em agendas multilaterais os seus respectivos interesses políticos e econômicos.

(Nem tão) Recentemente, com o advento da internet, que reorganizou a comunicação de um plano unidirecional para um plano multidirecional, permitiu-se a desterritorialização na

---

17 "Portanto, para caracterizar os direitos culturais como fundamentais, os primeiros devem ter um dos seguintes perfis: 1) devem estar inseridos no texto constitucional, preferencialmente em capítulo específico; 2) se não estiverem na Constituição, a sua existência deve ser tão significativa a ponto de ser abraçada pelos princípios que informam o conjunto de direitos fundamentais em seu aspecto material ou substancial". Ver. CUNHA FILHO, Humberto. Teoria dos Direitos Culturais – Fundamentos e Finalidades. Ed. Sesc. 2018. São Paulo.

18 COSTA, Rodrigo Vieira. O Registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

19 Em certa medida, a difusão conceitual de Propriedade Intelectual (P.I) remonta ao Iluminismo/Racionalismo europeu. A invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg revolucionou as reproduções de obras literárias que até então eram manuscritos. Com o advento do equipamento, as mesmas passaram a ser reproduzidas em massa, numa escala maior. Após a invenção verificou-se a proliferação de cópias não autorizadas surgindo a necessidade da criação de legislações específicas para a proteção dos interesses dos autores.

distribuição de conteúdo. Um reflexo nessa dinâmica é a ascensão de plataformas OTT (Over the Top)[20], que permitem que a distribuição global de conteúdos audiovisuais ocorra sem a dependência de intermediários locais.

Entretanto, quando falamos da nossa produção artística local, tomando como exemplo o mercado audiovisual, não raro os contratos firmados entre as produtoras nacionais e as plataformas de streaming preveem a cessão dos direitos patrimoniais autorais – o que em certa medida importa em transferir a nossa riqueza, simbólica e econômica, para o exterior.

O Brasil se encontra diante do desafio de posicionar-se em relação à geração contemporânea de riqueza, não apenas tecnológica, mas também simbólica! Surge então a questão: como nos posicionaremos enquanto player global?

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos parece importante estabelecer nossa indústria (tecnológica e criativa) a partir de um projeto estratégico de convergência, voltado para o curto, médio e longo prazo, que detenha políticas para que o desenvolvimento de uma IA nacional possa servir de estímulo para produção artística e cultural brasileira enquanto catalisadora de oportunidades econômicas e consequentemente, redutora de índices de desigualdade social.

Entender a nossa produção cultural enquanto ativo de transformação social em maior escala pode ser a chave para o desenvolvimento nacional em maior rapidez, sobretudo numa realidade de transformações tecnológicas rápidas e dinâmicas.

A abordagem do Brasil em relação à inteligência artificial (IA) como player global é crucial para sua participação efetiva no cenário tecnológico e econômico mundial.

Por que compensar os países detentores da tecnologia enquanto não temos condições de fomentar esta indústria, em iguais condições de competitividade, por aqui? Na dimensão humana da palavra, recordamos que que os computadores nada criam, apenas organizam informações que já existem em determinado lugar.

[20] A sigla OTT, em inglês Over-the-top é uma expressão para designar plataformas tecnológicas que permitem a distribuição de conteúdo de mídia por meio da internet diretamente para o usuário final. Estão incluídas nessa definição as empresas de serviços de streaming baseados em assinatura onde os consumidores podem acessar conteúdo sob demanda - sem ter que passar por um provedor de satélite ou cabo tradicional.

Quando o assunto é produção artística e cultural, o Brasil é celeiro de informações, dados e obras autorais que podem estar sendo utilizadas para o treinamento de sistemas de IA estrangeiros. Inclusive, recentemente, a "OpenAI", responsável pelas ferramentas "ChatGPT" e "DALL-E", reconheceu que "é impossível treinar sistemas de inteligência artificial sem a utilização de materiais protegidos por direito autoral"[21].

Ora, o diferencial brasileiro, principalmente no campo das artístico se encontra justamente na riqueza de sua cultura nacional, expressa no "ziriguidum", no "balacobaco", no "telecoteco" – *"Eu só boto bebop no meu samba quando Tio Sam tocar um tamborim"*[22] (CASTILHO, Almira; MACEDO, Waldeck Artur)

Essa expressividade, singular e característica de nossa conformação social, não é facilmente replicada por algoritmos. A atenção ao caráter criativo de nossa identidade cultural deve estar presente na balança ao nos debruçarmos diante da encruzilhada entre (i) I.A; (ii) Direito Autoral e (iii) Cultura Nacional.

Por que não investirmos no desenvolvimento de uma IA nacional que possa servir como ferramenta para a proteção e promoção dos ativos culturais brasileiros? Adaptada e treinada para captar a riqueza e a diversidade da cultura brasileira, confluindo na capacidade de preservar e impulsionar seu patrimônio cultural.

A posição do Brasil, como player global, portanto, deve levar em consideração a proteção dos direitos autorais de obras nacionais, o estímulo à produção e preservação de seu patrimônio cultural e o investimento em pesquisa e inovação na indústria criativa para que o "grosso" do capital gerado pela indústria fique retido no próprio país.

---

21 "it would be impossible to train today's leading AI models without using copyrighted materials" Disponível em: https://www.theregister.com/2024/01/08/midjourney_openai_copyright/. Acessado em 09.01.2024.

22 "*Só ponho bebop no meu samba/ Quando o tio Sam pegar no tamborim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele entender que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar Miami com Copacabana/ Chicletes eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim*". Composição de "Gordurinha" (Waldeck Artur de Macedo) e Almira Castilho (ainda que Almira, à época esposa de Jackson do Pandeiro, tenha admitido que o intérprete condicionou sua gravação a sua inclusão enquanto coautora) que ficou famosa pela interpretação de Jackson do Pandeiro. Pode ser considerada uma das primeiras apresentações do gênero "Samba-Rock", ainda que já houvesse na ficha técnica do disco "Aqui está o Bola Sete", do violinista "Bola Sete", na faixa "Bacará" a menção ao gênero "samba-rock". Sobre o tema, ver: Xavier de Oliveira, Luciana. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, Bahia. 2007. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0538-1.pdf. Acessado em 22.02.2024.

Ao fazê-lo, podemos, quem sabe, não apenas ser dono da mina, mas também do ouro.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASIMOV, Isaac. *Eu, robô.* Curitiba: Aleph, 2014.

BRASIL. *Lei n. 9610/1998*. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.html. Acessado em 29.12.2023.

CASTILHO, Almira; **MACEDO**, Waldeck Artur. *Chiclete com Banana*. In Jackson do Pandeiro – "Eu tô Aqui". Rio de Janeiro: Phillips, 1970. Disponível em https://open.spotify.com/track/5I6PA8HY9cGh5ovE7ZYoyY?si=fX_9zOp1SFOf70WuKK2X_g&context=spotify%3Aalbum%3A5euvWdBZumefGuphTdtdMX. Acessado em 20.03.2023.

COSTA, Rodrigo Vieira. *O Registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

CUNHA FILHO, Humberto. *Teoria dos Direitos Culturais – Fundamentos e Finalidades*. Ed. Sesc. 2018. São Paulo.

HAYKIN, Simon. *Redes neurais: princípios e práticas*. Trad. Paulo Martins Engel. – 2.ed. – Porto Alegre: Bookman, 2001.

LUGER, George F. *Inteligência Artificial: Estruturas e estratégias para a resolução de problemas complexos.* 4ª ed. Trad. Paulo Martins Engel. Bookman (Artemed)/Pearson Education Limited 2002. 2004.

SCHIRRU, Luca. *Direito autoral e inteligência artificial: autoria e titularidade dos produtos da IA.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.

TURING, Allan. *Computing machinery and intelligence.* Mind, n. 59. 1950. Disponível em: https://academic.oup.com/mind/article/LIX/236/433/986238238. Acessado em: 29.12.2023.

RAHMAN, Was. *Inteligência artificial*: e aprendizado de máquina (2022)

ROOS, Teemu; HAGSTRÖM, Hanna. *Elements of AI.* Reaktor/University of Helsinki. Disponível em: www.elementsofai.com. 2018.

RUSSEL, Stuart; **NORVIG**, Peter. *Inteligência Artificial*; tradução Regina Célia Simille- Rio de Janeiro: Elsevier: 2013.

XAVIER DE OLIVEIRA, Luciana. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, Bahia. 2007. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0538-1.pdf. Acessado em 22.02.2024.

COLEÇÕES PRIVADAS DE OBRAS DE ARTE: UMA REFLEXÃO SOBRE A SUA FUNÇÃO SOCIAL.

Renata Farina Ribeiro Ruas [1]

RESUMO: O presente artigo teve por objetivo refletir sobre a função social dos acervos privados de obras de arte. Para tanto, buscou-se definir juridicamente os bens culturais, categorizando, nesse rol de bens, as obras de arte que são de propriedade privada. Além disso, foi exposto o rol legislativo que regula as relações de propriedade das coleções privadas de obras de arte para, na sequência, explicitar que a sua função social somente poderá ser cumprida por meio do compartilhamento e do acesso aos mesmos pela coletividade. A metodologia aplicada foi a pesquisa bibliográfica e legislativa.

PALAVRAS-CHAVE: Função social, Acervos privados, Bens culturais, Direitos Culturais, Obras de arte.

INTRODUÇÃO

Entre 2014 e 2018, vivi a experiência de participar, como advogada, da transformação de uma coleção privada de artes visuais em coleção visitável, além de trabalhar ativamente na conversão da antiga residência do colecionador em centro cultural privado aberto ao público.

Colecionar é um costume instigante. Analisar o perfil de um colecionador demandaria um trabalho exclusivo, tamanha a sua complexidade. Contudo, há algo intangível e individual presente no hábito de quem coleciona: o valor que determinado objeto tem aos olhos de quem o possui.

Sobre esse aspecto, Philip Blom (2003, p. 191-192) afirma que a "questão do valor é, em si mesma, intrigante. Com frequência, os objetos colecionados são refugos da sociedade, ultrapassados pelo avanço tecnológico, usados e descartáveis, obsoletos, negligenciados, fora de moda". O que justifica o desejo de possuí-los seria, então, não a utilidade, mas o interesse por tais objetos, pois "significam algo, representam algo, provocam associações que os tornam valiosos aos olhos do colecionador. Como suportes de significado, sua inutilidade é um ativo".

Além do valor que, por vezes, existe apenas aos olhos de quem coleciona, está presente também na relação de colecionar o interesse pela posse (e propriedade) daquele objeto considerado raro, único. Nas palavras de Jean Baudrillard (1993, p. 95), a coleção "pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal."

[1]Mestre em Memória e Acervos pela FCRB. E-mail:renata.farina@uol.com.br

Outro traço comumente observado em colecionadores é a predominância de seu gosto pessoal nos objetos que busca adquirir. Nesse sentido, Krzysztof Pomian afirmou

> Diz-se também que certas peças de colecção são fonte de prazer estético; que outras – e por vezes são as mesmas – permitem adquirir conhecimentos históricos ou científicos. Enfim, observa-se que o facto de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente (POMIAN, 1984, p.54).

Como se vê da citação acima, o valor atribuído, o sentimento de posse e o gosto pessoal podem ser identificados como fatores presentes no ato de colecionar.

Em se tratando de coleções de obras de arte[2], o prestígio, o requinte e a exclusividade são adjetivos que igualmente aderem aos colecionadores, eis que considerando as cifras alcançadas por boa parte dessas peças artísticas, possuí-las é algo restrito aos estratos mais altos da sociedade.

Partindo da experiência pessoal vivida entre 2014 e 2018, como relatado acima, defendo que para além da satisfação pessoal dos detentores de coleções de arte, deveria haver uma maior conscientização do valor cultural presente nesses conjuntos e, como como bens culturais que são, seria fundamental que mais colecionadores possibilitassem que seus objetos de arte cumprissem a sua função social.

Infelizmente, é sabido que, não raro, coleções privadas de arte costumam ficar somente encasteladas nas residências de seus donos, impossibilitando a fruição das mesmas pela coletividade.

Motivada por essa observação e com o intuito de refletir sobre o cenário acima descrito, o presente artigo se propôs a definir juridicamente os bens culturais, dentre os quais estariam inseridas as obras de arte, isoladas ou em conjunto. Foi possível compreender que, independentemente de quem seja o seu proprietário, o valor das obras de arte está na sua vocação de ampliar saberes e em permitir o entendimento do passado e a projeção do futuro.

[2] No presente artigo usei o termo coleção, mas vale dizer que as análises aqui trazidas se aplicam igualmente para os acervos de obras de arte. Embora os termos "coleção" e "acervo" sejam comumente utilizados como sinônimos, vale lembrar que eles se diferenciam não somente pela acepção jurídica que remete à herança, mas também pela ideia de que "acervo costuma designar um conjunto geral, com corpo mais amplo, muitas vezes constituído de várias coleções", como ensina a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Acessível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14329/acervo-e-colecao#:~:text=Acervo%20costuma%20designar%20um%20conjunto,Ita%C3%BA%2C%20composto%20por%20diferentes%20cole%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 09 ago.2021.

Na sequência, de modo a olhar para a função social dos bens culturais – categoria na qual estão inseridas as coleções de obras de arte – analisei que esta somente poderá ser inteiramente exercida a partir do seu compartilhamento com a sociedade, possibilitando, a quem os usufrui, a construção de memórias, de conhecimento e de pensamento crítico.

Outra reflexão presente neste artigo é sobre a compatibilização entre as noções de direito à propriedade e função social dos bens culturais (*in casu*, obras de arte), cuja discussão se acirrou a partir da publicação do Decreto nº 8.124 de 17 de outubro de 2013 e da instituição da Declaração de Interesse Público (DIP). Nesse âmbito, defendo que o desconforto gerado no mercado de arte pode ser apaziguado a partir da leitura sistematizada das normas aplicáveis ao tema.

Para o desenvolvimento do presente artigo, foi utilizada como ferramenta metodológica a pesquisa bibliográfica e legislativa.

1 NÃO É SOBRE DIVIDIR; É SOBRE COMPARTILHAR

1.1 O conceito jurídico de bens culturais

Inicialmente, é válido propor uma rápida reflexão sobre a função social das coleções privadas de obra de arte e sobre a facilitação do acesso a bens que apresentem potencial a serem benéficos à coletividade. Nesse sentido, sem qualquer intenção de exaurir o tema ou de trazer discussões inéditas sobre o mesmo, a via colocada para tal reflexão perpassa o entendimento do conceito jurídico de bem cultural e a construção da noção de como esses mesmos bens – isoladamente ou em conjunto – podem desempenhar o seu papel social.

Durante as pesquisas para o presente trabalho, foi possível identificar que, na década de 1970, na Itália, algumas noções importantes sobre bens culturais foram desenvolvidas pelo jurista e político italiano Massimo Severo Giannini. Sobre seu trabalho denominado *I beni culturali*, de 1976, Lorenzo Casini escreveu um ensaio em edição comemorativa do centenário de Giannini na *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico* (2015), no qual se aponta que Giannini teria sido o primeiro a conectar eficazmente o bem cultural à disciplina jurídica e às questões de teoria geral (2015, p. 988-989)[3].

Casini esclarece que, na busca por conceituar juridicamente o bem cultural, Giannini teria encontrado uma resposta capaz de definir e aderir aos bens culturais até os dias atuais:

[3] No original em italiano: "*D'altra parte, egli per primo riuscì a collegare efficacemente la disciplina dei beni culturali a istituti giuridici e problemi di teoria generale*".

todo bem cultural é dotado de *imaterialidade* – sendo este o valor cultural capaz de testemunhar algo relevante para a civilização que seja distinto do seu suporte físico –, e de *publicidade* – que traduz, independentemente da propriedade do bem, a sua capacidade de ser um bem de fruição pela coletividade.

As duas características trazidas à luz por Giannini eram abstratas e fugiam às propriedades físicas próprias do bem. Não se pode negar o quanto esse pensamento ampliou o debate sobre o conceito jurídico em construção naquele momento histórico.

Não por acaso, na década seguinte, em artigo escrito no Brasil por Carlos Frederico Marés de Souza Filho, definiu-se que:

> O Bem Cultural é um conceito jurídico e o fato de ser cultural é apenas uma qualidade sua, que não exclui outros qualificativos, como móvel e imóvel, público ou privado, fungível e infungível, tudo isto visto enquanto bem físico, real, material. **A essência jurídica, porém, tem bem outra situação: a qualidade cultural transforma o bem, atribuindo-lhe interesse público, infungibilidade e especial proteção jurídica** (SOUZA FILHO, 1986, p.252 grifo nosso).

Repara-se que, igualmente entre autores brasileiros, passava-se a admitir que, para além das definições inerentes à sua condição física, o fator cultural ampliava ao bem qualidades como ser de interesse público, ser insubstituível e requerer proteção jurídica especializada. E, nesse caso, o que se pretende proteger em nome do interesse coletivo é o valor cultural do bem. A propriedade do bem, seja pública ou privada, torna-se, *in casu*, uma discussão secundária.

Ainda na mesma década, em 1989, Giancarlo Rolla publicou um artigo denominado *Bienes Culturales y Constitución*, para a *Revista do Centro de Estudos Constitucionais de Madrid*, no qual reitera que o objeto de guarda pelo Estado deve ser o valor que a coisa exprime, não o material que lhe serve de suporte (1989, p. 170)[4]. Seria justamente esse fator – o valor cultural – que tornava os bens culturais uma categoria homogênea de coisas.

Rolla complementa que, quando essa categoria de bens possibilita sua utilização para fins de estudo, de aperfeiçoamento cultural ou de simples disfrute estético, eles deveriam ser usufrutuados à sociedade (*ibidem*, p. 171)[5].

---

[4] No original em espanhol: "*Tal como se ha afirmado eficazmente, «el bien es cultural no si representa un determinado objeto, sino si cumple una determinada función ». Se deduce de aquí que el objeto de la tutela consiste en el valor que la cosa expresa más que en el bien material que le sirve de soporte*".

[5] No original em espanhol: "*Las intervenciones previstas por el legislador, tanto si atienden a la conservación, cuanto si se proponen valorar tales bienes se dirigen a asegurar su disfrute social. Es decir, la posibilidad de que sean utilizados para fines de estudio, de perfeccionamiento cultural o de simple disfrute estético. El legislador, en su discrecionalidad, puede graduar en función de las características concretas de los bienes y de sus condiciones*

Em suma, como explicou Francisco Luciano de Lima Rodrigues,

> [...] quanto à natureza jurídica, os bens culturais seriam uma categoria homogênea, unitária, que reuniria o valor cultural objeto de tutela estatal a ser exercida sobre bens, sejam públicos ou privados, sem com eles se confrontar, favorecendo ao cidadão o desfrute dos valores culturais tutelados (RODRIGUES, 2016, p. 58).

Seja como for, mesmo que passível de sofrer evoluções futuras, o que há de mais relevante no conceito jurídico de bem cultural é o reconhecimento de que o seu valor é intangível e se encontra na sua aptidão para promover saberes e ampliar a compreensão coletiva sobre seu passado e delinear os traços de seu futuro. E é justamente por isso que se deve possibilitar o acesso da sociedade a esses bens, disponibilizando-os à visitação pela coletividade.

1.2 A função social dos bens culturais

Ultrapassada a noção sobre a natureza jurídica dos bens culturais, passamos a pensar sobre a função social desses bens – o que não deixa de ser um desafio, tendo em vista que a maior parte da doutrina trata da função social da propriedade, em especial dos bens móveis e imóveis. O que se fará, doravante, será a construção de uma hipótese.

O termo *função social* ganhou força durante o processo de redemocratização brasileiro, cujo expoente legal é a Constituição Federal de 1988. Ao constar do Título II, Capítulo I, artigo 5º, inciso XXIII[6], do texto constitucional brasileiro, a função social ganhou status de direito e garantia de essência coletiva.

Sobre o tratamento da função social na nossa Constituição Federal, escreveram Gustavo Tepedino e Anderson Schreiber (grifo nosso):

> A inovação do constituinte de 1988 não foi um mero acolhimento das tendências mundiais. [...] A noção encontra-se de tal forma consolidada na experiência brasileira dos últimos anos, que não há dúvidas de que a garantia da propriedade não pode ser vista mais à parte de sua conformação aos interesses sociais. **Em outras palavras: não há, no texto constitucional brasileiro, garantia à propriedade, mas tão-somente garantia à**

de conservación, su aprovechamiento. No puede, sin embargo, negar de forma irrazonable a la comunidad social y científica la posibilidad de disfrutar de los valores culturales expresados por determinados bienes".

[6] Leia-se: TÍTULO II - DOS DIREITOS E GARANTIAS FUNDAMENTAIS
CAPÍTULO I - DOS DIREITOS E DEVERES INDIVIDUAIS E COLETIVOS
Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
[...]
XXIII - a propriedade atenderá a sua função social; [...]. (BRASIL, 1988).

> **propriedade que cumpre a sua função social** (TEPEDINO; SCHREIBER, 2005, p. 104-105).

A noção de função social permeou todo o tecido constitucional, sendo a mesma alçada à categoria de princípio da ordem econômica, como é possível ler em seu artigo 170, inciso III:

> Art. 170. A ordem econômica, fundada na valorização do trabalho humano e na livre iniciativa, tem por fim assegurar a todos existência digna, conforme os ditames da justiça social, observados os seguintes princípios:
> [...]
> III - função social da propriedade; [...].(BRASIL, 1988).

A partir daí, fossem nas relações públicas, fossem nas relações privadas, a função social passou a impregnar diversas normas infraconstitucionais, podendo ser lançado, a título de exemplo, o artigo 421, do Código Civil de 2002, o qual determina que a "liberdade de contratar será exercida em razão e nos limites da função social do contrato".

Em 2009, no bojo da Lei nº 11.904, denominada Estatuto dos Museus, o cumprimento da função social é tratado como princípio fundamental dos museus, como se vê do artigo 2º, inciso III[7].

Como relacionar, portanto, a função social aos bens culturais objeto desse estudo?

A função das coisas é a razão da sua existência e, não raro, um mesmo bem tem funções múltiplas, finalidades diversas, para além daquela que se considera a sua principal. A título de exemplo, uma casa tem como finalidade a moradia, somada à função de proteção, abrigo ou até mesmo de embelezamento de determinado local.

A junção dos termos "função" e "social" permite compreender que a vocação de determinados bens não poderá ser segregada dos interesses da coletividade.

Assim, pode-se dizer que o bem cultural, além de servir ao seu proprietário – público ou privado –, só exerce plenamente a potencialidade de suas funções quando atende à sociedade, possibilitando a construção da memória, a difusão de conhecimento e o estímulo ao pensamento crítico. E, para que isso ocorra, é fundamental que os indivíduos possam ter acesso a esses bens.

Nessa mesma direção, Elina Moustaira (2015, p.7) afirma[8] que os objetos de arte, como subcategoria dos objetos culturais (bens culturais), são possuidores de dupla identidade:

---

7 Art. 2º. São princípios fundamentais dos museus:
[...]
III – o cumprimento da função social;[...].

8 No original em inglês: "*Art objects, as a sub-category of cultural objects, may be considered as having a double identity: private, when they belong to a private collector and public, because of their cultural essence*

privada, quando pertencentes a um colecionador privado, e pública, que por sua essência cultural exige que todas as pessoas tenham acesso a eles.

Não é sem razão que o *caput* do artigo 215 da Constituição Federal estipulou que será assegurado "a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional": o contato com a arte, nas suas mais diversas manifestações, pode despertar a curiosidade e a busca pelo conhecimento.

Ampliando a discussão da função social do bem cultural para além do campo jurídico, é possível trazer à baila o conceito de ressonância[9] proposto por José Reginaldo Santos Gonçalves. Segundo Gonçalves (2005, p. 19), a força do bem cultural independe da classificação que lhe é dada por uma agência de Estado, por uma instituição ou por seu proprietário, mas está intimamente atrelada ao que consegue provocar no seu espectador, seja conectando-o ao seu passado, à sua essência ou à sua projeção de futuro. Obras de arte em geral revelam essa aptidão para a ressonância apontada por Gonçalves.

Vale ressaltar, neste ponto do trabalho, que o direito à propriedade do bem cultural e a concessão da sua fruição a terceiros não precisam caminhar em sentido oposto, nem deve a função social ser entendida como uma punição ao proprietário do objeto de arte. É justo o contrário: o estímulo ao compartilhamento deve ser enxergado pela ótica do bem comum que ele cria para toda a sociedade.

Sobre a ora defendida conciliação entre o direito à propriedade privada e a função social dos bens culturais, faz-se necessário encarar a polêmica criada pelo Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 – o qual regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus –, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.

O referido decreto normatizou o processo administrativo que possibilitaria a Declaração de Interesse Público (DIP) de bens culturais que, individualmente ou em conjunto, fossem considerados "portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória

which demands that all people should have access to them. Being so specific, normally they are regulated by both public and private law - in different quotas, according to the 'mentality' of each legal system".

[9] No artigo aqui citado, José Reginaldo Santos Gonçalves conceitua ressonância assim: "Aqui faço uso dessa noção, tal como a utiliza o historiador Stephen Greenblatt. Diz ele: 'Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante' (Greenblatt, 1991, p. 42-56, grifo do autor, tradução minha)".

dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (artigo 2º, III, do Decreto 8.124/2013) – inclusive aqueles que fizessem parte de acervos ou coleções privadas.

À época de sua publicação, essa possibilidade gerou no mercado de arte, sobretudo entre colecionadores e galeristas, enorme desconforto, pois se enxergou na DIP uma violação ao pleno exercício do direito constitucional à propriedade privada e de seus principais reflexos (a possibilidade de usar, gozar e dispor do bem).

Esses atores do mercado entenderam que acervos e coleções privados estariam sujeitos à fiscalização estatal ou até à musealização, caso as obras fossem encontradas em más condições, bastando que fosse atribuído aos mesmos relevante valor cultural para o país. Outro temor seria a impossibilidade de circular as obras dentro e fora do país e sofrer algum tipo de desapropriação do bem cultural.

Há que se registrar, contudo, que a leitura sistematizada[10] do conjunto normativo destacado acima permite inferir que a DIP depende de processo administrativo e de instâncias de aprovação. No bojo de qualquer processo administrativo, por regra, é dada às partes a oportunidade ao contraditório ou à defesa, mormente a apresentação de argumentos contrários ao ato que originou tal processo; logo, pode-se deduzir que também no processo da DIP seria oportunizada a participação dos envolvidos.

Somado às críticas anteriores, também foi questionado por agentes do mercado de arte que se insurgiram à DIP se seria formalmente correto e constitucional que um decreto e não uma lei tivesse criado direitos e obrigações.

O fundamento para esse argumento está no Princípio da Legalidade previsto no artigo 5º, inciso II, da Constituição Federal, segundo o qual "ninguém será obrigado a fazer ou deixar alguma coisa senão em virtude de lei", cabendo aos decretos a regulamentação das leis.

A despeito da falta de rigor formal e da aparente intenção de interferência estatal no mercado de arte, insta ser lembrado que o artigo 216-A, da Constituição Federal fala em "fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais". Parece ter sido essa a intenção do legislador na elaboração do Estatuto dos Museus e de seu decreto regulamentador.

[10] Para leitura sistematizada dos artigos que permitem o entendimento da questão, recomenda-se a leitura, na seguinte sequência: (i) artigo 5ª, da Lei nº 11.904/2009; (ii) artigo 2ª, do Decreto nº 8.124/2013; e (iii) artigos 35, 36 e 37, do Decreto nº 8.124/2013.

Tanto é assim que o artigo 6º do Estatuto dos Museus excluiu da sua abrangência aquelas coleções que estivessem cumprindo a sua função social de estarem acessíveis ao público. É o que se pode depreender da leitura do dispositivo abaixo.

> Art. 6º - Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis.
> Parágrafo único. São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente.

Para corroborar o explanado acima, vale registrar que, em 17 de março de 2022, foi publicada no Diário Oficial da União a Resolução Normativa IBRAM nº 14, de 11 de março de 2022[11], cujo objetivo é regulamentar a Declaração de Interesse Público de bens culturais musealizados ou passíveis de musealização prevista no conjunto normativo antes citado.

Ao longo do texto da referida resolução, que entrou em vigor em 1º de abril de 2022[12] –, foram aclarados alguns pontos que até então eram motivadores do desconforto no mercado de arte e de colecionadores, merecendo destaque:

i. Garantia do Processo Administrativo Declaratório com direito a manifestação do proprietário do bem cultural (artigo 5ª, inciso IV);
ii. Garantia de acompanhamento do trâmite do Processo Administrativo através do Sistema Eletrônico de Informações – SEI, acessível no endereço eletrônico https://sei.museus.gov.br (artigo 8º) e previsão da possibilidade de recursos caso o proprietário não concorde com a declaração (artigo 28);
iii. Em caso de alienação onerosa do bem cultural de interesse público, deve ser conferido ao IBRAM o direito de preferência na compra do mesmo. Entretanto, o proprietário poderá gravar livremente a coisa, ou seja, poderá dar o bem em garantia de dívidas e não haverá óbices para venda a terceiros, caso o IBRAM não tenha interesse ou não cumpra os prazos devidos para aquisição (artigo 24, inciso VI e artigos 26 e 27);
iv. Não há vedação para saída do bem do país para intercâmbio cultural, mas há uma limitação de tempo de 02 (dois) anos prorrogáveis, com obrigação de apresentação de relatórios semestrais ao IBRAM (artigo 24, §§3º e 4º);

[11] Ver: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/resolucao-normativa-ibram-n-14-de-11-de-marco-de-2022-386464320
[12] Ver: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/retificacao-387090509

v. A Declaração de Interesse Público não implica recolhimento do bem cultural para instituição museológica, pública ou privada, nem exclui a responsabilidade dos seus proprietários ou responsáveis legais pela sua regular preservação, respeitados sempre os direitos inerentes à propriedade (artigo 25, grifos nossos); e,

vi. Não há na resolução menção expressa às coleções visitáveis.

Como se pode ver, entre o Decreto nº 8.124/2013 e sua resolução regulamentadora, há um hiato de quase 10 anos. Por outro lado, a supracitada Resolução Normativa nº 14 entrou em vigor há aproximadamente dois anos, desde abril de 2022., o que dificulta o entendimento de como a DIP será operacionalizada na prática.

Porém, por tudo acima explicitado, não resta dúvida de que há que se buscar um equilíbrio entre cultura e acesso, bens culturais e propriedade. Qualquer proposta diferente desta sujeitaria os agentes do mercado de arte ao risco de desapropriação. O direito à propriedade privada de bens culturais, em especial daqueles que cumprem a sua função social, deve ser preservado para manutenção da ordem e para evitar um retrocesso às intervenções estatais autoritárias já ocorridas no passado.

Dessa forma, observamos que a dificuldade de partilhar coleções privadas com a comunidade ultrapassa o aspecto patrimonial e encontra a falta de entendimento dos proprietários de que o investimento econômico em bens e serviços culturais tem o potencial de gerar um círculo ininterrupto de desenvolvimento social.

Sobre esse aspecto, ponderou Francisco Humberto de Cunha Filho:

> As partilhas, no sentido mais simples de divisão, podem resultar de atos voluntários, como a doação e a troca; ou involuntários, como a expropriação, que pode ser legítima (são exemplos: desapropriação, confisco e intervenções estatais diversas) ou ilegítima (furto, roubo, esbulho, v.g.); podem decorrer, ainda, de eventos vinculados às ideias de caso fortuito e força maior, como os desastres, as diásporas, as guerras e a própria morte. No mundo cultural, todas essas hipóteses são de ocorrência averiguável, mas de pouca cogitação sobre as suas reais repercussões (CUNHA FILHO, 2019, p.211).

O que deve existir, portanto, é o incentivo e, nesse aspecto, o Estado não precisa ser um ator solitário. A sociedade civil pode se engajar na promoção do acesso aos bens e serviços culturais.

Não é sobre dividir; é sobre compartilhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação para a reflexão trazida nesse artigo, como já mencionado, veio de uma experiência profissional vivida entre os anos de 2014 e 2018, durante o projeto de criação e instalação de um centro cultural privado na cidade do Rio de Janeiro.

A despeito das dificuldades, saber que o resultado desse projeto seria o funcionamento de uma casa de cultura com todo o potencial de gerar benefícios para a coletividade – não somente pelas ações culturais que ali se desenvolveriam, mas também pela partilha com o público de um acervo de obras de arte até então acessível apenas a um núcleo familiar específico – era um incentivador para ultrapassar cada nova barreira que se apresentava.

Daí veio a ideia de contribuir, por meio da análise ora feita, para que outros colecionadores possam considerar o compartilhamento de suas coleções com o público.

Inicialmente, foi proposta a definição jurídica dos bens culturais, incluindo nesse rol de bens as obras de arte que, sejam de propriedade pública ou privada, são capazes de amplificar conhecimento e de permitir o entendimento do passado e a idealização de seu futuro.

Ato contínuo, foi feita a correlação dos bens culturais ao cumprimento de sua função social, o qual se dá pelo acesso do público às coleções.

Em sintonia com o acima apresentado e sobre a relevância da fruição de bens culturais, vale reproduzir as palavras de Cecília Londres Fonseca:

> Para "consumir" esses bens em muitos casos não é necessário dispor de poder de compra, nem de conhecimentos especializados. Eles estão acessíveis aos sentidos e à contemplação, e, por seu valor insubstituível como testemunhos do passado, constituem recursos valiosos para o conhecimento da história e para a fruição estética (FONSECA, 2007, p.169).

A citação acima, como se vê, reforça a relevância do acesso a bens culturais.

Lembro, ainda, que foi construída a hipótese de que o atual arcabouço legal existente possui mecanismos para garantir que a Declaração de Interesse Público (DIP) trazida pelo Decreto nº 8.124/2013 dificilmente será aplicada indistintamente de forma a resultar em desapropriação das obras de arte privadas.

Vale lembrar que a sociedade – incluídos aí os donos de obras de arte – é detentora de direitos e ao mesmo tempo de deveres culturais. Uma explanação importante sobre esse tema é feita por Humberto Cunha Filho:

> [...] em nossos dias são alardeados apenas os direitos culturais e praticamente omitidos os deveres culturais, a não ser quando devidos pelo Estado. É como se houvesse o entendimento que somente este, relativamente à cultura, tivesse obrigações ou, em sentido inverso, que os grupos e os indivíduos fossem imunes aos ditos deveres. Esse pensamento, porém, é inadmissível em uma

> sociedade de iguais, uma vez que direitos sem deveres correspondentes equivalem a privilégios, que são aceitos apenas em regimes de castas sociais (CUNHA FILHO, 2018, p. 69).

É possível afirmar, por todo o exposto, que a dação de acesso ao público às coleções privadas se coaduna com o dever cultural que é esperado daqueles que podem fazê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVO e coleção. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14329/acervo-e-colecao. Acesso em: 27 mar. 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BLOM, Philip. *Ter e manter*: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Brasília: Senado Federal / Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm. Acesso em: 06 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. *Código Civil Brasileiro*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406.htm. Acesso em: 30 mai.2020.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm#art5. Acesso em: 06 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm. Acesso em: 06 jun. 2020.

CASINI, Lorenzo. Todo es peregrino y raro...: Massimo Severo Giannini e i beni culturali. *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, v. 3, p. 987-1005, 2015. Disponível em https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/853185/196758/3_2015_Rivista_trimestrale_di_diritto_pubblico.pdf Acesso em: 24 maio 2020.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. A Constituição de 1988 e as partilhas culturais: processos, responsabilidades e frutos. *Direito Público*, v. 16, 2019. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/275933210.pdf. Acesso em: 30 ago. 2020.

CUNHA FILHO. Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais*: fundamentos e finalidades. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio histórico na sociedade contemporânea. *Escritos: Revista da Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 159-171, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a02v1123.pdf. Acesso em: 25 mar.2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Portaria nº 6 de 2017. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/20346291/do1-2017-01-10-portaria-n-6-de-9-de-janeiro-de-2017-20346222. Acesso em: 31 ago. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Resolução Normativa nº 2, de 02 de maio de 2019. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-normativa-n-2-de-29-de-maio-de-2019-157603410. Acesso em: 31 ago. 2020.

MOUSTAIRA, Elina. *Art Collections, Private and Public*: A Comparative Legal Study. Athens, Greece: Springer, 2015. p. 7. (SpringerBriefs in Law)

POMIAN, Krzysztof. *Colecção:* Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RODRIGUES, Francisco Luciano de Lima. *Patrimônio cultural:* a propriedade dos bens culturais no estado democrático de direito. 2. ed. Santa Cruz do Sul: Essere nel Mondo, 2016.

ROLLA, Giancarlo. Bienes culturales y Constitución. *Revista del centro de estudios constitucionales*, n. 2, p. 163-180, 1989. Disponível em: http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/fondo-historico?IDR=15&IDN=1228&IDA=35288. Acesso em: 14 ago. 2020.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Mares de. A tutela dos bens culturais e a responsabilidade patrimonial do estado. *Revista da Faculdade de Direito UFPR*, ano 23, n. 23, Curitiba, 1986.

TEPEDINO, Gustavo; SCHREIBER, Anderson. A garantia da propriedade no direito brasileiro. *Revista da Faculdade de Direito de Campos*, ano 4, n. 7, 2005, p. 101-119. Disponível: http://fdc.br/Arquivos/Mestrado/Revistas/Revista06/Docente/04.pdf. Acesso em: 28 jun. 2020.

CARTAS-MISSIVAS E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA

Thiago Serpa Erthal[1]

RESUMO: Existem valiosos acervos de cartas-missivas junto a instituições arquivísticas que, por vezes, deixam de ser pesquisados e divulgados por dificuldades de compreensão e delimitação dos direitos envolvidos, notadamente os direitos autorais e direitos de privacidade. Há uma dupla proteção jurídica que, conjugada com costumes setoriais assistemáticos, geram insegurança jurídica. Neste artigo, propõe-se, a partir de uma revisão bibliográfica e consulta documental, uma sistematização das normas pertinentes e o estabelecimento de uma teoria geral de proteção jurídica das cartas-missivas.

PALAVRAS-CHAVE: Cartas-missivas. Direitos Autorais. Privacidade.

INTRODUÇÃO

Manuel Bandeira, nascido em Recife no dia 19 de abril de 1886, foi um dos mais importantes poetas brasileiros. Por sua ligação com o movimento modernista, tornou-se amigo e confidente de diversos escritores de seu tempo, com quem constantemente trocava cartas. Grande parte delas já foi publicada, mas outra permanece até hoje em sigilo.

Com seu falecimento, em 13 de outubro de 1968, um valioso acervo passou a ser guardado por sua então companheira Maria de Lourdes Heitor de Souza, que o doou para o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), em 3 de janeiro de 1978 (FCRB, 1989, p. 11).

Esse acervo, porém, vem sendo pouco pesquisado e divulgado, ante a dificuldade de diálogo com os herdeiros de Manuel Bandeira e dúvidas quanto aos limites de atuação do Poder Público. Alega-se, em contraponto ao interesse público na divulgação dos referidos textos, possíveis violações aos direitos autorais envolvidos[2].

[1]Doutor em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Procurador Federal na Advocacia-Geral da União (AGU) e Professor Pesquisador no Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá (ICTIM). E-mail: thiagoerthal@yahoo.com.br

[2]Corroborando essas afirmativas, v. a consulta jurídica formulada no documento nº 0142975, do processo administrativo nº 01550.000017/2024-89 da FCRB.

Assim como o acervo de cartas de Manuel Bandeira guardado pelo AMLB, há outros espalhados pelo Brasil que por vezes deixam de ser pesquisados e divulgados por dúvidas quanto aos limites de atuação da instituição custodiante[3]. Esse é o problema que se pretende enfrentar aqui. Com efeito, a partir de uma revisão bibliográfica sobre o assunto e consulta a documentos públicos pertinentes à problemática apontada, tem-se por objetivo geral sistematizar os principais aspectos da proteção jurídica incidente sobre cartas-missivas.

Para atingir esse objetivo geral, propõem-se os seguintes objetivos específicos: (i) analisar a incidência às cartas-missivas das normas de direitos autorais; (ii) examinar a proteção que lhes é atribuída pelo direito de privacidade; (iii) indicar os pontos de convergência e divergência entre um e outro tipo de proteção.

O problema é abrangente e admite outras linhas de investigação, como por exemplo à luz do princípio da função social dos direitos autorais. No entanto, foi feito um necessário recorte metodológico para permitir aprofundamento nos aspectos suscitados.

CARTAS-MISSIVAS E DIREITOS DO AUTOR

Cartas-missivas são escritos de caráter privado, por meio dos quais se faz uma comunicação ou se estabelece correspondência com pessoa ausente. A expressão pode ser decomposta. O termo "carta" tem definição no art. 47 da Lei nº 6.538/1978, a saber: "objeto de correspondência, com ou sem envoltório, sob a forma de comunicação escrita, de natureza administrativa, social, comercial, ou qualquer outra, que contenha informação de interesse específico do destinatário.". Cuida-se do suporte físico através do qual a comunicação se estabelece.

Já o vocábulo "missiva" estabelece se tratar de uma comunicação assíncrona, ou seja, aquela em que o emissor e o receptor não interagem ao mesmo tempo. Por conta desse adjetivo, o suporte físico deve ser capaz de preservar a mensagem por um razoável período, o que permite também que ela seja lida por outras pessoas e em tempos distintos. Daí a necessidade de o Direito, como instrumento de regulação social, atribuir algum tipo de proteção a esses escritos.

[3]Sobre a diferença entre propriedade, posse e custódia de documentos arquivísticos, cf. SANTOS, 1996. Neste artigo, os termos são utilizados indistintamente.

A Lei nº 496/1898 (Lei Medeiros de Albuquerque) foi o primeiro diploma brasileiro a definir e garantir os direitos de autor sobre qualquer obra literária, científica ou artística, mencionando as cartas expressamente em seu art. 2º:

> Art. 2º A expressão «obra litteraria, scientifica ou artistica» comprehende: livros, brochuras e em geral escriptos de qualquer natureza; obras dramaticas, musicaes ou dramatico-musicaes, composições de musica com ou sem palavras; obras de pintura, esculptura, architectura, gravura, lithographia, photographia, illustrações de qualquer especie, cartas, planos e esboços; qualquer producção, em summa, do dominio litterario, scientifico ou artistico.

Na sequência, o Código Civil de 1916 (CC/1916) passou a tratar, em capítulo específico sobre propriedade literária, científica e artística, do direito autoral de publicação, inclusive de cartas-missivas:

> Art. 649. Ao autor de obra literária, científica, ou artística pertence o direito exclusivo de reproduzi-la.
>
> § 1º Os herdeiros e sucessores do autor gozarão desse direito pelo tempo de sessenta anos, a contar do dia do seu falecimento.
>
> § 2º Morrendo o autor sem herdeiros ou sucessores, a obra cai no domínio comum.
>
> Art. 671. Quem publicar qualquer manuscrito, sem permissão do autor ou de seus herdeiros ou representantes, será responsável por perdas e danos.
>
> Parágrafo único. As cartas-missivas não podem ser publicadas sem permissão dos seus autores ou de quem os represente, mas podem ser juntas como documento em autos judiciais.

Por seu turno, a Lei nº 5.988/1973 (LDA/1973) adotou uma redação mais ligada ao suporte físico das obras protegidas do que ao conteúdo em si. Veja-se o texto do seu art. 6º:

> Art. 6º São obras intelectuais as criações do espírito, de qualquer modo exteriorizadas, tais como:
>
> I - os livros, brochuras, folhetos, cartas-missivas e outros escritos;
>
> Art. 33. As cartas missivas não podem ser publicadas sem permissão do autor, mas podem ser juntadas como documento, em autos oficiais.

Finalmente, a atual Lei de Direitos Autorais (LDA) – Lei nº 9.610/1998 – abandonou as referências exemplificativas aos suportes físicos das obras e passou a disciplinar o conteúdo protegido, nos seguintes termos:

> Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:
>
> I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
>
> Art. 34. As cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais.

Enfim, não existe dúvida de que a legislação de direitos autorais brasileira, desde a origem, incide também sobre as cartas-missivas. Há, porém, uma controvérsia importante: todas

as cartas-missivas são protegidas pela LDA ou só aquelas que possuam conteúdo literário, artístico ou científico?

Há poucas referências doutrinárias sobre o tema. Eliane Vasconcellos, museóloga e ex-Chefe do AMLB, aborda a questão sob uma perspectiva histórica, recobrando casos concretos de poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Pedro Nava, Clarice Lispector *etc*. Em diversos artigos, defende que a legislação autoral incida indistintamente sobre as cartas-missivas, como se depreende da seguinte passagem:

> Do ponto de vista jurídico, o signatário detém o direito autoral da carta; o destinatário possui o direito material, ou seja, é dono do suporte, normalmente o papel, onde a carta foi escrita, e os dois são protegidos pelo direito à intimidade, assim também como aqueles que são mencionados no texto em questão. O arquivo apenas guarda a documentação. Por essa razão ele não pode autorizar a publicação de seu material, no que diz respeito aos dois direitos mencionados: o autoral e o da intimidade (Vasconcellos, 1998, p. 64).

Sob o ponto de vista jurídico, Luiza Tângari Coelho é uma das poucas a tratar especificamente do tema. Segundo a advogada,

> Embora não haja nenhum tipo de previsão legal que expressamente disponha que as obras, para serem protegidas pelo direito autoral, devam possuir valor artístico, literário ou científico, a própria finalidade do direito do autor está na proteção de uma obra que possa ter interesse público. Caso o interesse venha a se exaurir no âmbito privado, desnecessária é a tutela do direito autoral, já que o direito da personalidade, com a tutela da intimidade, já cuida da proteção desta obra. (COELHO, 2012, p.376-377)

De fato, sob o prisma jurídico, não há que se falar em proteção de todas as cartas pela LDA. Assim como um e-mail ou uma mensagem instantânea (WhatsApp, Telegram *etc*.), uma carta é apenas o suporte físico da correspondência. Se o seu conteúdo possuir valor artístico, literário ou científico, será protegido pela legislação autoral. Do contrário, não será.

A controvérsia se dá na perspectiva prática, eis que "valor artístico, literário ou científico" é um conceito de difícil determinação. A complexidade, e por consequência a conclusão de proteção indiscriminada das cartas-missivas, foi apontada com maestria por Newton Paulo Teixeira dos Santos:

> "Se formos considerar a qualidade literária da carta, isso nos obriga a julgá-la, o que é vedado ao Juiz. Ademais, se todos os poemas são protegidos, sejam medíocres ou sem valor, por que só proteger as cartas *bem escritas*? Considerar a celebridade do remetente seria cometer erro ainda maior; que parâmetros teria o Juiz? A solução que resta é proteger *todas* as cartas" (Santos, 1992, p. 255).

Essa dificuldade prática talvez seja o motivo pelo qual as instituições de guarda apliquem indistintamente a LDA às cartas-missivas. É o que se percebe, por exemplo, do Manual do Clearance do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas – FGV (Gandelman, 2006, p. 6), e do Guia do Acervo

do AMLB (FCRB, 2012).

Uma proposta interessante para se superar essa dificuldade prática foi apresentada pelo historiador da literatura Emerson Tin em sua tese de doutorado sobre as cartas de Monteiro Lobato. Para ele, é importante distinguir estudos *de* cartas e estudos *a partir de* cartas:

> Assim, distingo: um estudo *de* cartas terá como objetivo primordial, na minha opinião, o estudo das cartas dentro das regras e características do gênero epistolar (tal como um pesquisador que estude *Dom Casmurro*, por exemplo, estudá-lo-á dentro das regras e características do gênero romanesco). Ao contrário, um estudo *a partir de* cartas elegerá um objetivo qualquer (por exemplo, um determinado período da história de um país ou da literatura, pontos da biografia de um escritor, práticas de leitura de determinado grupo social) que buscará provar a partir dos dados colhidos nas cartas.
>
> Isso não significa dizer que estudos *a partir de* cartas não tenham valor. Significa dizer, sim, que não contribuem para a elevação e autonomização do gênero, que mantém o seu caráter acessório, documental, de comprovação de dados objetivos (Tin, 2007, p. 8).

Veja-se, por exemplo, a seguinte carta escrita por Manuel Bandeira e enviada a Ribeiro Couto em 24 de novembro de 1922, em posse do AMLB:

> Ante-ontem recebi telegrama de seu padrasto avisando-me de já ter mandado a ordem. Recebi hoje 525$. Quis escrever a ele, mas ignoro o endereço e o nome de batismo. Devo saber isso. Mande-me dizer. Não esqueça.

Parece claro que tal correspondência não possui valor artístico, literário ou científico. A carta é importante como fonte documental, ou seja, para estudos *a partir dela*, não como finalidade em si. Nessa esteira, não há que se falar em proteção da obra, da criação de espírito.

Mas, para além dessas situações de certeza positiva e negativa, como lidar com o grande quantitativo de cartas que estão na penumbra, na dúvida quanto à existência ou não de valor a ser acautelado? Na doutrina revisitada, não se localizou nenhuma indicação efetiva de como proceder.

Propõe-se, neste artigo, que o intérprete trabalhe com o conceito de presunção *juris tantum*, é dizer, aquela que admite prova ou argumentação em sentido contrário[4]. Assim, deve-se presumir que uma carta-missiva é protegida pela LDA, mas eventuais interessados podem argumentar ou comprovar – à vista das circunstâncias em concreto – que ela não o seja.

[4]As presunções legais (*praesumptiones juris*) não devem ser confundidas com as presunções judiciais (*praesumptiones hominis*), previstas no art. 212, inciso IV, do Código Civil, como meio de prova. As presunções legais podem ser absolutas (*juris et de jure*), que não admitem prova ou argumentação em sentido contrário, ou relativas (*juris tantum*), que admitem. Para aprofundamento, cf Moreira, 1977, p. 55-71.

AS CARTAS-MISSIVAS E O DIREITO DE PRIVACIDADE

Além dos direitos de autor eventualmente incidentes sobre o conteúdo literário das cartas-missivas, existe também a possibilidade desse conteúdo ser acautelado pelo direito de privacidade[5]. Mas há diferenças substantivas entre uma e outra forma de proteção jurídica.

A Constituição Federal de 1988, à semelhança das que lhe precederam, determina expressamente que sejam invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas. Essa norma jurídica serve de parâmetro de validade para diversas outras, dentre elas os arts. 20 e 21 do Código Civil e art. 31 da Lei nº 12.527/2011:

> Código Civil
>
> Art. 20. Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais.
>
> Parágrafo único. Em se tratando de morto ou de ausente, são partes legítimas para requerer essa proteção o cônjuge, os ascendentes ou os descendentes.
>
> Art. 21. A vida privada da pessoa natural é inviolável, e o juiz, a requerimento do interessado, adotará as providências necessárias para impedir ou fazer cessar ato contrário a esta norma.
>
> Lei nº 12.527/2011 – Lei de Acesso à Informação
>
> Art. 31. O tratamento das informações pessoais deve ser feito de forma transparente e com respeito à intimidade, vida privada, honra e imagem das pessoas, bem como às liberdades e garantias individuais.
>
> § 1º As informações pessoais, a que se refere este artigo, relativas à intimidade, vida privada, honra e imagem:
>
> I - terão seu acesso restrito, independentemente de classificação de sigilo e pelo prazo máximo de 100 (cem) anos a contar da sua data de produção, a agentes públicos legalmente autorizados e à pessoa a que elas se referirem; e
>
> II - poderão ter autorizada sua divulgação ou acesso por terceiros diante de previsão legal ou consentimento expresso da pessoa a que elas se referirem.
>
> [...]

A garantia ao direito de privacidade não é absoluta e historicamente se contrapõe a outros direitos fundamentais, como as liberdades de expressão, de informação e artística e cultural, notadamente quando há envolvimento de pessoas de destacada relevância no cenário nacional e internacional.

[5]Optou-se pela referência ao direito de privacidade, ao invés de intimidade, pela sua maior amplitude. Uma delimitação de cada um deles pode ser verificada em Mendes *et al*., 2009, p. 420-437.

O tema é controvertido e não existe uma regra absoluta a ser aplicada. Os conflitos sempre surgirão e serão solucionados à luz das circunstâncias em concreto. Mas, recentemente, a contenda ganhou novos contornos, com o julgamento pelo Supremo Tribunal Federal (STF) da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) nº 4.815, movida pela Associação Nacional dos Editores de Livros.

Mesmo em se tratando de procedimento de controle de constitucionalidade concentrado e abstrato, é dizer, dissociado de casos concretos, é cediço que o pano de fundo da referida ação dizia respeito a censura judicial da biografia do cantor Roberto Carlos, escrita pelo jornalista Paulo César de Araújo, promovida quase uma década antes[6].

O julgamento dessa ADI foi paradigmático e mudou significativamente a lógica de interpretação das normas constitucionais. Até então, prevalecia o entendimento de que a divulgação e comercialização de biografias literárias ou audiovisuais demandava autorização prévia do biografado ou de seus herdeiros. Na oportunidade, o STF modificou essa premissa para estabelecer o contrário, ou seja, que tais obras não demandavam autorização prévia. Veja-se os principais trechos da ementa:

> [...]
>
> 5. Biografia é história. A vida não se desenvolve apenas a partir da soleira da porta de casa.
>
> 6. Autorização prévia para biografia constitui censura prévia particular. O recolhimento de obras é censura judicial, a substituir a administrativa. O risco é próprio do viver. Erros corrigem-se segundo o direito, não se coartando liberdades conquistadas. A reparação de danos e o direito de resposta devem ser exercidos nos termos da lei.
>
> 7. A liberdade é constitucionalmente garantida, não se podendo anular por outra norma constitucional (inc. IV do art. 60), menos ainda por norma de hierarquia inferior (lei civil), ainda que sob o argumento de se estar a resguardar e proteger outro direito constitucionalmente assegurado, qual seja, o da inviolabilidade do direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem.
>
> 8. Para a coexistência das normas constitucionais dos incs. IV, IX e X do art. 5º, há de se acolher o balanceamento de direitos, conjugando-se o direito às liberdades com a inviolabilidade da intimidade, da privacidade, da honra e da imagem da pessoa biografada e daqueles que pretendem elaborar as biografias.
>
> 9. Ação direta julgada procedente para dar interpretação conforme à Constituição aos arts. 20 e 21 do Código Civil, sem redução de texto, para, em consonância com os direitos fundamentais à liberdade de pensamento e de sua expressão, de criação artística, produção científica, declarar inexigível autorização de pessoa biografada relativamente a obras biográficas literárias ou audiovisuais, sendo também desnecessária autorização de pessoas retratadas como coadjuvantes (ou de seus familiares, em caso de pessoas falecidas ou ausentes).

[6]Para mais detalhes, cf. Araújo, 2014.

No mesmo ano em que essa ADI foi julgada, 2015, a Controladoria-Geral da União (CGU) preferiu decisão de conteúdo similar. Tratava-se então de recurso contra o indeferimento de acesso a uma carta escrita por Mário de Andrade a Manuel Bandeira em 7 de abril de 1928, formulado com base na Lei de Acesso à Informação (LAI) junto à FCRB.

É amplamente sabido que os dois poetas modernistas trocavam confidências por escrito. Em uma de suas cartas, Mário de Andrade chegou a afirmar a Manuel Bandeira que "As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique." (Bandeira, 1967, p. 19). Não obstante essa ressalva, Manuel Bandeira as fez publicar com a seguinte justificativa:

> Possuo cartas de Mário indevassáveis devido à intimidade das confidências (é o caso das duas cartas em que ele me relatou a breve ligação com a mulher que inspirou o "Girassol da madrugada") ou a rudeza de certos juízos pessoais, fruto muitas vezes de irritações momentâneas. Todos fizemos isso e, arrependidos que estamos, pensamos com inquietação numa possível leviandade dos destinatários.
>
> Nas que aqui se vão ler, cartas tão esclarecedoras da obra de Mário, da sua maneira de trabalhar, da sua visão, tão pessoal, da vida e da literatura, da música e das artes plásticas, uma ou outra passagem seria indiscreto revelar sem a cautela de alguns cortes. Assim procedendo, atendo à confiança com que o grande poeta escreveu e me mandou tantas páginas admiráveis, muitas não inferiores às melhores que publicou em vida. (Bandeira, 1967, p.20)

Porém, Manuel Bandeira, atento a questões sensíveis de seu amigo, suprimiu trechos que considerava íntimos, dentre eles a carta de 1928 acima referida. Tendo isso em vista, o jornalista Marcelo Bortoloti formulou pedido de acesso, indeferido pela FCRB, instituição detentora da missiva. Interposto recurso, a CGU lhe deu provimento sob dois fundamentos básicos.

Em primeiro lugar, sem entrar no mérito quanto à incidência da legislação autoral sobre todas as cartas-missivas, indicou que a LDA não obstava a consulta ao acervo da instituição, mas tão-somente sua reprodução com finalidade lucrativa. Ademais, no que tange ao direito de privacidade, consignou que esse deveria ceder em favor do interesse público na sua publicização. Veja-se o trecho pertinente:

> 30. Entretanto, os fundamentos que permitem o acesso aos poemas, páginas do diário e demais cartas também se aplicam à carta de Mário de Andrade, escrita em 1928. Não há justificativa legal para sobrepor a privacidade deste autor ao interesse público diante da reconhecida importância histórica do documento, razão pela qual cabe ao arquivo público se adaptar aos dispositivos da Lei de Acesso à Informação que indicam a prevalência da publicidade no caso. Eventuais normas internas que restrinjam o acesso aos documentos custodiados pelo arquivo sob o fundamento da proteção da privacidade devem ser adaptadas à Lei nº 12.527/2011, haja vista que a importância histórica é um dos critérios avaliados para o recebimento e guarda de documentos privados pela entidade pública.
>
> 31. Vale registrar que, embora exista um pacto de privacidade entre o autor e o destinatário, os dois faleceram, de modo que o exercício dos direitos de privacidade passa a assistir aos cônjuges, companheiros, descendentes ou ascendentes dos poetas, nos moldes do parágrafo único do art. 55 do Dec. nº 7.724/2012. Nesse contexto, caso alguma

> legitimado se sinta lesionado nos seus direitos, em razão da eventual publicação de estudo ou obra nas quais são citadas informações coletadas nos documentos objeto do pedido de acesso, poderá acionar o Judiciário e buscar as reparações possíveis. Mas a análise acerca de eventuais danos morais que decorram da publicidade dos documentos deve ser, necessariamente, posterior à publicidade, sob pena de se configurar injustificável censura.[7]

Com efeito, a decisão da CGU, proferida menos de um mês antes do julgamento do STF, seguiu a mesma trilha: o direito de privacidade não poderia ser invocado como base para censura prévia, mas no máximo como argumento para ulterior pedido de indenização.

Como fundamento para tanto, além da interpretação constitucional implícita dos arts. 20 e 21 do Código Civil, afirmou-se que o sigilo às informações pessoais determinado pela LAI deveria ser excepcionado quando existisse interesse pela recuperação de fatos históricos relevantes (art. 60, III, do Decreto nº 7.724/2012).

Portanto, em relação ao direito de privacidade, funciona a lógica inversa da proposta acima quanto aos direitos autorais. A presunção relativa deve funcionar em favor da publicação das cartas-missivas, devendo o titular desse direito fundamental em concreto eventual pleito de afastamento dessa presunção.

A SUCESSÃO DE DIREITOS ENVOLVENDO CARTAS-MISSIVAS

Viu-se, nos capítulos anteriores, que as cartas-missivas podem ser protegidas de duas maneiras distintas: (i) pela legislação autoral, se seu conteúdo possuir valor artístico, literário ou científico; e (ii) pelo direito de privacidade, caso seu conteúdo possua informações de caráter pessoal.

Essa dupla proteção é referida em praticamente toda produção acadêmica sobre a matéria, mas paradoxalmente isso não costuma se refletir na prática cotidiana de algumas instituições arquivísticas custodiantes, entre elas o AMLB[8], notadamente no que diz respeito a pessoas mortas e à relação com seus herdeiros[9].

[7]Processo administrativo nº 01590.000162/2015-01. Disponível em: https://buscalai.cgu.gov.br/. Acesso em: 22 fev. 2024.

[8]Quanto ao AMLB, essa afirmação não é uma inferência. Ela pode ser depreendida diretamente dos argumentos apresentados pela FCRB à CGU, no caso da carta de Mário de Andrade acima narrado. Em relação a outras instituições, pode-se indicar exemplificativamente o Manual do Clearance do CPDOC/FGV (Gandelman, 2006).

[9]Essa relação com herdeiros é tão controversa que chega a ser apontada pela doutrina especializada como umas das causas de superação dos direitos de exclusividade em razão da função social dos direitos autorais. Por todos, cf. Abrão, 2002, p. 218.

Não raras vezes essas dimensões de proteção jurídica se entrelaçam com costumes setoriais assistemáticos, resultando numa máxima quase inconteste: até que as obras caiam em domínio público, qualquer uso deve ser previamente autorizado pelos herdeiros.

Se aceitas as premissas colocadas nos capítulos anteriores, essa afirmação é errada e incompleta. Errada porque mistura a prescrição temporal dos direitos do autor (70 anos, a contar do ano seguinte ao falecimento) com o direito à privacidade, a princípio imprescritível. E incompleta porque não especifica quem seriam esses herdeiros, delimitação essa que pressupõe a distinção da proteção jurídica incidente.

Feita a crítica, é importante agora propor um desenrolar desse emaranhado jurídico. E o ponto de partida para tanto deve ser que cada uma das dimensões de proteção das cartas-missivas seja analisada individualmente.

Com efeito, uma carta que claramente não possua valor artístico, literário ou científico (zona de certeza negativa) não deve contar com nenhum tipo de restrição pela LDA. Mesmo a disposição do art. 34 deve ser desconsiderada, eis que o núcleo da norma é autorizativo do seu uso como prova documental, e não proibitivo quanto aos demais usos.

Para as cartas que possuam tal valor (zona de certeza positiva ou, na dúvida, por presunção relativa), os direitos autorais serão transmitidos por sucessão legítima ou testamentária. Havendo testamento, há de prevalecer a manifestação de vontade do autor. Do contrário, a sucessão se dará de acordo com a legislação vigente à época do falecimento.

Há quatro hipóteses possíveis: (i) se o falecimento ocorreu até 31/12/1973, prevalecem as disposições do Código Civil de 1916; (ii) se entre 01/01/1974 até 19/06/1998, aplicam-se as disposições da Lei nº 5.988/1973; (iii) se entre 20/06/1998 e 10/01/2003, incidem novamente as disposições do Código Civil de 1916[10]; (iv) a partir de 11/01/2003, aplicam-se as normas do Código Civil de 2002.

A principal diferença entre as situações acima identificadas diz respeito à sucessão colateral, quando não há descendentes, ascendentes ou cônjuge. Tios e sobrinhos (colaterais em terceiro grau), por exemplo, não são sucessores de direitos autorais durante a vigência da LDA/1973, mas são em outros períodos. Outra diferença: primos de segundo grau (colaterais em quinto grau) são herdeiros se o falecimento ocorreu na vigência do Código Civil de 1916[11], mas não do Código Civil de 2002.

[10]Isso porque a Lei nº 9.610/1998 deixou de prever regra específica de sucessão legítima, tal como o art. 47 da nº 5.988/1973, e passou a remeter a matéria à legislação civilista ordinária.

[11]Deve-se ter atenção que a Lei nº 3.447/1957 modificou a redação do art. 649 do Código Civil de 1916 para limitar a sucessão colateral dos direitos do autor ao segundo grau de parentesco (irmãos).

Finalmente, não havendo herdeiros ou transcorrendo o prazo previsto na LDA, extinguem-se os direitos patrimoniais do autor e a obra cai em domínio público.

Já a incidência do direito de privacidade é substancialmente diferente. Enquanto o direito autoral é sempre titulado pelo remetente da carta, o direito de privacidade é subjetivamente amplo. A informação sensível pode ser do remetente, do destinatário ou mesmo de terceira pessoa, e qualquer delas poderá pleitear a proteção jurídica.

Dito isso, é importante esclarecer que os direitos de personalidade são intransmissíveis e irrenunciáveis, não podendo o seu exercício sofrer limitação voluntária (art. 11 do Código Civil). Mas é possível que a própria lei determine, como acontece com os direitos do autor, exceções a essa regra geral.

O Código Civil de 1916 não tinha regra específica quanto à sucessão do direito de privacidade. Já o Código Civil de 2002 determina que, em se tratando de morto ou ausente, são partes legítimas para requerer essa proteção o cônjuge, os ascendentes ou os descendentes (art. 20, parágrafo único).

Veja-se que, nesse ponto, a legislação civil expressamente indica quais são os herdeiros legitimados para requerer a proteção legal. Os colaterais (irmãos, tios, sobrinhos e primos) não podem fazê-lo, ao contrário do que acontece com a sucessão dos direitos autorais.

O referencial de tempo também sofre profunda modificação. A data do falecimento deixa de ser o ponto nodal e o marco passa a ser momento em que o direito de privacidade foi supostamente violado (*e.g.*, publicação de um livro, de uma reportagem *etc*.). Ademais, não há limite temporal de proteção jurídica, a proteção da carta pode se dar pelo tempo que for necessário para assegurar o direito vindicado[12].

Essas distinções e delimitações, dentre outras que se poderia citar, parecem essenciais para uma sistematização da proteção jurídica das cartas-missivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, pode-se concluir que as cartas-missivas são objeto de dupla proteção jurídica que, não obstante reconhecida pela doutrina, se entrelaçam indevidamente na prática cotidiana de algumas instituições arquivísticas.

[12]Mesmo o prazo de 100 anos indicado pelo art. 31 da LAI pode ser superado pelas circunstâncias em concreto, ao contrário do prazo dos direitos do autor.

A LDA estabelece uma série de direitos de natureza moral e patrimonial, mas esses direitos somente incidem sobre as cartas se o seu conteúdo possuir valor artístico, literário ou científico. Em concreto, pode haver dificuldade em se atribuir ou não tal valor, devendo prevalecer no caso de dúvida a presunção de incidência da referida proteção jurídica.

Para além da LDA, é possível também que o conteúdo de uma carta seja protegido pelo direito de privacidade de alguém, não necessariamente do autor. Mesmo nessa hipótese, não há necessidade de autorização prévia para sua consulta, reprodução ou divulgação, mas o interessado, seu cônjuge, ascendentes ou descendentes podem pleitear eventual indenização.

Cada uma dessas dimensões de proteção jurídica possui regras próprias, inclusive de sucessão decorrente de morte. Contudo, é importante que elas sejam diferenciadas não só na teoria como também na prática, de maneira a evitar que a insegurança jurídica atrapalhe a pesquisa científica e as políticas culturais do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane Yachouh. **Direitos do autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002

ANDRADE, Mário. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **O réu e o rei**: minha história com o rei em detalhes. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COELHO, Luiza Tângari. A proteção da intimidade na correspondência eletrônica: extensão da tutela da correspondência tradicional? **Revista Faculdade de Direito UFMG**, Belo Horizonte, n. 61, pp. 355 - 395, jul./dez. 2012.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Guia do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: FCRB, 2012.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. CENTRO DE LITERATURA BRASILEIRA. **Inventário do arquivo Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, 1989.

GANDELMAN, Silvia Regina Dain. **Manual do Clearance**: liberando os direitos nos acervos culturais. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2006.

MENDES, Gilmar Ferreira; COELHO, Inocêncio Mártires; BRANCO, Paulo Gustavo Gonet. **Curso de Direito Constitucional**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2009

MOREIRA, José Carlos Barbosa. **Temas de Direito Processual**. São Paulo: Saraiva, 1977.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira. Os Documentos Privados e os Direitos Autorais. **Revista de informação legislativa**, v. 29, n. 116, p. 253-258, out./dez. 1992.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. Um olhar sobre a propriedade, posse e custódia de documentos arquivísticos. **Revista de informação legislativa**, v. 33, n. 131, p. 237-240, jul./set. 1996.

TIN, Emerson. **Em busca do "Lobato das cartas"**: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários. 2007. 547f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2007.

VASCONCELLOS, Eliane. Carta missiva. **Remate de Males**. Campinas: UNICAMP, v. 18, p. 61-70, 1998.

VASCONCELLOS, Eliane. As cartas que mando para você são suas. **Arquivo e Administração**, v. 11, p. 33-48, 2012.

MESA XVII

Patrimônio Cultural III

AS RUÍNAS DE SÃO BOAVENTURA EM ITABORAÍ (RJ): TRAJETÓRIA DE RECONHECIMENTO E INVISIBILIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS

Gabriela Dias Duarte[1]
Inês El-Jaick Andrade[2]

RESUMO: Ao falar do patrimônio cultural e suas riquezas espalhadas pelo Brasil, as Ruínas de São Boaventura no município de Itaboraí (RJ), tombadas a nível federal em 1980 e provisoriamente a nível estadual em 1978, despertam interesse pela trajetória que se deu sua patrimonialização. Elencado como conjunto monumental desde 1963, em pareceres de técnicos do Iphan, sua efetiva proteção só vai ser concluída na década de 1980. Este artigo procura refletir sobre o contexto de seu reconhecimento pelos órgãos estadual e federal e discutir o papel estratégico das políticas culturais municipais na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Bens Culturais. Ruínas.

INTRODUÇÃO

Apesar da existência das políticas culturais pelo Estado brasileiro, a realidade dos bens culturais tombados é ainda desigual e distinta por diversos fatores. Alguns recebem mais atenção e cuidados, enquanto outros estão abandonados e correm o risco de se deteriorar. Nesse contexto, se encontra o estudo de caso proposto no artigo - as ruínas do Convento de São Boaventura, no município de Itaboraí. Esse patrimônio cultural não se localiza nos grandes centros e nem nas grandes cidades, mas em um município pouco assistido pelo Estado do Rio de Janeiro e sem políticas públicas adequadas que poderiam ser implementadas para ações de preservação e conservação dos bens culturais.

A origem do município de Itaboraí teve início com a antiga e extinta vila de Santo Antônio de Sá, que se localizava no fundo da Baía de Guanabara, perto dos Rios de Macacu, Casseribú e Guapimirim (Freitas, 2018). No seu início deu-se a concessão de sesmarias ainda como em

[1]Bacharel em Turismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestranda em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: diasg194@gmail.com
[2]Doutorada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Arquiteta do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Docente no Programa de Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: ines.andrade@fiocruz.br

freguesia em 1567, e era a segunda freguesia mais antiga do Rio de Janeiro (Guimarães, 2007). Desta freguesia chamada antes de Santo Antônio de Casseribú, depois renomeada de Santo Antônio de Sá, e logo se desmembrou em outras freguesias como a de São João de Itaborahy, Nossa Senhora da Ajuda de Guapimirim, Nossa Senhora da Conceição de Rio Bonito, consequentemente anos mais tarde tornou-se Vila em 1697(Freitas, 2018). Ao decorrer do tempo, a designação da categoria territorial e administrativa – de freguesia para vila – e a conformação física do seu território foi alterada. Foram incorporados à antiga Vila de Santo Antônio de Sá outros territórios vizinhos. Por essa razão, os limites do atual município de Itaboraí englobam a antiga Vila de Santo Antônio de Sá.

Convém salientar a diferença entre freguesia, vila e povoado. A freguesia está relacionada a uma igreja paroquial, que também era utilizada para a administração. Já a vila remete a categoria territorial e administrativa e o povoado tem características em ser um aglomerado de pessoas, normalmente em porte pequeno sem autonomia.

O nome Itaboraí significa "pedra bonita escondida na água", em tupi, uma terra que pertencia aos grupos indígenas Tamoios, que habitavam a região antes dos colonizadores portugueses chegarem.

A partir de 1833, foi emancipado um decreto imperial[3], sendo feito uma Câmara Municipal no local, e no mesmo ano o local foi elevado para categoria de vila. Com isso, alcançou prosperidade econômica no segundo reinado, devido as suas exportações (Souza, 2008).

Após 1890, a Vila de São João de Itaboraí é elevada à categoria de cidade, e depois de alguns anos, algumas indústrias foram se fixando na região. Por volta de 1913 a população rural do local tornou-se grande produtora de frutas, em especial a laranja, sendo conhecido na época como a "Terra da Laranja".

Itaboraí conta com vários bens culturais entre eles estão: a Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres; o Palacete Visconde de Itaboraí; a Fonte Carioca; a Fazenda Montevideo; o Teatro Municipal João Caetano; a Reserva Ecológica do Manguezal de Itambi; e o Sítio Paleontológico São José. Entre as heranças históricas do município de Itaboraí, encontram-se as ruínas do Convento de São Boaventura da antiga Vila de Santo Antônio de Sá. Deste modo, é primordial destacar o a história da Vila de Santo Antônio de Sá, às margens do Rio Macacu.

[3]Decreto 15 de Janeiro de 1833 = Foi um decreto imperial por D. Pedro II, que elevou o povoado de São João de Itaborahy como vila.

A ligação entre o Convento e a Vila, vai além do espaço geográfico, pois se inclui na história e no tempo colonial. A Vila de Santo Antônio de Sá, ficava aos arredores da Freguesia de Santo Antônio de Casarebú, por volta de 1565, e foi a primeira freguesia criada no recôncavo no Rio de Janeiro (Costa, 2018).

Figura 1 - Ruínas do Convento de São Boaventura.

Fonte: Prefeitura Municipal de Itaboraí.

O convento de São Boaventura foi construído em 1660, com objetivos religiosos. No Brasil colonial destacavam-se os grandes conjuntos e complexos arquitetônicos religiosos, como conventos, igrejas e hospícios (Bourdette, 2013). Depois de construído o convento passou a exercer a sua função de treinamento de novos noviços. Tinha catequese e missas na capela ao lado para a população da vila. Ali, também, se realizava a formação de frades (Beltrão, 2008).

O conjunto edificado sofreu com o abandono, devido a epidemias de febre amarela, cólera-morbus que dizimaram muitas vilas e determinaram a partida da ordem religiosa e de parte da população da localidade. Depois de muitos declínios e perdas patrimoniais, as ruínas foram passadas por diversos proprietários, até que em 1978 o conjunto arquitetônico religioso foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e posteriormente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1980 devido ao seu valor histórico, cultural artístico e arquitetônico. Atualmente o bem tombado se encontra em um terreno de propriedade do Complexo Petroquímico do Estado do Rio de Janeiro (Comperj).

Assumindo esses pressupostos, este artigo busca compreender o contexto de seu reconhecimento pelos órgãos estadual e federal. Também tem o intuito de discutir o papel estratégico das políticas culturais municipais na atualidade para reverter esse cenário.

PANORAMA DAS POLÍTICAS CULTURAIS (1960-1980)

A Carta de Veneza (1964), também conhecida como Carta Internacional para a Conservação e Restauração de Monumentos, é considerada um marco para a proteção e salvaguarda do patrimônio cultural em vigor, pois influenciou políticas culturais de diversos países, inclusive do Brasil. Fruto do II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado nos dias 25 a 31 de maio de 1964 em Veneza.

O documento foi criado com a intenção de conservar e restaurar os bens culturais de forma mais abrangente, considerando seu entorno e significados. A carta apresenta alguns princípios fundamentais sobre questões dos sítios e monumentos históricos e bens culturais.

Em suas definições a carta define no *art.1°* o entendimento atual sobre o monumento histórico, o qual compreende não apenas edificações isoladas, mas também sítios urbanos e rurais. Esses monumentos históricos caracterizam-se por estarem associados a uma significação cultural ou por serem representativos de um determinado marco histórico de uma civilização particular, dando ênfase ao testemunho.

Cabe ressaltar que os termos monumento e monumento histórico são distintos. O termo "monumento" é usualmente aplicado em edificações e estruturas. No entanto, a Carta de Veneza (1964) contribuiu para consolidar o conceito de monumento histórico. Para a historiadora francesa Choay (2006), monumentos e monumentos históricos devem ser percebidos como conceitos distintos. O monumento tem a finalidade de reviver um passado mergulhado em algum determinado tempo, mas também podem se encarregar de ser um "objeto metafórico" por poder ressuscitar um passado privilegiado. Segundo Choay (2006), contribuem para suas reflexões o conceito de monumento apresentado no *Dictionnaire de L'Académie*, o qual considera sua função memorial no presente, reforça seus valores estéticos e de prestígio - "ilustre, magnífico, soberbo, glorioso e durável".

Como afirma Choay, o monumento possui uma presença marcante na sociedade humana e que lembra um passado, mas relacionado à memória histórica (Choay, 2006). Aproximando-se de uma visão antropológica, o conceito de monumento se relaciona com o tempo vivido e sua relação com os povos ali habitados e sua memória. Essas, portanto, se constituem na essência do monumento e estariam presente em todos os continentes e em quase todas as sociedades existentes ou extintas.

Já o "monumento histórico", segundo Choay (2006), se relaciona de forma diferente com a

memória e com a duração, mas associam-se a uma visão eurocêntrica, pelo menos desde a idade média. Portanto, os monumentos históricos são percebidos sob uma concepção linear do tempo (Choay, 2006).

Ainda na Carta de Veneza (1964), é destacada a importância de proteger por ações de conservação ou restauração o testemunho histórico, cultural, tanto quanto a parte artística do monumento histórico. Ademais, o documento destaca que a conservação necessita de uma manutenção permanente, sendo que esta questão já foi frisada antes na Carta de Atenas (1931). Um dos aspectos apontados na carta, é a importância de respeitar a envolvente dos monumentos históricos (artigos 6º e 7º), isto é, o entorno em que os monumentais e históricos estão inseridos.

O documento apresenta ainda, em seu *art. 9°,* que a restauração tem o objetivo de conservar seus valores sendo eles históricos e estéticos, fundamentando-se no respeito ao material original, tendo destaques na arquitetura e a marca de seu tempo. Em relação aos monumentos e sítios em ruínas, o documento sinaliza que o intuito da salvaguarda é a proteção de sua integridade:

> Os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais a fim de salvaguardar a sua integridade e de assegurar a sua limpeza, organização harmoniosa e valorização. Os trabalhos de conservação e de restauro a efetuar nos sítios monumentais devem inspirar-se nos princípios enunciados nos artigos precedentes. (Carta de Veneza, 1964, Artigo 14º).

O Brasil é signatário da Carta de Veneza, como consequência, os fundamentos do documento 1964 são adotados nas diferentes esferas de instituições de tutela do patrimônio cultural - Iphan, Inepac e secretarias municipais. A organização atual, em esferas de tutela – federal, estadual e municipal – também começa a ser esboçada na década de 1960, mas será na década seguinte que é assumida como política cultural: a descentralização do patrimônio cultural (Londres, 2001). Contribuem para isso os encontros de governadores que ocorreram em Brasília (1970) e em Salvador (1971), organizados pelo Ministério de Educação e Cultura.

O processo de descentralização do patrimônio cultural, possibilitou a divisão das responsabilidades sobre preservação, conservação e valorização (Sales, Moraes, 2011). Vale destacar que a política de descentralização, que ocorre a partir de 1970, consiste na descentralização é uma estratégia para redistribuição do poder político do Estado, do nível federal para os níveis estadual e municipal. Isso refletiu na desconcentração de atividades e na descentralização de poder decisório, contudo não afetou as relações de poder ou a distribuição de poder e bens entre diferentes grupos na sociedade. Também, trouxe redução aos custos de

infraestrutura nas áreas que serão descentralizadas com o objetivo de aumentar o volume da receita (Arretche, 2000).

O encontro de 1970 deu origem ao documento conhecido como “Compromisso Brasília”. Foi um compromisso que deu sentido a política de proteção aos monumentos à cultura e a natureza. Nessa reunião foi apresentado um relatório pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Dphan (atual Iphan) – que pontuava entre suas resoluções a necessidade de uma ação dos estados e municípios nos bens culturais, zelando por sua proteção e o valor que lhe é atribuído (Iphan, 1995).

As discussões incluíram o auxílio com recursos orçamentários, possibilitando novas fontes de receita. Da mesma forma, para suprir a carência de mão de obra especializada, foi pautado a criação de cursos voltados a formação de arquitetos, restauradores, arquivologistas, museólogos e entre outros orientados pelo Dphan (atual Iphan) e pelo Arquivo Nacional (Iphan, 1995).

Um ponto de pauta desse encontro foi a necessidade de propiciar uma consciência da importância de preservação de abrangência nacional e coletiva. Por isso foi mencionado que seria necessário a inclusão nos currículos escolares de (níveis primários, médio e superior) as matérias ou disciplinas com conteúdo de preservação do acervo artístico e histórico, riquezas naturais, arqueológicas, pré-históricas e cultura popular para estimular o conhecimento (Compromisso de Brasília, 1970).

Recomendou-se a defesa do acervo arquivístico, em razão do reconhecimento de sua importância, devido aos riscos de dano e de destruição dos documentos. Juntamente, foi recomendado que as instituições de museus sempre documentassem a formação histórica e a conservação dos acervos bibliográficos.

No ano seguinte, um novo encontro foi realizado, dando origem ao documento conhecido como “Compromisso de Salvador”, em outubro de 1971. Este encontro teve como objetivo a defesa dos bens culturais de uma forma ainda mais ampliada. O documento assinado e proposto traz uma recomendação sobre uma criação de legislação complementar no sentido de ter mais proteção, atenção do valor cultural de conjuntos arquitetônicos, paisagísticos e urbanos. Além disso, vale ressaltar algumas recomendações abaixo (Compromisso de Salvador, 1995):

- Planos diretores e urbanos, com projetos de obras públicas e particularidades, referentes aos bens;

- Reorganização do Iphan, para serem adequados com seus recursos financeiros e humanos em casos especiais;
- A utilização de proteção dos bens (culturais e nacionais) pelos estados e municípios, utilizando o fundo de participação em porcentagens;
- Convocação dos órgãos responsáveis pelo planejamento do turismo, para que voltem suas atenções para os problemas. Além de divulgar e utilizar os bens naturais e de valor cultural;
- Planos que visem a preservação e valorização dos monumentos naturais e de valor cultural pelo desenvolvimento da indústria do turismo;
- Órgãos responsáveis pela política de turismo em estudar medidas para a facilitação e implementação de meios de hospedagens com a utilização de imóveis tombados;
- A complementação à legislação vigente a disciplinar as pesquisas, trabalhos arqueológicos;
- A adoção de convênios entre o Iphan e as universidades com o intuito de proceder ao inventário dos bens culturais.

A descentralização da política cultural pretendida a partir do encontro buscava amplificar as parcerias de gestão dos estados, municípios e os meios de financiamento para atingir os objetivos da preservação dos bens patrimoniais. O documento propôs novas recomendações, com pautas da utilização da indústria do turismo como uma forma de valorização, divulgação e utilização dos monumentos naturais. Também foi responsável por ampliar o rol de bens patrimoniais representativos locais ou regionais e por formar uma geração de técnicos para atuar na sua gestão. A partir desse momento, diversos estados e municípios começaram a estruturar suas áreas de cultura e turismo.

A Constituição Federal Brasileira de 1988 é a lei fundamental e suprema do Brasil que inaugurou o período democrático no país, sendo fruto do processo de redemocratização após o autoritarismo da Ditadura Militar. A Constituição estabeleceu que o estado garantirá os direitos culturais e fontes de acesso à cultura, apoiando e incentivando a valorização da mesma.

Entende-se por cultura o conjunto de tradições de um povo, isto é, as suas referências culturais. Por sua vez, patrimônio cultural constitui-se do reconhecimento e preservação de determinada cultura, história e identidade de um povo. A socióloga Cecília Londres (2001) acrescenta uma noção de patrimônio:

> Patrimônio é tudo o que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, as festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia. (Londres, 2001, p. 5).

Em 2012 foi feito uma emenda ao artigo 216 da Constituição de 1988 que ressalta a importância da colaboração entre estados e municípios na salvaguarda do patrimônio cultural:

> O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e **promoção conjunta de políticas públicas de cultura**, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

ANÁLISE DOS PROCESSOS DE TOMBAMENTO

Após a apresentação das ruínas de São Boaventura e sua relação com Itaboraí, a discussão será sobre as políticas culturais no que tange o reconhecimento oficial por órgãos de proteção. Para isso foram estudados e analisados a documentação presente nos processos de tombamento federal e estadual das ruínas de São Boaventura.

- **Tombamento estadual**

O processo E-03/33714/78 trata do tombamento das Ruínas do Convento de São Boaventura (Itaboraí), datado no dia 20 de outubro de 1978, redigido por Marcello de Ipanema[4], pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac).

O pedido de tombamento das Ruínas do Convento de São Boaventura partiu dos jornalistas Gean Maria Linhares Bittencourt e Pierre Garnotel, que fizeram uma reportagem publicada em "O Globo", datada em 9 de novembro de 1962 (Inepac, 1978, p. 20;24). Um detalhe no documento analisado é que o processo enviado ao governador cita o nome das ruínas de São Boaventura que também poderiam ser conhecidas como ruínas do Convento de Macacu.

As justificativas para a abertura do processo de tombamento foram pelas ruínas se tratar de um exemplar de extraordinário valor monumental que se encontrava em péssimo estado de preservação. O conjunto arquitetônico foi tombado devido as suas características monumentais, como também artísticas e históricas, sendo utilizado palavras como: monumento magnífico, relíquia histórica, exemplar de extraordinário valor monumental, belíssimo jogo de equilíbrio e

[4]Marcello de Ipanema - Foi um historiador, escritor, jornalista e ambientalista brasileiro. Foi diretor do Patrimônio Histórico do Município do Rio de Janeiro. Em sua gestão valorizou os costumes e a vida das pessoas da cidade.

harmonia, para explicar os seus valores estéticos e de prestígio atribuídos ao seu conceito.

No processo de tombamento analisado, não há referências a paralisações do estudo no âmbito do Inepac, mas é mencionado que o Prefeito de Itaboraí, na época João Baptista Cafaro, [5] já reconhecia as relíquias históricas de seu município. Também foi destacado sua luta contra dificuldades financeiras em cidades menores como Itaboraí, mesmo assim o prefeito procurava meios de cuidar do patrimônio, cuja conservação deve caber a coletividade (Inepac, 1978, p. 17).

O tombamento de 1978 foi provisório, mas o Inepac estava em avanços para o tombamento definitivo em 1992. No entanto, o tombamento não foi assinado pelo então governador Leonel de Moura Brizola. As razões pela não conclusão do processo definitivo ainda não foram esclarecidas pela pesquisa.

A análise do processo de tombamento conclui que o conjunto arquitetônico foi tombado devido aos seus valores artísticos e monumentais, pois como defende em seu parecer técnico Rachel Ester Figner Sisson [6], as ruínas conferem majestade a um sítio cuja proteção e conservação se impõe urgentemente o que deveria ser seu ponto de vista obrigatória para qualquer "roteiro turístico-cultural" da região ou do estado (Sisson, 1978, p.5). Desta maneira, o processo menciona a sua potencialidade para um roteiro turístico-cultural, devido a sua monumentalidade e história que não engloba apenas um local, mas em si todo um município e história de uma das freguesias mais importantes do Rio de Janeiro.

Esse reconhecimento de potencialidade turística junto a sua conservação e proteção, foi destacada no documento como uma forma de exigir um desenvolvimento da questão em si. A diretora do Inepac acrescenta que urgentemente e de forma obrigatória uma inclusão em um roteiro turístico da região ou até mesmo do próprio estado.

- **Tombamento federal**

O processo de tombamento do Iphan n° 690-t-63 começa com o pedido de tombamento das Ruínas do Convento de São Boaventura pelos jornalistas Gean Maria Linhares Bittencourt e Pierre Garnotel ao diretor do Iphan Rodrigo Melo Franco de Andrade, datado em 5 de dezembro de 1962. Os jornalistas tinham escrito um artigo de jornal intitulado "Entregue a

[5] João Baptista Caffaro - Foi um prefeito do município de Itaboraí, por dois mandatos, um em 1963 a 1967 e o segundo de 1983 a 1988 e era farmacêutico.

[6] Rachel Ester Figner Sisson - Foi uma arquiteta, xilogravurista e ilustradora brasileira. Trabalhou como arquiteta e diretora para o estado e prefeitura do Rio de Janeiro. Sua área era a de preservação do patrimônio constituído e questões urbanas (Arquivo Nacional, 2021).

chuva e ao vento: uma relíquia do Brasil de 1600", publicado no "O Globo" em 9 de novembro de 1962. No pedido encaminhado os jornalistas citam que o convento tem os requisitos necessários para um tombamento, pois, detêm de valores "artísticos", "históricos" e uma possível "atração turística". Acrescentam que as ruínas merecem preservação pois é "a única lembrança que restou de todo povoado que desapareceu" (Iphan, 1963, p. 2).

A justificativa do seu tombamento foi analisada pelo técnico Alfredo Teodoro Rusins[7] que avaliou o seu valor arquitetônico e artístico, merecendo ser inserido nos livros do tombo instituídos pelo decreto-lei n° 25 de 30 de dezembro de 1937. O documento também ressalta que o local que as ruínas estão implantadas são de difícil acesso, mas se despojadas da vegetação perderiam o interesse dramático, ou precisamente aquilo que aparece ao turista eventual (Costa, 1963, p.15).

A análise da documentação revelou paralisações da instrução do tombamento devido à ausência de informações sobre o proprietário das ruínas. Os trabalhos ficaram paralisados até se conseguir a informação de que a propriedade da Fazenda Macacu e das ruínas era da Companhia Bozano Simonsen - Comercio e Industria. No dia 27 de agosto de 1974, a Companhia Bozano Simonsen enviou uma carta ao diretor do Iphan, na época Renato Soeiro, destacando seu interesse na preservação do "valoroso patrimônio histórico" das ruínas, e que eles iriam executar obras no bem e perguntavam se poderiam contar com a colaboração do Iphan (Iphan, 1974 p. 27). A seção de Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) do Iphan enviou uma informação ao diretor para reabrir o caso do tombamento das ruínas do convento, devido a contribuição do Banco Bozano com as obras nas ruínas devido ao seu valor.

No dia 20 de setembro de 1974, Lygia Martins Costa chefe da seção de arte da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) escreveu ao diretor do Iphan dizendo que o arquiteto Edgard Jacinto tinha sido designado para reabrir o caso do tombamento das ruínas do convento e Igreja de S. Boaventura e Itaboraí, RJ (Iphan, 1974, p.32). Após esse documento ser lido, o tombamento das ruínas e a colaboração solicitada pelos atuais proprietários foi crucial para a retomada do processo do tombamento (Iphan, 1974 p.33). O processo n° 690-t-63/SPHAN foi homologado, nos termos da Lei n° 6.292 de 15 de dezembro de 1975 e para os efeitos do decreto lei n° 25 de novembro de 1937, e as ruínas foram tombadas (Iphan. 1980, p.56).

As ruínas foram inscritas nesta data no livro do Tombo Histórico as folhas 82, sob n°476

[7]Alfredo Teodoro Rusins – Foi conservador e secretário do Museu Imperial em Petrópolis (RJ). Atuou como consultor para o Iphan durante a gestão de Rodrigo de Mello Franco Andrade.

e no livro do tombo das belas artes (volume II) a fls. 2 sob o n° 540 (Iphan, 1980, p. 56). Logo após o tombamento o diretor geral, Aloísio Magalhães, comunicou a Companhia Bozano Simonsen e a Prefeitura de Itaboraí que as ruínas foram tombadas no dia 28 de abril de 1980. Em 31 de outubro de 1980 o representante da câmara municipal de Itaboraí informou que a câmara aprovou em reunião que fosse oficializado as certidões de tombamento no livro do tombo, e ainda pede que o Iphan que adicionasse ao livro do tombo a Igreja do Senhor do Bonfim, justificando ser uma das mais tradicionais do município de Itaboraí. A documentação analisada de tombamento termina com esse pedido.

A pesquisa identificou que a Igreja do Senhor do Bonfim foi apenas tombada pelo município, não sendo tombada pelo Iphan.

A relação entre o patrimônio cultural e as políticas culturais municipais no contexto nacional é um processo ainda em construção. Com órgãos, ministérios e secretarias de cultura sendo reformulados, absorvidos por outros e/ou extintos, fica difícil a situação de gerenciamento das informações e continuidade das ações no campo da cultura.

POLÍTICAS CULTURAIS MUNICIPAIS

O princípio das políticas culturais dos municípios é estabelecer um poder público gerido a nível municipal que deve seguir os direitos culturais a serem executados para a população. Essa utilização das políticas públicas serve para ter um acesso à cultura de forma mais democrática e acessível. Cada gestão desenvolve, estrutura e administra as suas políticas cultuais locais. No caso da Política Cultural Municipal de Itaboraí, ainda está em um processo de desenvolvimento, mas tem tido avanços.

O Plano Municipal de Cultura é elaborado a partir do levantamento de informações da cultura existente naquele município, sempre destacando a sua história, cultura, natureza e sua forma social. O Plano é utilizado para o planejamento e estruturação de novas formas da valorização da cultura local. Em 2021 foi criado o Sistema Municipal de Cultura com o objetivo de melhorar as políticas públicas, a gestão e a formulação da política cultural no município. Segundo o plano municipal de cultura, o sistema se constituiu com um instrumento de articulação para ter mais acesso à cultura.

O Conselho Municipal de Política Cultural foi criado com o Decreto Municipal n° 008,

01/01/1993. Sobre a composição do Conselho Municipal de Política Cultural este é constituído por 16 membros titulares e igual número de suplentes, com a seguinte composição:

Representantes titulares 8 pessoas	Suplentes Indicadores 8 pessoas		Membros Titulares 8 pessoas	Representantes Titulares 8pessoas	Suplentes da Sociedade Civil		Sociedade Civil 8 a 13 pessoas

(Diário Oficial Itaboraí, 2023).

Acerca das competências sobre o conselho, consta no artigo 15º da Lei municipal 2870/2021, que cabe a instância propor parâmetros para aplicação de recursos para a distribuição em territórios em segmentos culturais pelo fundo do Municipal de Cultura, como também acompanhar a aplicação de recursos e depois fiscalizá-los.

O art. 15° menciona, ainda outras atribuições (Diário Oficial Itaboraí, 2023), tais como:

- Apreciar as diretrizes orçamentárias da área da Cultura;
- Apreciar e apresentar parecer sobre os Termos de Parceria a ser celebrados pelo Município com Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público - OSCIPs, bem como acompanhar e fiscalizar a sua execução, conforme determina a Lei 9.790/99;
- Acompanhar a execução do Acordo de Cooperação Federativa assinado pelo Município para sua integração ao Sistema Nacional de Cultura;
- Promover cooperação com os demais Conselhos Municipais de Política Cultural da região do Leste Fluminense, bem como com o Conselho Estadual de Cultura, e Nacional;
- Incentivar a participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área cultural;
- Aprovar o regimento interno da Conferência Municipal de Cultura;
- Propor o regimento interno do Conselho Municipal de Política Cultural, e encaminhá-lo para o prefeito para sua análise e homologação por decreto;
- Apoiar a descentralização de programas, projetos e ações e assegurar os meios necessários à sua execução e à participação social relacionada ao controle e fiscalização;
- Reunir-se ordinariamente ou extraordinariamente, conforme o Regimento Interno.

Em outubro de 2023 a prefeitura de Itaboraí, por meio da Secretaria de Cultura, realizou a I Conferência Municipal de Cultura, o evento contou e reuniu lideranças culturais do

município, e representantes do poder público. O tema da Conferência foi "*Democracia e Direito a Cultura*", os seguintes temas debatidos no evento foram: democratização do acesso à cultura e participação social, identidade, patrimônio e memória, diversidade cultural e transversalidade de gênero, raça e acessibilidades nas políticas culturais e entre outros. O assessor da Secretaria do estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC-RJ), afirmou que as conferências municipais possuem o objetivo de unir forças objetivando sempre melhorias dos setores culturais dos 92 municípios do estado (Honorato, 2023).

Depois de apresentar como é constituída a Política Cultural do Município de Itaboraí, cabe destacar que o município é o principal vetor da cultura local, todas as suas características em valores culturais, artísticos, naturais, arqueológicos e entre outros, devem ser valorizados pelo município.

Falando de patrimônios itaborienses, as ruínas integram o patrimônio cultural em Itaboraí, constando do Plano Municipal de Turismo, e está correlacionada à memória, história a cultura e o reconhecimento local anteriores a criação do município de Itaboraí. São vistos como uma potencialidade turística apesar de não serem visitáveis.

O Município de Itaboraí é também conhecido pelo seu artesanato, no caso a prática do artesanato em cerâmica. Sua origem vem dos Tupi e os Guarani, que se tornou um legado que continua em movimento até os dias atuais e virou uma referência regional pelos seus produtos. É claro que esse bem cultural é um monumento da etnia branca e de elite, que incorporou uma "espécie" de bens mais preservados, vistos e conservados, mas as ruínas estão localizadas ao redor de pessoas que não são de elite e nem são vistas ou incorporadas nas reformulações administrativas, sofrem por descaso. Essa questão remete a uma parte do texto que Aloísio destacava sobre os gêneros dos bens culturais e aqueles que não eram vistos de forma cultural, mas de suas palavras ele disse: *"a cultura brasileira não é eliminatória, é somatória"* (Magalhães, 1985. p. 18).

Ainda que atualmente as ruínas não sejam visitadas, no ano de 2014, a prefeitura criou o seu 1° roteiro turístico do município. Nele se continha um documento com descrições dos locais a serem visitados, hospedagens e alimentações. A rota turística contava com os atrativos: Parque Paleológico de São José, Ruínas do Convento de São Boaventura e Igreja de

Porto das Caixas, o Manguezal de Itambi e a Praça Carioca (antiga fonte histórica).

Nesse tempo, costumavam acontecer visitas guiadas de escolas até as ruínas, mas

posteriormente a Petrobrás encerrou a visitação por questões de segurança, devido ao risco de desmoronamento das ruínas. Logo mais tarde, as ruínas foram objeto de obras de consolidação e conservação, os serviços acabaram no final de 2015 e as ruínas ficaram restritas à visitação.

Nos planos municipais de turismo, as ruínas eram sempre mencionadas por sua importância histórico-cultural com o município, mas sempre apontavam uma futura colaboração com a empresa Petrobrás para futuras parcerias com as ruínas, e sua inclusão em roteiros históricos.

Atualmente tramita na Câmara Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), o projeto de lei nº. 675/2023, que propõe a criação de uma Rota do Patrimônio Histórico de Itaboraí, em que as ruínas poderão ser incluídas. Em 2023, foi aprovado pela Câmara Municipal de Itaboraí uma indicação legislativa no qual demanda ao órgão competente, a abertura das ruínas para visitação.

O desejo de Aloísio sobre a matriz conceitual da política cultural, iniciava uma reforma de valorização que seria implementado ao Iphan, com objetivos de continuidade, bens culturais e cultura jovem, sempre em prol da preservação e reconhecimento da cultura brasileira. Pensando nesse sentido se os órgãos e as secretarias implementarem essa matriz aos bens culturais afastados e não vistos iam ser reconhecidos e preservados com seu devido valor. A reflexão fica, até que ponto podemos auxiliar e melhorar essa questão dos bens culturais afastados para que eles tenham o seu triunfo?

Não apenas a memória, a história e outros componentes presentes em uma localidade, mais a necessidade da coletividade e consciência da população, sendo uma aliada para que a mudança comece, mesmo que seja pouco, é fundamental o dever civil em prol da preservação dos patrimônios. Questões decoloniais também poderiam ser colocadas sobre alguns patrimônios de Itaboraí e suas contribuições, suas formas de condução e como a população observava na época e como observa hoje. Segundo Magalhães (1995) é necessário identificar como valor, os bens e descobrir caminhos para construir um processo projetivo e ir além com essa construção.

Neste caso, as ruínas podem ter uma conexão com o passado e uma nova utilidade no presente e uma outra ação no futuro, pois a questão das ruínas, destroços, não querem dizer que a história, legado acabou e sim que ela resistiu até atualmente, para ser preservada, estudada, compreendida e reconhecida pela população.

Entender e interpretar um patrimônio é um processo que leva tempo, pois novas

conclusões e olhares vão aparecendo a partir do momento em que aquele objeto entra em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preservação e conhecimento dos patrimônios locais são uma ação contínua de geração a geração, pois ele pertence a uma localidade com particularidades, por isso Aloísio Magalhães acrescenta que "a questão de preservação e gestão do patrimônio cultural brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente uma tarefa de refletir sobre o futuro" (Magalhães, 1995, p. 136).

As ruínas da antiga Vila de Santo Antônio de Sá, localizadas no município de Itaboraí, podem se tornar um centro de visitação ou centro de interpretação, isto é, um espaço voltado para estabelecer uma comunicação interpretativa voltada para a comunidade e visitantes. Tem, portanto, potencialidades não apenas turísticas, mas para ativar a memória e fortalecer a identidade local. Entretanto, atualmente as ruínas estão sobre propriedade privada, que dificulta o acesso da população, como também o distanciamento do valor cultural e a perda de memória.

A outras formas de conectar as pessoas e visitantes a locais que não podem ser visitados. No caso, seria pelas mídias sociais, pois a internet é acessível para uma grande parcela e pode contribuir positivamente para mudar percepções. O patrimônio cultural e as humanidades digitais foram mais utilizadas devido a pandemia da covid 19, com isso, o acesso cultural foi elevado, fazendo pessoas visitarem lugares que nunca poderiam, pois estava em outros países, por exemplo.

A gestão turística deve ser pensada de forma em que a população participe, e que a questão cultural seja o centro, podendo gerar economia, mas com cautela, lembrando que o patrimônio é o mais importante. Assim, a gestão deve ser planejada, monitorada e revisada a cada projeto aprovado, a cada centro de visitantes criado e entre outros. Um turismo responsável e conectado com a cultura e a população é ideal para a localidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRETCHE, Marta T. S. **Estado federativo e políticas sociais:** determinantes da descentralização. Rio de Janeiro: Revan; São Paulo: FAPESP, 2000.

BELTRÃO, M.C. Ruínas do convento de São Boaventura- vila de Santo Antônio de Sá: sítio arqueológico fazenda Macacu. **Revista IHGB**, a. 169, n. 439, p.101-112, abr.-jun. 2008.

BOURDETTE; E. **O legado arquitetônico conventual franciscano no Brasil**. Pesquisa e educação a distância, n.1, p.1-13, 2013.

BRASIL. **Emenda Constitucional N° 71, de 29 de novembro de 2012**. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Disponível em> https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm< Acesso em: 12 de fev.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

COMPROMISSO DE BRASÍLIA (1970) - **1° Encontro dos Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais**. *In*: IPHAN. *Caderno de Documentos nº 3: Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995.

COMPROMISSO DE SALVADOR (1971) – **II Encontro de Governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Brasil - Ministério da Educação e Cultural – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** - IPHAN. *In*: IPHAN. *Caderno de Documentos nº 3: Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995.

COSTA, R. V. **Cultura e patrimônio cultural na Constituição da República de 1988**: a autonomia dos direitos culturais. Revista CPC, n.6, p. 21-46, 2008.

FREITAS, D.M. **Famílias escravas na Freguesia de Santo Antônio de Sá.** Trabalho de Conclusão de Curso. (História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

ICOMOS. Carta de Veneza. *In*: Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, 2. 1964, Veneza. **Anais**... Veneza: ICOMOS, 1964.

INEPAC. **Processo de Tombamento nº. e-03/33714/78**. Tombamento das Ruínas de S. Boaventura. Rio de Janeiro, 1980.

IPHAN. **Processo de Tombamento nº. 690-T-63.** Tombamento das Ruínas do Convento de São Boaventura. Iphan, 1963

LONDRES, C. Patrimônio Imaterial. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.147, p. 129-149, 2001.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? a questão dos bens culturais no Brasil**. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MORAES, F. B; SALES, A. A. M. Política(s) de descentralização e redistribuição de recursos: o ICMS patrimônio cultural em Minas Gerais. *In*: Encontro Nacional da ANPUR,

19, 2011. Rio de Janeiro. **Anais** ... Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Urbanismo, 2011. p.1-21.

OLIVEIRA, C. F. **Autenticidade e preservação do Patrimônio Cultural Mundial no Brasil:** algumas reflexões a partir da "velha" cidade de Goiás (GO). Assis, SP, v. 15, n. 1, p. 287-314, jan/jun de 2019.

PEREIRA, J.C. O conceito de cultura na constituição federal de 1988. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008, Salvador, **Anais** ... Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008.

PREFEITURA DE ITABORAÍ. Portal da Prefeitura de Itaboraí. Disponível em: https://site.ib.itaborai.rj.gov.br/. Acesso em: 29 jun. 2023.

SOUZA, F. B. **Itaboraí**: cultural- histórico- socioeconômico- ambiental – turístico-tecnológico. 2.ed. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2008.

DO RESTO AO HOLOFOTES: USOS E DISPUTAS NO CICLO DE MEMÓRIA DO THEATRO CINEMA GUARANY

Heidi Ferreira da Costa[1]

RESUMO: Este artigo busca refletir acerca de fatores que exercem influência sobre a dinâmica das relações entre cidades e seus patrimônios edificados, através da análise do ciclo de memória do Theatro Cinema Guarany. Os eventos aqui observados dialogam com os conceitos de patrimônio, vida social das coisas, resto e memórias de lugares. Tais conceitos serão utilizados como ferramenta para compreender os usos do Guarany em suas diversas fases, bem como acontecimentos e disputas em torno deste teatro. O trabalho versa sobre o tratamento dado aos objetos sobreviventes do passado dentro das sociedades contemporâneas e de como as mesmas se relacionam com suas memórias, afetos e necessidades através de seu patrimônio edificado.

PALAVRAS-CHAVE: Vida social das coisas. Políticas culturais. Esquecimento. Memórias dos Lugares. Patrimônio Edificado.

INTRODUÇÃO

A memória, enquanto fenômeno coletivo e social, pode ser estudada a partir de múltiplos vieses, por se tratar de um elemento que produz interferências e gera ressonâncias nos mais diversos aspectos da vida humana e social, como identidade, linguagem, subjetividades, relações interpessoais e de poder, cultura e tradições e até mesmo nas formas como nos relacionamos com tempo, espaços e objetos. Por isso, Jô Gondar (2016) irá propor que a memória social seja um campo de estudos transdisciplinar, o que significa que ela se dá através do atravessamento entre diversas disciplinas e áreas de conhecimento. Segundo a autora:

> "O objeto transdisciplinar não é comum a diferentes disciplinas; ele é criado como um novo objeto, de maneira transversal, quando problemas que até então eram próprios de um campo de saber atravessam seus limites e fecundam outros" (Gondar, 2016, p. 22).

Seguindo tal proposição, para analisar a vida nas cidades, por exemplo, ao invés de abordar questões unicamente relativas à geografia, antropologia, patrimônio, legislações, entre

[1]Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: heidiferreira@yahoo.com.br

outros (ou um somatório que traria um consenso entre estas questões), a abordagem transdisciplinar da memória social fará com que seja criado um novo problema, ou objeto de estudo, que emerge das interações de questões trazidas pelas disciplinas citadas acima para fora de si e entre si mesmas.

Neste artigo, buscaremos ponderar sobre as relações das cidades com seus patrimônios edificados, a saber, prédios históricos, sob o viés da memória social. Com isto, o problema que apresentamos é: Como compreender o papel da memória como um dos fatores de influência dentro da dinâmica de relações entre cidades e seus patrimônios?

Embora o objeto deste artigo seja a relação entre cidade e seus patrimônios, traremos como exemplo um breve estudo de caso do Theatro Cinema Guarany, localizado na cidade de Triunfo – PE, que foi fundado em 1922 e passou pelas fases de utilização comercial, ruína, ocupação espontânea, patrimonialização e restauro. O motivo para esta seleção é o fato de encontrarmos neste exemplo diversos elementos que demonstram como um bem material pode ter *fases de vida* (Appadurai, 2008) e exercer múltiplas funções em uma cidade, sendo a memória não apenas uma destas funções, mas também um fator de influência sobre diversas outras, tais como usos, disputas, discursos e até mesmo valor econômico.

Trataremos o Guarany como *objeto,* não no sentido de objeto do artigo, mas nos sentidos propostos por Appadurai (2008), Kopytoff (2008) e Debary (2017), ou seja, *coisa,* um item de natureza material, que possui sua própria *vida social*, sobre o qual é possível traçar uma *biografia cultural* e que é capaz de ser o agente de relações entre si e a sociedade na qual está inserido.

Estes três autores foram trazidos como referenciais teóricos para a primeira seção deste capítulo, intitulada "A *vida social do resto – usos e disputas pelas ruínas Guarany"*. Os autores citados trazem conceitos referentes à existência de um objeto, que estão intimamente relacionados à memória e suas ressonâncias dentro da sociedade. Para dialogar com eles dentro do contexto da memória do Guarany em Triunfo, também se fará pertinente a reflexão sobre o conceito de *memória dos lugares* (Assman 2011) e as considerações sobre o esquecimento trazidas por Ricoeur (2014) e Huyssen (2000).

Fazem parte da memória do Theatro Cinema Guarany a sua função originalmente planejada (utilização como mercadoria), sua função como equipamento cultural, e, finalmente, a relação entre o Theatro e a própria cidade.

Para considerar a trajetória de um item dentro de dada sociedade, Appadurai nos apresenta que tal objeto, enquanto mercadoria, ou seja, um item de valor (que não deve ser

limitado apenas ao seu valor de troca monetária), possui uma *vida social*, cujas formas de troca e valoração não são apenas mercadológicas, mas também políticas. O autor defende que é preciso voltar a atenção para o objeto em si, e não apenas para as trocas feitas a partir dele, para que se compreenda, através de sua vida social, a sociedade na qual está inserido. Por trás das trocas, usos e descarte de um objeto, está um complexo sistema de cultura, política e subjetividades que determina qual o seu valor naquela sociedade em dado período, quais as formas aceitáveis para sua troca, qual a demanda para seu consumo, o nível de status que ele confere a seu portador, e até a quantidade de conhecimento (nos seus mais diversos eixos) que tais objetos transmitem.

Partindo para uma observação menos abrangente destes sistemas e voltando seu olhar mais objetivamente para o objeto, Kopytoff irá desenvolver aquilo que chama de *biografia cultural das coisas.* Ainda voltando sua atenção para o processo de mercantilização dos objetos, ele irá declarar que, *"Uma mesma coisa pode ser tratada como mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra [...] ao mesmo tempo ser vista por uma pessoa como uma mercadoria, e como uma outra coisa por outra pessoa. " (2008 p.89).* O autor também argumenta que, dentre os fatores que contribuem para a mercantilização de tal objeto – ou sua não mercantilização –, está a cultura. Segundo Kopytoff a cultura é uma força que se opõe à mercantilização desenfreada, fazendo com que alguns bens sejam até mesmo considerados proibidos de serem vendidos, sendo desta forma *singularizados.*

Neste ponto, nos aproximamos de Debary, que em seus estudos voltados aos objetos, irá direcionar uma atenção especial aos restos, *"objetos perdidos da sociedade que se transformam em narrativas" (p. 13),* e à forma que são tratados ao fim de sua "vida social" originariamente concebida.

Ao longo da segunda seção deste artigo, *"Do resto aos holofotes"*, veremos como se deu o processo de tombamento do Theatro Cinema Guarany, prestando atenção especial ao elemento da memória, que foi utilizada como argumento principal para justificar sua preservação.

Huyssen (2000) considera que há, nas sociedades modernas, uma sensação de instabilidade da memória, causada por um encurtamento do tempo e espaço vivido. Segundo o autor, tal encurtamento se dá pela explosão de informações e comercialização da memória através das mídias. Desta forma, ele desenvolve a hipótese de que *"nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de rememoração pública e privada" (p.20)*.

O dispositivo do tombamento, neste sentido, seria uma estratégia de rememoração pública, uma política para que se preserve certa edificação sobre a qual dada comunidade elaborou uma narrativa de sua própria memória.

Nos dias atuais, percebemos que esta preocupação oscila de acordo com interesses das gestões executivas vigentes, sempre em atrito (ou sintonia) com os interesses do próprio mercado capitalista. Em áreas de grande especulação imobiliária muitas vezes pode ser percebida uma certa ansiedade em se demolir edificações antigas para a construção de novos empreendimentos mais lucrativos. Embora o destombamento de uma edificação não esteja sob o poder das prefeituras, pressões políticas para o não reconhecimento de bens ainda não tombados, ou omissão aos cuidados sobre bens já patrimonializados interferem para que estes restos do passado sejam consumidos pelo presente, posição esta que se aproxima de uma *abordagem presenteísta* apresentada por Debary (2017).

Por outro lado, observa-se que, em alguns momentos e localidades, certas edificações são selecionadas para uma "reciclagem". Ao invés de descartadas, são transformadas, muitas vezes em museus ou centros culturais, mas por vezes são reutilizadas até mesmo como residências, para compor um "centro histórico" da cidade. Estas formas de reciclagem e preservação, embora normalmente amparadas pelo argumento da memória, não estão totalmente desconexas dos interesses capitalistas, pois na maioria das vezes servirão a um propósito turístico ou de valorização imobiliária da região.

Para além deste viés acumulativo da memória, no entanto, não podemos deixar de considerar que existem também processos de patrimonialização que ocorrem para a proteção de dada localidade ou comunidade, face aos riscos oferecidos pelo sistema capitalista, como são os casos de comunidades que lutam contra o avanço de barragens, grandes condomínios e latifúndios entre outros abusos do Estado aliado a grandes empreendedores. Neste caso, a memória surge como argumento, não sob um viés acumulativo, do simples desejo de se preservar o passado, mas como uma ferramenta de preservação do próprio presente, uma resistência da sociedade contra a crescente mercantilização dos espaços.

Voltando ao caso do Theatro Cinema Guarany, como veremos, houve uma reciclagem tanto do espaço, quanto da memória da própria cidade, que reivindica para si, através desta edificação, um passado de glória e prosperidade (a "fase áurea"), que já não pode mais ser encontrado, mas que constitui um *elemento da identidade* Triunfense.

Neste ponto, apresentaremos as considerações de Pollak (1992), a respeito de como a memória é fundamental para a construção de uma identidade coletiva, considerando que

elementos constitutivos de uma memória podem ser

> "vividos por tabela, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não" (Pollak, 1992, p. 2).

Ao final deste artigo pretendemos demonstrar que diversos fatores influenciam no estabelecimento e permanência de um objeto não apenas na paisagem de uma cidade, mas principalmente como representante de uma memória local. Fatores não apenas ligados à memória e à identidade de dada comunidade, mas também ligados a relações econômicas e políticas deste objeto com a comunidade em seu entorno.

Compreender estas relações nos ajudará a refletir sobre os ciclos de vida dos patrimônios dentro de cidades e as razões pelas quais alguns destes patrimônios tornam-se ruínas vazias de significação para aquela população, enquanto outros encontram na memória novas formas de se relacionar com suas comunidades.

A VIDA SOCIAL DO RESTO – USOS E DISPUTAS PELAS RUÍNAS GUARANY

> "O resíduo é cultural. Os resíduos e a maneira com a qual nós os tratamos convidam a compreender como uma sociedade visa a separação entre humanos e natureza. Desse ponto de vista, a cultura é um espaço de produção e relegação do resíduo que, degradando-se, torna-se uma força de negação da cultura, o fim da cultura (seu apodrecimento)" (Debary, 2017, p. 108).

O trecho acima nos convida a compreender o contexto social em que um objeto se torna resto. O que o leva a ser considerado como descartável e passível de esquecimento em uma sociedade. Esse sistema de valores, que determina que algo precisa ser protegido e preservado, enquanto outras coisas precisam ser separadas e destruídas, é determinado pela cultura da comunidade dentro da qual o item está inserido.

Compreender a *vida social* (Appadurai 2008) de uma edificação arruinada, desde sua criação até seu esquecimento, é entender o que é considerado importante dentro das relações afetivas, econômicas, sociais e políticas da cidade onde ele se encontra.

O Theatro Cinema Guarany, foi construído para ser uma *mercadoria*, um objeto de valor dentro da paisagem de Triunfo. Esse valor, nas suas duas décadas iniciais, era medido não apenas pela sua capacidade de geração de lucro monetário, mas também como valor simbólico, "*um monumento público ao establishment social local"* (Kopytoff, 2008, p. 111). No entanto, com o fim da fase próspera da cidade e o enfraquecimento da elite local, a importância do prédio logo começou a ser avaliada apenas por sua capacidade de exploração comercial, ou seja, a

de ingressos e os negócios que podiam ser feitos em seu interior. Trata-se de uma lógica tipicamente observada nas sociedades capitalistas, onde um imóvel ou equipamento cultural é regido pelos interesses econômicos de sua época e fica completamente vulnerável às flutuações do mercado.

Porém, essa vulnerabilidade não se estende simplesmente ao patrimônio em si, mas à própria comunidade que dele se beneficia, ou poderia se beneficiar. Mesmo patrimônios de propriedade particular, como era o Guarany nesta época, precisam ser considerados no âmbito público e em sua significação coletiva. O Theatro Cinema Guarany, apesar de suas funções mercadológicas, era nesta época o único equipamento cultural da cidade, e, como veremos mais adiante, a despeito da diminuição de venda dos ingressos, boa parte da população de Triunfo já o considerava como um importante local para a fruição de cultura na cidade.

Ainda assim, ao final da década de 1970, o interesse de empreendedores pela exploração comercial do teatro chegou ao fim e o Guarany fechou suas portas, iniciando assim uma fase de esquecimento e ruína.

No entanto, antes de começarmos a analisar os acontecimentos que se passaram durante este período, proponho um pequeno "salto temporal" para apresentar um caso que ocorreu já durante o processo de tombamento e que ilustra muito bem o grau de esquecimento ao qual o Guarany foi relegado:

Em 1984, por solicitação do Prefeito José Rodrigues, se iniciou o processo para tombamento do Theatro, em comemoração ao ano de centenário de emancipação política da cidade. Nesta época, o prédio ainda era de propriedade legal da irmandade Franciscana, embora estivesse abandonado pela mesma.

Figura 1 Fotografia do Theatro Cinema Guarany exibindo a fachada em estilo neoclássico - O projeto arquitetônico foi trazido de Paris

Em 1984, por solicitação do Prefeito José Rodrigues, se iniciou o processo para tombamento do Theatro, em comemoração ao ano de centenário de emancipação política da cidade. Nesta época, o prédio ainda era de propriedade legal da irmandade Franciscana, embora estivesse abandonado pela mesma.

Fato é que a própria FUNDARPE – órgão de proteção patrimonial do estado de Pernambuco, que estava encarregada pelo processo – teve dificuldades em localizar o proprietário oficial do prédio, na ocasião de seu tombamento, pois a Companhia Franciscana não parecia saber a quem o mesmo pertencia.

Analisando a documentação do processo, observamos que foi necessária uma troca de correspondências que durou três meses para identificar o real proprietário do Guarany e envolveu três organizações franciscanas diferentes. A primeira correspondência enviada foi respondida com a frase "nada temos a ver com o assunto" e, finalmente, quando encontrada a filial realmente proprietária do Theatro, a mesma nem ao menos respondeu à carta de notificação a respeito do tombamento, enviada pela FUNDARPE.

Através desse episódio fica claro que, para seus proprietários oficiais, o Guarany já havia se tornado resto, esquecido tanto por seu proprietário quanto pelo próprio Estado, que nem ao menos tinha o registro de quem detinha sua posse.

Em seus estudos voltados para o processo através do qual um objeto se torna resto, Debary irá declarar que:

> "Ao se decompor, ele passa de si a outro, ao que resta. Nesse ínterim, ele possui o poder de significar essa passagem. O tempo passado para esses objetos leva-os ao limite do uso e permite que se libertem de uma definição utilitária do mundo para tornar-se outra coisa" (Debary, 2017, p. 106).

Ao se tornar ruína, o Guarany foi "liberto" de sua condição de mercadoria. Como resto, o prédio se torna uma testemunha de seu próprio descarte e passa a provocar na cidade uma necessidade de definir o que ele se tornará a partir de então. Este incômodo provocado por sua *presença ausente* (Ricoeur 2017) é precisamente o que evidencia seu esquecimento.

Diversos autores tratam da necessidade do esquecimento, como parte indissociável da própria memória, e também do desconforto que sentimos a respeito do ato de esquecer. Ricoeur considera que o esquecimento costuma ser tão deplorado quanto à morte, por ser uma das faces daquilo que é inevitável, mas alega que, no entanto, é possível pensar num esquecimento que não seja totalmente irreversível, pois através das afecções é possível *"sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância." (p.436)*. Huyssen, por sua vez, ao considerar que a sociedade moderna tem sofrido com a

ansiedade a respeito do esquecimento causado pelo "excesso de memória", declara que *"devemos fazer um esforço para distinguir os passados usados dos passados dispensáveis, precisamos de uma discriminação e rememoração produtiva"* (p. 37).

A partir destas duas considerações podemos perceber que os autores buscam uma forma de reconciliar a relação entre a sociedade e o esquecimento, propondo que o que é realmente importante não será totalmente esquecido. Para Ricoeur essa importância significa que as memórias inscritas nas afecções permanecem num *esquecimento de reserva*, que pode ser acessado através do *reconhecimento*. Já para Huyssen, deve ser feito um esforço de seleção para o esquecimento, que irá requerer um posicionamento político, cultural e social a respeito daquilo que é descartável.

Minha hipótese aqui é que, aproximando estes entendimentos para o tema de patrimônios edificados, inseridos no contexto da cidade, percebemos que os dois exercícios são possíveis. Um prédio em ruínas provoca uma decisão sobre o que deve ser feito dele, e esta decisão envolve tanto um posicionamento político e cultural, quanto afetivo. Nestes termos, cabe à administração da cidade decidir sobre sua importância e relevância para a história, infraestrutura, economia e até utilidade cultural, porém esta decisão não deve estar totalmente separada do envolvimento afetivo da população com o edifício em questão.

Para ilustrar esta proposição, retornemos ao caso do Theatro Cinema Guarany:

O Guarany ainda permaneceu como parte da vida social da cidade, mesmo durante sua época de abandono, do ponto de vista da sua gestão e conservação.

Durante esse período, um grupo local de capoeira chamado Oásis foi o responsável pelo primeiro mutirão de limpeza e ocupação do teatro. Segundo um dos membros fundadores deste grupo, eles retiraram boa parte dos escombros que se encontravam no interior e passaram a ocupar o espaço com rodas de capoeira.

Após este primeiro mutirão, o Theatro também passou a ser ocupado para ensaios de outros grupos de tradições culturais da cidade: os *Caretas*, que representam a figura do Careta, tradicional personagem do carnaval triunfense, e as *Cambindas*, dança popular de origem negra e periférica da cidade.

Vendo o teatro limpo e em utilização, mesmo que irregular, outro grupo da cidade resolveu reclamá-lo; "O pessoal do cangaço" (Nas palavras do entrevistado).

Acontece que esse grupo de pessoas mais economicamente e/ou politicamente privilegiadas na cidade, ao ver o teatro sendo reutilizado (cuja época áurea coincidia com a época do cangaço), também quis participar dessa ocupação. No entanto, eles não aceitaram

dividir o uso do teatro e expulsaram os ensaios de capoeira do local.

O Guarany já passava a ser palco de disputas internas dentro da própria cidade. Fica claro que estes grupos já consideravam o Theatro como seu patrimônio – no sentido de que se viam no direito de utilizá-lo – porém, mesmo esta utilização não era unânime entre os diversos atores da cidade.

Gonçalves (2005) nos traz o conceito de ressonância, ressaltando o quanto é importante para um patrimônio, que o mesmo encontre a ressonância entre seu público, ou seja, que ele tenha um significado coletivo, unindo o passado ao presente, a cultura e os indivíduos. Adicionalmente, Appadurai (2008) também nos traz a proposição de que um mesmo objeto pode ter valores e significados diferentes para pessoas e grupos diversos.

Analisando este período de ruína do Guarany percebemos exatamente esta divergência de valorização e significados para os diversos grupos da cidade de Triunfo: para os proprietários e empreendedores da região, o prédio estava descartado. No entanto, o Theatro encontrou ressonâncias em outros grupos da sociedade: para grupos de tradições populares, como a capoeira, os *Caretas* e as *Cambindas,* o espaço continuava sendo um local propício para uso artístico e cultural, enquanto para o grupo que se julgava detentor de uma memória oficial da cidade, a saber, sua relação com o Cangaço, o edifício já era considerado como *de direito* desta memória. Pode-se também observar que há uma disputa de hierarquia social e política nestas ocupações, uma vez que os grupos de tradições de origem popular, como a capoeira, as cambindas e os caretas coexistiam pacificamente na utilização do espaço, enquanto o grupo de estudos do Cangaço exigiu exclusividade na ocupação do Theatro. Somando-se a estas disputas, iniciam-se também protestos de estudantes denunciando o estado de abandono do prédio, enquanto membros da cidade enviavam cartas aos jornais e à prefeitura solicitando uma intervenção do poder público para a preservação do mesmo.

Finalmente, o que podemos concluir destas observações é que um objeto, mesmo em seu estado de resto, ou seja, fora da esfera de interesses do Mercado e do Poder Público, ainda é capaz de protagonizar disputas nas narrativas e significados atribuídos a ele pelos grupos e indivíduos no seu entorno. Essas disputas, a princípio sem a intervenção do governo ou do dinheiro, acabam se dando por meio de movimentos e hierarquias compreendidas, tanto explícita quanto tacitamente, dentro da comunidade. Compreender estas hierarquias nos permite ter um recorte da estrutura social dessa época.

Também podemos aferir que a memória tem grande influência sobre os processos e disputas acima citados, pois, uma vez evidenciada pela possibilidade de seu esquecimento,

passa a provocar movimentos de posicionamento a respeito da aceitação de seu desaparecimento, conforme proposto por Huyssen, ou pela sua permanência através do reconhecimento, ou seja, do reencontro com sua impressão primeira, afetiva.

DO RESTO AOS HOLOFOTES – O RESGATE PELA MEMÓRIA

As movimentações observadas na sessão anterior fazem com que, em meados da década de 80, se inicie o processo de patrimonialização do Guarany. Na carta do prefeito de Triunfo à FUNDARPE, na qual o mesmo solicitava o tombamento do Guarany, o principal argumento para este requerimento era de que o teatro representava a "fase áurea" da cidade. Nota-se que não se menciona, nessa carta, a importância do uso cultural ou social do imóvel, nem, a princípio, seu valor arquitetônico. A memória do lugar é evocada para construir um discurso onde o Guarany é colocado como "testemunha da fase áurea de Triunfo" e essa memória de prosperidade é a que se pretende salvaguardar através da preservação do Theatro.

Aqui podemos observar a narrativa que a cidade, agora em sua esfera pública, pretende fazer de si mesma. Através de um *acontecimento vivido por tabela* (Pollak, 1992) evoca para si uma memória de cidade próspera e sofisticada, identificando-se fortemente com essa "fase áurea".

Segundo Abreu (2007) a noção de Patrimônio que desenvolvemos no Ocidente está diretamente ligada a uma noção de herança, uma propriedade que tem sua história compreendida dentro de uma ordem cronológica e cuja memória se constitui através daquilo que se escolhe lembrar e do que se escolhe esquecer. Essa herança (o objeto da patrimonialização somado à sua memória) é que deve ser resguardada e passada para as gerações futuras.

Somando-se a essas considerações, Assman (2011) também irá ressaltar que:

> "Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação" (Assman, 2011, p. 19).

Observamos aqui que o Guarany começa, de fato, a se tornar um elemento para a organização de uma memória coletiva de Triunfo, baseado numa herança da prosperidade e importância política que a cidade gozava na época de sua construção. É deixado de lado o fato de que essa prosperidade durou menos de duas décadas e que o Theatro teve tempo de utilização como edifício comercial do que como símbolo de status.

Diante desta análise, pode-se aferir que o Guarany, uma vez esgotado seu potencial de mercadoria e relegado a uma posição de resto por seus proprietários originais, encontra na memória o argumento que lhe trará um novo uso e uma nova posição de destaque em sua relação com a cidade de Triunfo.

Debary (2017), em sua reflexão sobre as relações das pessoas e comunidades com seus objetos, e em especial com os restos, irá pontuar que não apenas objetos podem ser os agentes destas relações, como os mesmos possuem uma vida própria, que não é estagnada, mas ao contrário, pode passar por diversos ciclos. Seguir esses ciclos é fundamental para entender não apenas as mudanças ocorridas nestes objetos, mas também nas comunidades onde estes objetos estão inseridos.

Voltando nossa atenção mais especificamente para lugares e seus ciclos de esquecimento e rememoração, Assman (2011) propõe o conceito de *memória dos lugares*, ou seja, lugares que possuem uma memória intrínseca a eles, que não pode ser apagada nem mesmo quando mudam de uso, entram em ruínas ou desaparecem. Em outras palavras, ao se pensar sobre aquele lugar, uma certa memória sobre sua utilização, história, ou significado será sempre ativada.

O Guarany parece um bom exemplo de representação tanto do ciclo de vida dos objetos, proposto por Debary, quanto da memória de um lugar, proposta por Assman. Por mais que tenha passado por diversas fases de atenção e abandono e tenha sido utilizado para os mais diversos fins, a opulência de sua arquitetura, incomum para cidades daquela região, remete sempre a um período de prosperidade econômica e prestígio político e social do qual a cidade um dia desfrutou. Essa é uma memória que a cidade, em seu caráter oficial, deseja guardar de si.

A *memória do lugar*, a saber, do Guarany, também pode ser percebida fora da esfera do discurso oficial e mais próxima a uma utilização prática, como uma memória de cultura, uma vez que seus usos foram sempre para a exibição e realização de atividades culturais.

Refletindo sobre a agência deste objeto em sua relação com a cidade, fica claro que a mera existência do teatro - e do que restava dele - provocava dinâmicas e disputas sobre seu uso e preservação, tanto na esfera do poder público quanto na própria população da cidade.

No capítulo intitulado *Passados presentes: mídia, política e amnésia* do livro *Seduzidos pela memória*, Huyssen faz considerações acerca do excesso de musealização, patrimonialização e comercialização de memórias nas sociedades modernas, causadas, em grande parte, pela mídia. Ele critica que as práticas museais e patrimoniais sejam estratégias

para a proteção de uma memória pública, pelo medo do esquecimento e defende que devemos aceitar o *"deslocamento fundamental nas estruturas de sentimento, experiência e percepção, na medida que elas caracterizam o nosso presente que se expande e contrai simultaneamente."* (p.29)

O que podemos aferir deste posicionamento é que, diante das constantes mudanças nas formas como as sociedades experimentam suas próprias memórias, afetos e até mesmo identidades, uma política patrimonial que busque apenas ancorar em um objeto (ou edifício) o discurso sobre uma memória pública que o mesmo representaria, está fadada a se tornar obsoleta. O autor defende que a memória pública está sujeita a mudanças ao longo do tempo e que por isso não pode ser "armazenada em monumentos".

Minha proposição, a respeito desta questão, se aproxima da forma de tratamento aos objetos do passado, observada por Debary (2017), que realiza uma reciclagem e ressignificação dos mesmos. Porém, não apenas uma reciclagem para sua permanência, mas trazendo para esta abordagem o conceito de memória dos lugares, de Assman, e da inscrição-afecção de Ricoeur, esta reciclagem se daria continuamente, observando os usos e memórias que estes mesmos objetos, ou edifícios, passam a representar numa dada comunidade com o passar do tempo. Em outras palavras, um patrimônio que acumulasse memórias em seu estado de *latência*, mas cuja vida social permanecesse dinâmica dentro da sociedade na qual está inserida.

É claro que tal proposição enfrenta as dificuldades de descaracterização física, proibida por lei aos bens tombados e esta não é uma questão de simples resolução. No entanto, acredito que tal dificuldade possa começar a ser amenizada com uma aproximação da legislação para os valores e necessidades da sociedade em questão, modernizando discursos e ampliando as condições para preservação física dos espaços.

O próprio Teatro Guarany, por exemplo, não foi restaurado de acordo com sua aparência original. Na verdade, após seu tombamento, ele permaneceu em ruínas e decomposição por diversos anos.

A população da cidade, no entanto, tornou a reivindicar para si o lugar, e agora, fortalecida pelo argumento do tombamento, passou a fazer protestos para que o prédio fosse restaurado.

Paralelamente, um novo grupo cultural passou a ocupar o teatro: Grupo de Artes de Triunfo, que realizou um novo mutirão de limpeza, trouxe de volta as cadeiras que estavam no convento franciscano da cidade (antigos proprietários do teatro) e produzia peças de teatro no palco arruinado, utilizando equipamento próprio improvisado. A despeito do estado do imóvel,

relatos são de que essas apresentações atraíam um grande número de público, sendo assim mais um indício de que a população da necessidade da população em se relacionar com o teatro.

Em resposta a essa demanda da população foram realizadas duas grandes obras, num convênio entre Governo do Estado e Prefeitura: a primeira ocorreu em 1994 e restaurou toda a fachada, devolvendo ao imóvel a imponência de sua aclamada "fase áurea", mantendo os traços arquitetônicos do estilo neoclássico, porém sem utilizar suas cores originais, a saber, marrom e amarelo.

A segunda obra ocorreu apenas em 2012 e restaurou também o interior do teatro, capacitando o mesmo para voltar a exibir filmes e peças teatrais com a infraestrutura adequada às necessidades modernas.

No entanto, uma vez restabelecido, uma nova disputa se criou em torno do Guarany: após esta segunda reforma, a FUNDARPE se tornou gestora do teatro e firmou uma parceria com o SESC local, que passou a promover a programação cultural do mesmo. O Grupo de Artes de Triunfo perdeu o livre acesso que tinha para realização de ensaios e exibição de suas peças. Paradoxalmente, uma vez restaurado, o teatro fechava suas portas para a utilização espontânea da população. O SESC, por sua vez, trazia artistas e programações de fora da cidade e, desta forma, o teatro começava a assumir um novo papel na dinâmica de Triunfo: um papel institucional, onde a memória está preservada pelo Estado na fachada e a utilização cultural volta a ser mediada pelo viés de mercadoria, agora por uma iniciativa público-privada.

Aqui podemos perceber que, sob os holofotes da memória, especialmente de uma memória oficial, voltam a entrar em cena os fatores *mercado e poder público*, interferindo ambiguamente na relação entre o patrimônio e a cidade: se por um lado estes fatores contribuíram para a reforma do prédio e manutenção de uma ativação cultural do mesmo, por outro, trazem consigo interesses que influenciam diretamente no tipo de acesso e produção cultural que se efetuam neste "novo" Theatro Cinema Guarany.

Neste período, Triunfo, que já era um destino turístico de inverno na região, procurado por sua temperatura fria nesta época do ano, passou também a ser conhecida por seu festival anual de cinema, promovido pelo SESC e exibido no Theatro Cinema Guarany.

Finalmente, essa nova fama inesperada do teatro atraiu, em 2019, a atenção de um instituto pertencente a uma grande empresa fornecedora de energia elétrica. O Instituto Neoenergia, que possuía então um programa de iluminação da fachada de patrimônios históricos e culturais, selecionou o Theatro Cinema Guarany para receber o projeto de iluminação de sua fachada.

A iluminação da fachada inaugura outra fase do Theatro Cinema Guarany, que agora, sob holofotes, luminárias e refletores posicionados estrategicamente para realçar seus detalhes históricos, como a gravação original do nome do teatro em alvenaria, ornamentos em textura e relevo, trabalho em madeira nos balcões e janelas, se destaca mesmo à noite, em meio à paisagem da cidade. O Guarany ganha neste momento um novo uso: cartão postal da paisagem noturna da cidade.

Figura 3 Facha do Theatro Cinema Guarany iluminada em 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta breve *biografia cultural* do Theatro Cinema Guarany nos mostra que uma cidade pode ter diversos tipos de relação com seus patrimônios materiais e que essas relações estão em constante mutação, sendo sensíveis a diversos fatores como disputas de poder, variações mercadológicas e financeiras, tendências urbanísticas regionais e até internacionais.

Observamos também que, através da memória, é possível que grupos da população local de uma cidade se apropriem deste patrimônio, trazendo a ele significados de representações coletivas, seja de forma oficial, através do dispositivo da patrimonialização, seja de forma orgânica, ocupando e perpetuando a utilização coletiva destes locais.

Conforme observado por Gonçalves *"um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos." (2005, p.19).* Abreu também irá considerar que:

> "O Estado, seja nos âmbitos federal, estadual ou municipal, já não atua sozinho na identificação e seleção dos bens culturais a serem protegidos, tombados ou valorizados. Cada vez mais, é preciso ouvir a sociedade civil, estabelecer parcerias, acordos, compromissos" (Abreu, 2007, p. 59).

A patrimonialização trouxe para o Guarany uma função de memória da cidade, aliviando o mesmo, em parte, da simples valorização como mercadoria, ou seja, como prédio comercial – e dos riscos aos quais estão submetidos os edifícios com essa função. Através deste mecanismo e da parceria público-privada entre Governo do Estado e SESC, foi possibilitada a manutenção e utilização cultural do Theatro, bem como a atração de novas melhorias para o mesmo. No entanto, é preciso encontrar novas soluções de gestão do patrimônio que se preocupem em não alienar a população nesta equação de poder, mercado e utilização de bens patrimoniais, especialmente os bens que remetem a uma memória pública e cultural das cidades onde estão inseridos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, R. **Patrimônio Cultural**: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. *In*: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular, RJ, ed. Museu Casa do Pontal, 2007. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/19-patr_cultural_tensoes_e_disp_contexto_nova_ordem_discursiva-1.pdf.

APPADURAI, A. **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, São Paulo: EdUnicamp, 2011.

DEBARY, O. **Antropologia dos restos**. Da lixeira aos museus. Pelotas: Um2, 2017.

GONÇALVES, JRS. **Ressonância, materialidade e subjetividade**: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos, V. 11, n°23. 2005.

GONDAR, J. Cinco Proposições sobre Memória Social, **Morpheus**, v. 15, n. 9, p. 19-40, 2016.

GOVERNO DO ESTADO (Pernambuco). Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco. **Decreto de Tombamento, nº13091, 18 de julho de 1988**. Diário Oficial, [S. l.], 18 jul. 1988.

HUYSSEN, A. Passados presentes: mídia, política, amnésia. *In*: HUYSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 9-40.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, A. **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008, pp. 143-178.

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, v. 5, no 10, p. 200-212, 1992.

RICOEUR, P. O esquecimento. *In*: RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Unicamp, 2014.

VASCONCELOS, A. **Triunfo – PE – Uma análise da relação entre desenvolvimento, turismo e cultura no Sertão do Nordeste**. 2020. 136 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018. Disponível em: https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgdr/files/2020/09/TRIUNFO-PE-UMA-ANALISE-DA-RELACAO-ENTRE-DESENVOLVIMENTO-TURISMO-E-CULTURA-NO-SERTAO-DO-NORDESTE.pdf.

GEOPOÉTICA: UM PORTAL ESTRATÉGICO PARA A DISSEMINAÇÃO E GESTÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DO PATRIMÔNIO GEOCIENTÍFICO BRASILEIRO

Prof.a Dra. Luiza Corral Martins de Oliveira Ponciano [1]
Prof. Dr. Georgios Dimitriadis [2]

RESUMO: A geopoética busca integrar a maneira poética de viver e as geociências, promovendo a valorização e proteção do patrimônio geológico e cultural do país. Por meio da geopoética se pretende criar um diálogo entre os conhecimentos científicos e as representações poéticas, buscando sensibilizar a sociedade para a importância do patrimônio geológico. No âmbito das políticas culturais, a geopoética pode auxiliar na criação de estratégias de uso sustentável dos geossítios, conciliando as necessidades de proteção com o desenvolvimento econômico e social das comunidades envolvidas. Concluindo, a geopoética se apresenta como um "portal" para a formulação de políticas públicas mais includentes, além de resgatar e fortalecer as raízes históricas e culturais do país, conectadas com a realidade geográfica e geocultural.

PALAVRAS-CHAVE: geoconservação; geossítios; patrimônio geológico; patrimônio natural; patrimônio cultural.

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise dos conceitos científicos, teóricos e práticos, incluindo estudos de caso, relacionados ao patrimônio geológico brasileiro. Busca-se orientar uma proposta de integração efetiva das atuais políticas culturais do país com as geociências. Reconhece-se que o desenvolvimento de uma sociedade madura repousa sobre dois pilares fundamentais: cultura e ciência. Portanto, a promoção de políticas culturais que proporcionam uma sinergia harmoniosa entre esses pilares é um exemplo de maturidade e responsabilidade social.

Nomeadamente a preocupação recai sobre papel das ciências geológicas, e por extensão, do geo-patrimônio e da geoconservação, na formulação de políticas culturais, sendo crucial considerar as especificidades das geociências. Para esta associação, baseada em uma abordagem geopoética, cita-se Canclini (2001), que afere as políticas culturais como: "[...] conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários

[1]Departamento de Ciências Naturais e Mestrado Profissional em Ecoturismo e Conservação (PPGEC), UNIRIO, BR; luiza.ponciano@unirio.br
[2] CGeo-Centro de Geociências, Universidade de Coimbra, PT & Departamento de Geologia-Cátedra UNESCO " Geoparques, Desenvolvimento Regional Sustentável e Estilos de Vida Saudáveis", UTAD, PT ; gdimitriadis@autonoma.pt

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".

Não obstante, o autor destaca que esta caracterização precisa "ser ampliada, para levar em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade". A seguir, a geopoética é proposta como uma possibilidade para amplificar as políticas públicas culturais, incluindo as geociências.

II. Geo-patrimônio, geodiversidade e geoconservação

O termo geodiversidade apareceu na literatura científica na década de 1940, nos escritos do geógrafo argentino Frederico Alberto Daus (MEDEIROS; OLIVEIRA, 2011: 10:(23),59-69), para explicar fenômenos de diversidade geográfica, traduzindo a geodiversidade enquanto representações socioculturais em conjunto com os aspectos naturais que compõem a paisagem (Fig.1).

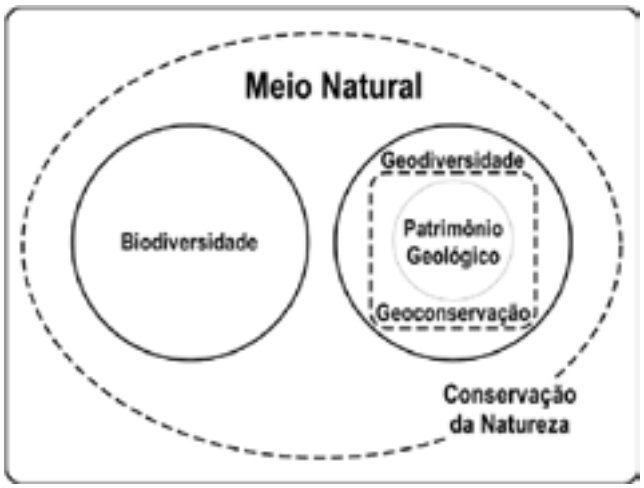


Figura 1. Apresentação gráfica dos conceitos de geodiversidade, geoconservação e geo-patrimônio (apud. PERREIRA, 2010:295).

O atual embasamento teórico é atrelado a descrição dos elementos abióticos da natureza e conforme preconiza a definição da *Royal Society for Nature Conservation* do Reino Unido, a geodiversidade é definida como: "[...] variedade de ambientes geológicos, fenómenos e processos ativos que dão origem a paisagens, rochas, minerais, fósseis, solos e outros depósitos superficiais que são o suporte para a vida na Terra" (STANLEY, 2000:5; GRAY, 2004).

Neste sentido a geodiversidade abrange uma ampla variedade de materiais e processos geológicos e geomorfológicos que moldam a paisagem terrestre e sustentam a vida em nosso planeta. Essa diversidade inclui minerais, rochas, fósseis e formas de relevo, entre outros

elementos. A interação de processos internos, como vulcanismo e tectonismo, e externos, como intemperismo e sedimentação, contribui para a riqueza da geodiversidade.

Certos locais desempenham um papel crucial na representação da geodiversidade de uma região. São lugares onde os elementos geológicos possuem um valor excepcional e são selecionados com base em critérios específicos para sua conservação, considerando as gerações atuais e futuras. Estes locais, conhecidos como geossítios, formam o patrimônio geológico (ou geo-patrimônio) de uma área.

A gestão da geodiversidade e do patrimônio geológico é conduzida pela Geoconservação. Esse processo envolve uma série de etapas, que compreendem estratégias de diagnóstico, conservação e promoção. O diagnóstico inclui a coleta de dados e a avaliação de locais de interesse geológico, enquanto a conservação aborda aspectos legais e monitoramento. A promoção visa valorizar esses locais e difundir o conhecimento científico sobre eles. É crucial seguir essas etapas, pois isso aumenta as chances de implementar as melhores práticas em todas as ações relacionadas à conservação e uso do patrimônio geológico.

Geoconservação segundo Sharples (1995:38): [...] é a significativa preservação da diversidade natural (ou geodiversidade) de significativos aspectos e processos geológicos (substrato), geomorfológicos (formas de paisagem) e de solo, pela manutenção da evolução natural desses aspectos e processos.

O conceito de Geo-Patrimônio (*Geoheritage*), a sua vez, surgiu contemporaneamente ao de geodiversidade, baseada na noção de geossítio e das ações conservativas nele (Fig.2). Segundo Brilha (2005), se define como geo-patrimônio a parcela da geodiversidade que apresenta um valor diferenciado dos demais, que se sobrepõe à média da geodiversidade de seu entorno. Para os fins de uma compreensão visual da evolução do conceito de geo-patrimônio se apresenta o seguinte esquema (cfr. GUIMARÃES, MOURA-FÉ e ALMEIDA, 2022:15)

QUADRO CONCEITUAL		
Conceito	**Conceituação**	**Fonte**
Patrimônio	Patrimônio como herança coletiva.	Prats (1998)
	Representação das gerações passadas e, portanto, merecedor de cuidado.	Iphan (2021)
Patrimônio cultural	Tudo aquilo que socialmente se considera merecedor de conservação, independentemente de sua função utilitária, envolvendo também o que habitualmente se identifica como patrimônio natural, uma vez que se refere aos elementos e conjuntos naturais culturalmente selecionados.	Prats (1998)
Patrimônio natural	Monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico; As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação; Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência, de conservação ou de beleza natural.	UNESCO (1972)[4]
Patrimônio geológico	Locais que apresentam geologia em níveis globais, nacionais, estaduais e/ou locais relevantes. Podem apresentar caráter ígneo, metamórfico, sedimentar, estratigráfico, estrutural, geoquímico, mineralógico, paleontológico, geomórfico, pedológico e/ou hidrológico, em todas as escalas. São locais intrinsecamente importantes, que oferecem informações ou percepções sobre a formação ou evolução da Terra, ou sobre a história da ciência,	(Brocx e Semeniuk 2007)
	podendo ser usados para pesquisa, ensino ou referência.	
Geopatrimônio	Parcela da geodiversidade com destacada relevância em termos de valor científico, estético, cultural, funcional/ecológico e/ou educativo. Assim, o geopatrimônio seria formado por materiais, feições, processos ou relações, deixadas como herança ou memória, pela evolução dos processos abióticos do planeta Terra, à humanidade e, em especial, às comunidades em cujo território de vida tais elementos ocorrem.	Borba (2011) Borba e Sell (2018)

Figura 2. Ficha da evolução do conceito do patrimônio até incluir o geo-patrimônio.

II.1. Geopoética

A geopoética é uma forma de comunicação que vai além dos aspectos técnicos e acadêmicos, a fim de envolver e engajar gradativamente a sociedade na Conservação da Natureza e da Cultura, de forma integrada. Ela empenha-se no desenvolvimento de atividades de educação e comunicação, visando a conscientização da sociedade sobre a importância das geociências. Desta forma, a gestão do patrimônio geocientífico se torna uma ferramenta estratégica para o desenvolvimento local e regional. São múltiplas as possibilidades que podem ser criadas, ou restabelecidas, por meio da geopoética.

O prefixo "geo-" se refere ao planeta Terra como base, na busca em relação ao que é considerado essencial. A 'poética' deste conceito é entendida como 'formação e dinâmica fundamental do pensamento' associada com a emoção despertada no corpo (em um processo de criação e composição que emerge do contato com a Terra) estando presente nas ciências, nas artes e na linguagem, não sendo restrita ao sentido de 'em relação à poesia' (POULET, 2022), e que proclama uma integridade da existência (WHITE, 1992).

Interagir com o mundo por meio da geopoética propõe o resgate da sua inteireza por meio de linguagens expressas de formas diferenciadas e sensíveis, nas mais distintas áreas do conhecimento (KOZEL, 2012). Antes de se compreender o entorno com inteireza, é preciso perceber também esse mesmo caminho interno. Muitas vezes, para que essa abordagem geopoética possa ser precedida, é preciso atravessar um caminho que passa por "dissolver" os nossos sentidos, petrificados pelos processos de litificação de nossas relações com o mundo, singularmente no meio acadêmico das ciências "duras", como a Geologia. A "água" da geopoética mostra que é possível "fluidificar as rochas", escavando novas margens e restaurando antigos sistemas que já pareciam perdidos.

Diminuindo o hiato entre as nossas mentes e as nossas necessidades internas ao nos propor o aprofundamento de relações mais sensíveis e afetivas com o meio, em especial em atividades que envolvam o movimento de nossos corpos, como a "prática da deriva, do nomadismo e do vaguear" (POULET, 2022) em ambientes "abertos", a geopoética foi formalizada na academia pelo poeta e pensador franco-escocês Kenneth White no final dos anos 70 (WHITE, 1992), mas tem em suas origens práticas diversas, e muito mais antigas.

Nesta e em outras propostas realizadas na UNIRIO (pela equipe do @GeoTales e do PPGEC), associadas com as geociências, ciências ambientais, museologia, artes e ecoturismo, buscou-se como particularidade de abordagem nestas pesquisas uma aproximação com uma

"geopoética originária", baseada nas práticas, saberes e vivências compartilhadas por povos indígenas, de terreiro, quilombolas e outros povos "tradicionais" (RIBEIRO et al., 2023). Segundo Poulet (2022) a ênfase da geopoética destaca esse desejo de vida e do mundo, sendo a teoria geopoética inseparável da sua prática. Em um mundo exterior cheio de vida, o ser humano pode conseguir tomar distância de si mesmo e observar o que é mais essencial, o planeta em si, entendendo que a dinâmica interna e externa da Terra entrelaçam na mesma rede a cultura, a geodiversidade e a biodiversidade. Nesta rede somos uma pequena parte, sendo Natureza (RIBEIRO *et al.*, 2023).

Pela proposta de Poulet (2022), um projeto geopoético pode constituir uma nova "ferramenta para compreender e expressar a nossa relação com o mundo", ao encontrar "diferentes formas de ligar a poética ao geo, ou seja, de reconectar o pensamento à Terra, de uma forma contemporânea". Para tal, a geopoética aparece como um campo potencial de convergência de áreas como as artes, a ciência e a filosofia. Este autor também destaca como objetivo da geopoética estudar "as complexas relações entre o eu, a palavra e o mundo, à procura de uma nova expressividade, uma poética do mundo".

Desse modo, a geopoética oferece um terreno de encontro e estímulos recíprocos entre Cultura e Ciência, incluindo as disciplinas mais diversas, desde o momento em que as pessoas que trabalham nestas áreas estejam prontas para saírem dos seus espaços acadêmicos especializados e restritos, se encontrando um uma nova base comum, proposta pela geopoética (PONCIANO et al., 2017; PONCIANO, 2018).

III. Políticas públicas geocientíficas

A proteção dos recursos geológicos naturais e culturais são de suma importância para o bem-estar humano; sobretudo por causa dos seus processos formativos físico-químicos intrínsecos milenares, que são definitivamente irrecuperáveis e insubstituíveis. E junto com esses, a geopoética!

A perda do valor geopoético começa quando se apresenta um desequilíbrio entre os elementos de valoração do patrimônio geológico e geomorfológico, como os valores geológico, científico, educacional, ambiental, paisagístico, estético e cultural. As seleções de geossítios são realizadas por metodologias que podem ser aperfeiçoadas pelo contato com uma abordagem geopoética, aprofundando a percepção de questões culturais por exemplo, que influenciam muito na relação das comunidades do entorno com a proteção dos geossítios, como veremos no

estudo de caso sobre os fósseis do Piauí, apresentado a seguir.

III.1.O aparato geo-legislativo brasileiro[3]

O Brasil possui três níveis de responsabilidade em relação à proteção ambiental (Federal, Estadual e Municipal) conforme indicado na Constituição 1988, Art. 4, inciso III e VI; Art. 225, § 1º, incisos I ao VII e por extensão os ambientes abióticos são chamados nos dispositivos Art. 20 (incisos V e X); Art. 23 e 24; Art. 216, inciso V.

No específico do: Art.4, inciso III e VI chama a proteção de ecossistemas naturais e características naturais geológicas etc. (uma das poucas vezes que está assim claro; BRASIL, 2000). Art.24 é necessário chamar atenção a representatividade dos testemunhos minerais transformados em patrimônio cultural (LICCARDO e GRASSI, 2014); Art. 225, § 1º, inciso I visto que a geodiversidade e a geoconservação englobam por definição os elementos essenciais ao suporte à vida na Terra e por consequência a preservação e restauração dos processos ecológicos essenciais (ERIKSTAD, 2013); Art. 225, § 1º, inciso III, IV se refere a geodiversidade via diversidade biológica e recursos ambientais (GRAY, 2004). Art. 225, § 1º, inciso VII se supõe que a preservação do meio abiótico garanta a sobrevivência da flora *in situ* (ODUM, 1975; ERIKSTAD, 2013); Outros instrumentos legislativos infraconstitucionais a favor da proteção do geo-patrimônio e que interessam o teor do presente artigo, são: DL. 1984/1940 revisitada pelo DL. nº 227/1967 que regula os direitos sobre as massas individualizadas de substâncias minerais ou fósseis; DL. nº 4146/1942 que dispõe sobre a proteção dos depósitos fossilíferos; DL. nº 74/18977 que aprova a Convenção à Proteção do patrimônio Mundial, Cultural e Natural com enfoque para as cavernas e os lugares notáveis;

Diante do exposto, se percebe que o geo-patrimônio encontra amparo indiretamente na legislação brasileira. Nota-se em todos esses dispositivos constitucionais a ausência de chamadas sobre o geo-patrimônio e a geodiversidade e, portanto, se necessita de um arcabouço metodológico da redução atópica (*εις ατοπον αναγωγη*) para deduzir uma proteção indireta. Depreende-se na esteira da legislação ordinária brasileira a necessidade de se introduzir uma legislação específica sobre geo-patrimônio e geodiversidade visando renovar e qualificar melhor o caráter inclusivo e hodierno desta da legislação, englobando os aspectos geopoéticos do geo-patrimônio.

[3] Apresenta-se uma ínfima parte do corpus legislativo minerário. Comenta-se apenas os dispositivos legais que interessam ao escopo do presente artigo.

IV. Estudo de Casos

Objetivando melhor elucidar o conceito geopoético entendido como o elo de ligação entre a sociedade civil e a sociedade científica num contexto de consideração de valorização do geo-patrimônio e numa perspectiva de políticas culturais geocientíficas apresentam-se os seguintes estudos de caso concebidos e realizados em diferentes áreas geográficas e socioeconômicas do Brasil: os casos dos fósseis devonianos no Estado do Piauí e das instalações geopoéticas no Estado do Rio de Janeiro, em Sulacap e no Parque Estadual Cunhambebe.

IV. 1. Estudo de Casos piauienses

Este primeiro caso é um exemplo de como muitas das estratégias atuais para a Conservação do Patrimônio Geológico acabam não sendo efetivas na prática, devido a problemas nas relações com as comunidades locais. A solução proposta é analisar estas iniciativas anteriores, sob uma abordagem geopoética. Percebe-se que modificações simples nas atividades realizadas poderiam ter contribuído muito mais com o processo de fortalecimento da participação social nesta região, gerando uma proteção real dos afloramentos fossilíferos.

Entre 2005 e 2013, foram realizados trabalhos de campo objetivando para a coleta e estudo de fósseis de invertebrados devonianos da Formação Pimenteira. Apesar da reconhecida importância científica, didática, cultural e histórica destes fósseis no tocante às pesquisas geológicas e paleontológicas brasileiras, foi constatado o agravamento da destruição de seus afloramentos nos anos citados, decorrente do crescimento demográfico e urbano cada vez mais acelerado, especialmente nos municípios de Picos e Pimenteiras.

A fim de contribuir com a conservação *in situ* dos afloramentos e com a conservação *ex situ* das amostras retiradas destes sítios (depositadas em coleções científicas) e de seus registros associados (ver proposta de PONCIANO et al., 2011), foram somadas atividades de extensão à pesquisa de Ponciano (2013). Complementarmente foram realizadas atividades de educação patrimonial nas comunidades próximas aos sítios paleontológicos, publicação de textos de divulgação em sites e revistas, palestras e oficinas.

As oficinas de geologia, paleontologia e patrimônio natural para professores do ensino fundamental e médio, tinham como objetivo contribuir com a atualização dos conteúdos de geociências e criar um espaço para a discussão e troca de experiências sobre temas e atividades práticas de geociências entre professores de diferentes disciplinas. O público alvo foram

professores das disciplinas de Ciências, Geografia e Biologia, mas também participaram professores de outras áreas, tais como Química, Física e Matemática. Professores de escolas municipais, estaduais e particulares de Valença do Piauí se inscreveram em um módulo com carga horária de 24 horas, divididas em quatro dias e oito oficinas: Estrutura da Terra; Tectônica de placas; Dinâmica externa; Minerais e rochas; Tempo geológico; Fóssil e fossilização; A vida ao longo das Eras e Patrimônio geológico. Além da atualização de conteúdos teóricos, as oficinas proporcionaram uma oportunidade para a apresentação e adaptação de atividades práticas que podem ser realizadas em sala de aula e/ou nos arredores das escolas, assim como atividades continuadas desenvolvidas parcialmente nas residências dos alunos, integrando os conhecimentos científicos com os aspectos regionais dos municípios.

Visando ampliar a divulgação do patrimônio paleontológico do Piauí, também foi apresentada a palestra intitulada "Fósseis do Piauí" para os alunos de 12 escolas de ensino fundamental e médio de Valença do Piauí, onde os professores inscritos nas oficinas ministravam suas aulas. Antes da palestra foi aplicado um questionário para a avaliação do domínio de conceitos básicos de geociências e da percepção dos alunos sobre o patrimônio local. Mais de 700 questionários preenchidos pelos alunos foram analisados. Estas iniciativas visavam inverter a tendência geral em nosso país, ainda vigente, de tentar retirar a maior quantidade possível de elementos da geodiversidade de seu lugar de origem, com o objetivo de "salvá-los da destruição" em lugares "ermos" e com uma população que "desconhece" a sua importância científica, didática e patrimonial, especialmente no Norte e Nordeste do Brasil. Deste modo, a conservação do patrimônio geológico na forma de coleções científicas é geralmente encarada como o único modo viável de salvar principalmente os fósseis, depositando-os em museus e universidades das grandes metrópoles como amostras isoladas.

Entretanto, a necessidade de um retorno do conhecimento científico para a população do local onde são coletados os fósseis é cada vez mais difundida. Incluímos aqui a importância também de pesquisar as necessidades culturais da população e quais são os processos simbólicos associados aos fósseis e outros elementos da geodiversidade no local, o que raramente acontece em trabalhos de campo de Geologia e Paleontologia.

Acredita-se que somente através da inclusão da comunidade local (com a instalação de geoparques, museus, centros de pesquisa e projetos de geoturismo e outras formas de geração de renda), a conservação do patrimônio geológico *in situ* poderá ser concretizada em um país com as dimensões e problemas sociais do tamanho do Brasil. Para modificar tal situação, é

necessária a definição de uma estratégia nacional de geoconservação, integrando todas as vertentes (científica, didática, turística, cultural, entre outras), buscando a participação dos setores públicos e privados (integrando as áreas de educação, cultura, meio ambiente, ciência e tecnologia e ordenamento do território) para a discussão de diretrizes e políticas públicas para a proteção e divulgação do patrimônio geológico brasileiro (PONCIANO, 2013).

Por exemplo, devido à escassez de pesquisas e ao crescimento urbano ao redor de cidades como Picos, notou-se que era preciso voltar a localizar a diversidade de afloramentos que era citada em raras publicações mais antigas. Havia uma concentração de trabalhos de campo de universidades em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo em menos de dez afloramentos, ampliando a destruição que já estava ocorrendo pela edificação de casas diretamente sobre os sítios fossilíferos, demolição dos morros (os Picos, do nome da cidade) para extração de rochas com intuito de uso como material de construção e aterros. Para isso, foram recuperadas as correspondências e cadernetas de campo de pesquisadores como José Henrique Gonçalves de Melo e Kenneth Edward Caster, sendo relocalizados 34 afloramentos.

Nesta época, durante a coleta dos fósseis, foram estabelecidas muitas conversas com os moradores, que habitavam em cima dos níveis fossilíferos. As pessoas relataram diversas reclamações sobre a forma como pesquisadores chegaram nestes locais, realizadas usualmente de modo “frio” e distante, sem falar, muito menos escutar, qual era a relação das pessoas locais com seus quintais, os sítios fossilíferos. A retirada dos fósseis sem a preocupação com a percepção disso dos significados simbólicos da geodiversidade pela comunidade do entorno gera ameaças ao patrimônio geológico, pois quando pesquisadores saem dos sítios os moradores podem acabar destruindo o local pela situação equivocada que foi criada, ao crer que existem por exemplo materiais de valor econômico, como ouro, no local. Cita-se o exemplo dos clastos facetados incrustados em pavimentos estriados no sul do Piauí, que foram arrancados pela população após verem pesquisadores com veículos de universidades fotografando e tomando medidas na localidade, o que foi agravado pela publicação com a descrição deste sítio, que tinha o intuito de proteção.

A falta de uma boa comunicação com os moradores originou diversos tipos de conflitos e destruição dos sítios fossilíferos no Piauí, com a comunidade inclusive impedindo o acesso de pesquisadores aos afloramentos pelos problemas que tiveram antes com outros grupos. Muitos relatos destacaram o problema da sensação de falta de segurança, de terem o lugar onde moram invadidos e saqueado por pessoas não locais que vinham de lugares muito distantes, ou

do interesse de pesquisadores que ofereciam "escambos" de material escolar por fósseis já coletados pelas crianças. Este resumo do cenário local, permitiu perceber que os projetos de proteção do Patrimônio Geológico do Piauí não estavam sendo efetivos. Ao contrário, o aumento da presença das universidades estava piorando a situação. Uma das percepções foi que o foco apenas na geodiversidade era um dos entraves, pois sem uma real integração com a cultura local, por mais didáticos que fossem, os projetos não causavam as mudanças pretendidas. A partir de então, buscou-se outras possibilidades de abordagens, unindo a geodiversidade, cultura e biodiversidade, por meio da geopoética.

IV.2. Estudo de trilhas geopoéticas em Sulacap e no Parque Cunhambebe

Nos dois exemplos de trilhas geopoéticas com instalações artísticas relatados a seguir, os elementos da geodiversidade local foram apresentados de forma realmente integrada com a biodiversidade e a cultura, sendo entrelaçados por meio das histórias e memórias afetivas das pessoas que habitam a região ou tem relações sensíveis e afetivas profundas com ela. Esta base, criada a partir de uma abordagem geopoética, permitiu alcançar na prática resultados mais efetivos para a Conservação da Natureza e Cultura sem separações de áreas ou conceitos, sendo apresentada como uma possibilidade de inovação para a criação de novas abordagens mais efetivas na resolução dos problemas citados no tópico anterior. Apesar dos contextos e Estados diferentes, as propostas foram elaboradas a partir das inquietações que emergiram de situações vivenciadas, e podem ser adaptadas e replicadas em outros locais.

A trilha geopoética D.O.S.S.E.L. (Despertando Olhares Sensíveis, Sustentáveis, Ecológicos e Lúdicos) em Jardim Sulacap, foi composta por uma obra de arte - TEIA DOSSEL - formada por 13 instalações artísticas, os GeoLiVes (*Geopoetic Life Vessels* ou Reservatórios de Vida Geopoética), compondo uma narrativa única que promoveu a imersão sensorial no ambiente da Área de Proteção Ambiental do Morro do Cachambi (APA MC) e a sua conservação por meio da afetividade, pertencimento e responsabilização social. As instalações foram projetadas como adensamentos na teia, eclodindo ao longo da trilha pela sobreposição dos diversos fios que compõem a APAMC, materializando parte dos usos e histórico do local, destacando as memórias afetivas e os serviços ecossistêmicos (SANTOS, 2019). Esta trilha representou a integração da Arte, Natureza, Tecnologia e Ser humano por meio de métodos de sensibilização que serviram de base para a criação da trilha geopoética na APA MC.

No Parque Estadual Cunhambebe (PEC), a criação da trilha geopoética, quatro anos

depois de Sulacap, surgiu da motivação de criar uma nova proposta de mediação dos Guarda Parques do PEC em uma das trilhas, o Caminho das Águas. Trilha amplamente utilizada para atividades de educação ambiental, ela contempla a proposta da integração da Geopoética com as Bionarrativas Sociais (Bionas) e apresenta novas práticas de sensibilização. A elaboração de instalações artísticas e a construção de cadernetas geopoéticas como forma de avaliação da proposta foram realizadas em conjunto com os grupos que participaram dos eventos.

A construção da trilha geopoética no PEC foi baseada nas metodologias associadas com a Geopoética realizadas inicialmente nos projetos descritos por Ponciano (2018) e Santos (2019). Destaca-se que foram testadas algumas variações em cada evento realizado no PEC. Ao invés de repetir todas as atividades de forma idêntica com cada grupo, desenvolveu-se uma proposta estruturada na geopoética, mantendo o propósito com uma abertura arejada e com porosidades para acolher adaptações que sejam necessárias a cada dia numa trilha dentro de uma UC[4]. Mesmo com mudanças diárias é viável manter uma preparação e uma base comum que garantam resultados eficazes e semelhantes, mesmo diante de tais variações. Utilizando a mesma trilha e materiais das instalações geopoéticas (Figura 3), atividades (cadernetas e materiais enviados previamente) e divisão de etapas, houve modificações nos locais e nos formatos em que as instalações foram colocadas, além da retirada da atividade da "roda de conversa durante o banho de Rio", por causa do tempo disponível e do clima, por exemplo. Com base no contato direto com a Terra, por meio das águas do PEC e de suas histórias, as vivências em campo possibilitaram um encontro que foi concomitantemente interno e externo com a Natureza, restabelecendo relações sensíveis e afetivas apagadas pela alienação dos seres humanos, proporcionando um bem-estar integrado com a Conservação da Natureza.

[4] UC: Unidade de Conservação

Fig. 3. Instalação geopoética "Onça corrente", de cerâmica, argila e terra do local sobre um corpo de pano, criada por Luiza Ponciano em 2023.

Percebeu-se que, ao utilizar a abordagem geopoética, as pessoas que participaram dos projetos realmente foram mais sensibilizadas e de modo muito mais profundo, inclusive ampliando as suas percepções e relações afetivas com a geodiversidade local, como vemos na Figura 4, onde ao brincarem de "amarelinha" na instalação criada em cima das rochas ao lado do Rio, o interesse por conhecer mais a origem e características da rocha com a qual estavam tendo um contato mais próximo pelo toque dos pés e das mãos durante a brincadeira foi despertado de modo intuitivo e fluido, como as águas que passavam ao lado.

Além dos inúmeros tipos de relatos obtidos (em forma de poesias, desenhos, fotografias, vídeos, entre outros), também podem ser destacados como resultados dos mais relevantes um grande número de voluntários que se ofereceram para dar continuidade às atividades no local.

Fig. 4. Instalação geopoética "Encruzilhadas no topo", criada por Luiza Ponciano em 2023.

V. Conclusão

Acreditamos que esta breve exposição pode contribuir numa nova e fresca visão do que poderia ser uma base para a formulação de políticas culturais associadas ao patrimônio geocientífico brasileiro, a partir da geopoética, que emerge como um portal de entrada estratégico para a disseminação e gestão de políticas públicas mais inclusivas. Sugerimos fortemente que as políticas culturais geocientíficas contemporâneas necessitam perceber o valor geopoético intrínseco na paisagem, e que esta abordagem diferenciada pode ser uma forma mais efetiva de Conservação da diversidade da Natureza e da Cultura de cada local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Lei Federal n° 9.985 de 189 de julho de 2000, Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza – SNUC e dá outras providências.

BROCX, M., SEMENIUK, V. Geoheritage and geoconservation – History, definition, scope and scale. *Journal of the Royal Society of Western Australia*, 90(2), 2007, p. 53-87. Disponível em: https://www.rswa.org.au/publications/Journal/90(2)/volume90part253-87l.pdf

BRILHA, J. *Património geológico e geoconservação*: a conservação da natureza na sua vertente geológica. Braga: Palimage, 2005.

CANCLINI, N. G. *Definiciones en transición*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.

CARVALHO, F.L.; PONCIANO, L.C.M.O. Arquitetura geopoética como um conceito institucional: da Academia à Gestão Pública das Áreas Protegidas. *Ecoturismo & Conservação*, 3(2), 2022, p. 23-27.

DARDEL, É. *O Homem e a Terra*: natureza da realidade geográfica. São Paulo: ed. Perspectiva, 2011.

ERIKSTAD, L. Geoheritage and geodiversity management – the questions for tomorrow. *Proceedings of the Geologists' Association*, v.124, n.4, 2013, p.713-719.
GRAY, M. 2004. Geodiversity: valuing and conserving abiotic nature. London: John Wiley & Sons Ltd.

GUIMARÃES, T. de O., MOURA-FÉ, M. M. de e ALMEIDA , R. R. "Geopatrimônio: por quê? Para quê? Para quem?", *PerCursos.* Florianópolis, 23(52), 2022.

KOZEL, S. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a "natureza". *Caderno de Geografia*, v.22, n.37, 2012.

KOZLOWSKI, S. 2004. Geodiversity. The concept and scope of geodiversity. *Przeglad Geologiczny*, vol. 52, n. 8/2, p. 833-837.

LICCARDO, A., GRASSI, C. Geodiversidade no cemitério municipal de Curitiba como elemento cultural em análises de patrimônio. *Geonomos*, v.22, n.1, 2014, p.48-57.

MEDEIROS, W. D. A.; OLIVEIRA, F. F. G. 2011. Geodiversidade, geopatrimônio e geoturismo em Currais Novos, NE do Brasil. *Mercator*. Fortaleza, v. 10, n. 23, p. 59-69.

ODUM, E. *Ecologia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Pioneira, 1975.

PEREIRA, R.G.F.A. 2010. *Geoconservação e desenvolvimento sustentável na Chapada Diamantina (Bahia - Brasil).* 2010: 295. Tese de doutorado. Escola de Ciências da Universidade do Minho (Portugal).

PONCIANO, L.C.M.O. et al. 2017. GEOPOÉTICA: A DIVULGAÇÃO DAS GEOCIÊNCIAS PELO REENCANTAMENTO DO E COM O MUNDO In: In: IV Simpósio Brasileiro de Patrimônio Geológico e II Encontro Luso- Brasileiro de Patrimônio Geomorfológico e Geoconservação, Ponta Grossa. *Anais do IV Simpósio Brasileiro de Patrimônio Geológico e II Encontro Luso-Brasileiro de Patrimônio Geomorfológico e Geoconservação*, 2017, p.21-25.

PONCIANO, L.C.M.O. et al. Patrimônio Geológico-Paleontológico *in situ e ex situ*: definições, vantagens, desvantagens e estratégias de conservação. In: CARVALHO, I. S. et al. (Org.).*Paleontologia*: Cenários de Vida. Rio de Janeiro: Editora Interciência, 2011. v. 4, p. 853- 870.

PONCIANO, L.C.M.O. Geotales: narrando as histórias petrificadas pela Terra. *Revista Sentidos da Cultura*, Belém, 2018.

POULET, R. *A geopoética ou como abrir um mund*o. Instituto Internacional de Geopoética, 2022. Disponível em: https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/281-a-geopoetica-ou-como-abrir-um-mundo

PRATS, L. El concepto de patrimonio cultural. *Politica y Sociedad*, n. 27, 1998, p. 63-76.

RIBEIRO, A. R. L. O.; AMANCAI, L.; PONCIANO, L.C.M.O. Geopoética do Orun ao Ayiê: a Terra que atravessa o Tempo, pelos caminhos de Obá e Oyá. *Revista Sentidos da Cultura*, Belém, v.10, 2023, p.36 - 57.

SANTANA, A. M. *Memória e narrativa na voz de contadoras itinerantes e griots.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em Letras. 139 p.

UNESCO. Recomendação Paris-Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, Paris, 1972.

SANTOS, L.B.M. D.O.S.S.E.L *Jardim Sulacap*: geopoética e conservação da Área de Preservação Ambiental do Morro do Cachambi / Dissertação (Programa de Pós-graduação em Ecoturismo e Conservação) - Unirio. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.unirio.br/ccbs/ecoturismo/produtos. Acesso em: 14 nov. 2023.

SHARPLES, C. Geoconservation in forest management - principles and procedures. *Tasforests*, Forestry Tasmania, v. 7, 1995, p. 37-50.

STANLEY, M. Geodiversity. *Earth Heritage, Londres*, v. 14, 2000, p. 15-18.

WHITE, K. Elements of geopoetics, *Edinburgh Review*, v. 88, 1992, p. 163-178.

REVISITANDO O INVENTÁRIO DOS BENS CULTURAIS DO MUNICÍPIO DE MAGÉ (FUNDREM, 1984)

Roberta dos Santos de Almeida[1]
Carlito Lopes de Oliveira Júnior[2]

RESUMO: O presente artigo adota a metodologia de revisão bibliográfica sobre a temática de patrimônio cultural, diversidade cultural e inventários, e busca analisar o Inventário dos Bens Culturais do Município de Magé, publicado pela Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana (FUNDREM) em 1984, a partir do seu contexto histórico e enquanto iniciativa pioneira para registrar os bens de interesse cultural na cidade. Aponta que, apesar de sua importância, o inventário se restringiu ao registro de bens arquitetônicos e urbanísticos, e não logrou em dar continuidade ao desenho de estratégias e políticas públicas para a salvaguarda do patrimônio local de maneira integrada entre as diferentes instâncias governamentais e a sociedade. Conclui que é necessário avançar com pesquisas em vias de compreender a diversidade cultural tão latente no município a partir de metodologias participativas.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, inventários, participação social, Magé, FUNDREM.

INTRODUÇÃO

A demanda da participação social em políticas públicas para o patrimônio cultural começou a se consolidar, principalmente, a partir da Declaração de Amsterdã (1975) que considera a integração dos diversos sujeitos no processo de valorização e preservação de bens, entendendo que "*uma política de conservação implica também a integração do patrimônio na vida social*" (Declaração de Amsterdã, 1975. P. 6). Somado a esta compreensão, o próprio conceito de cultura é indissociável a dimensão da coletividade ativa na construção da identidade e das manifestações culturais que constituem a diversidade cultural de um território. A noção

[1] Arquiteta e Urbanista. Mestre em Gestão e Preservação do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz - Fiocruz/RJ. Diretora de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Eventos de Magé (SECULTE). E-mail: arq.robertasantos@gmail.com

[2] Historiador. Mestrando em História Social na Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisa em História Econômica e Social (NEPHES). Coordenador de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural da SECULTE. E-mail: carlito.lopes.oliveira@gmail.com

de diversidade cultural, consagrada no âmbito da Unesco com a Declaração Universal da Diversidade Cultural, em 2002, e com a Convenção da Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005, além de ampliar o alcance da própria cultura, compreende a participação social como elemento fundamental nas políticas de preservação do patrimônio. Esse contexto representa um marco para a transformação do conceito de cultura nas políticas de salvaguarda do patrimônio cultural, especialmente no que tange o papel da coletividade na construção e reconhecimento de sua própria identidade.

> "Com base na contribuição do pensamento antropológico, portanto, atualmente trabalho com o patrimônio – e com o campo da cultura em geral – tem como pano de fundo a noção de "diversidade cultural", o que, se, por um lado, amplia significativamente seu alcance e a abertura para a participação da sociedade, por outro lado traz novos desafios à constituição, à proteção, à gestão e à difusão dos patrimônios culturais" (LONDRES, 2012, p.17).

Os diversos campos temáticos das ciências sociais concentrados na abordagem sobre direito à cidade e sobre a construção de lugares de memória, seja no recorte do urbanismo, do patrimônio ou da cultura, permeiam conceitos que consideram a participação social um importante fator para a construção de ambientes plurais e democráticos. Seja através da ótica da sustentabilidade, da conservação integrada, do urbanismo social, da nova museologia, dos determinantes sociais em saúde, da diversidade cultural, e de toda uma série de conceitos complexos que se aglutinam ao reforçar o papel das pessoas e da coletividade nesses processos.

No que tange a metodologias de pesquisa e registro de bens, observa-se que os inventários participativos se constituem enquanto ferramenta de sucesso para avançar na construção de sociedades inclusivas e democráticas. Representam um instrumento para a efetivação dos direitos culturais e se constituem como uma metodologia de pesquisa ativa que contribui para a participação social nos processos de reconhecimento, apropriação e preservação dos bens culturais de um território. Podem ser uma estratégia poderosa e eficiente no que diz respeito à sensibilização, contribuição e conscientização da população no processo de reconhecimento de sua própria identidade.

A ampla adoção desta metodologia teve início em 2016, a partir da publicação do Manual do Iphan "Educação Patrimonial: inventários participativos" (IPHAN, 2016), documento, hoje, de maior referência e guia nos estudos sobre inventários participativos. Esse manual é produto de uma trajetória do Instituto e tem base no Inventário Nacional de

Referências Culturais - INRC publicado em 2000 (IPHAN, 2000). Importante ressaltar que a criação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído pelo Decreto Federal 3.551/2000, prevê o inventário como parte de uma política cultural e enquanto um dos instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil.

Inventariar é um modo de pesquisar, coletar e organizar informações sobre algo. Seu desenvolvimento através de moldes participativos os transformam em uma prática educativa e política, capaz de mobilizar grupos sociais a participarem e serem protagonistas desse processo de construção coletiva. Essa perspectiva é evidenciada ao analisarmos a experiência desenvolvida no Minhocão, em São Paulo, que retrata o inventário participativo como:

> "... um instrumento de estímulo para que os grupos locais assumam os processos de identificação, seleção, registro e difusão daquilo que é mais significativo para sua memória e história social. Ou seja, o processo de patrimonialização se distancia dos saberes técnicos, de olhares para a monumentalidade e para os bens excepcionais e se aproxima das práticas cotidianas, de formas orgânicas, dos saberes sociais e expressões subversivas." (REPEP, 2019, p.15)

Diferente do patrimônio tombado e registrado por órgãos de proteção, o inventário participativo é sensível ao olhar, ao sentimento e à memória da população, e representa as referências culturais populares em sua diversidade e pluralidade.

MAGÉ E O INVENTÁRIO DA FUNDREM

O município de Magé está localizado no Estado do Rio de Janeiro, em uma confluência de categorizações regionais, conhecida como Região Metropolitana, Recôncavo da Guanabara e Baixada Fluminense. Compartilha com as cidades vizinhas o processo de povoamento e desenvolvimento de atividades comerciais, sendo possível observar edificações de capelas, igrejas e portos inseridos num contexto de caminhos que integravam toda a região. A rede urbana em que o antigo território que hoje compõe o município de Magé consolida-se, sobretudo, com a descoberta do ouro, e num segundo momento com a expansão cafeeira no Vale do Paraíba (REIS, 1972).

Os bens que constituem o patrimônio cultural de Magé, portanto, estão fortemente ligados à ocupação portuguesa, remetendo aos séculos XVIII e XIX. Ademais, conserva-se alguns bens em diferentes estágios de conservação, que fazem parte do processo de industrialização ocorrido no município, como as fábricas têxteis e as demais edificações que

formavam o complexo fabril. Até meados dos anos 1960, o município era um dos principais produtores e exportadores nacionais, com diversas fábricas têxteis, sobretudo nos distritos de Inhomirim e de Santo Aleixo, em virtude da abundância dos corpos hídricos das bacias hidrográficas do rio Inhomirim e do rio Magé.

A Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana (FUNDREM) surge como uma autarquia criada com o intuito de cuidar do planejamento metropolitano e do desenvolvimento regional, após a fusão do antigo Estado da Guanabara com o Rio de Janeiro, em 1974[3]. Diante da responsabilidade de *"estudar, planejar e coordenar uma política de caráter regional, no caso, a Região Metropolitana do Rio de Janeiro*" (DIAS, 2017) e da "*preocupação com a sobrevivência da memória social e a compreensão da importância de seu papel num planejamento urbano que considere o homem, sua história e seus espaços culturais como um dos seus objetivos*" (FUNDREM, 1984, p.11), a Fundação deu início, em 1978, a realização de um trabalho de investigação histórica, pesquisa de campo e de inventário arquitetônico que deu origem a publicações sobre os bens que constituíam o patrimônio cultural das diferentes cidades da Região Metropolitana.

A realização do inventário de bens culturais em Magé, publicado em 1984, foi fruto de um trabalho conjunto entre a FUNDREM, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN - atual IPHAN) na tentativa de registrar os principais elementos que refletiam a cultura local. Entretanto, apesar dos esforços em mapear os bens culturais da cidade, percebe-se que alguns pontos de grande relevância para sua compreensão espacial não receberam a importância devida, conforme será evidenciado na sessão seguinte.

A metodologia escolhida pela equipe responsável pelo levantamento das fichas de inventário mapeou os pontos de interesse separados por regiões e distritos, sendo a categoria "portos" um ponto de destaque para os patrimônios em torno dos rios. Importante ressaltar a presença dos bens culturais do município de Guapimirim, que se emancipou em 1990. Outro elemento importante para compreendermos a escolha dessa divisão surge da complexidade geográfica e ambiental em que a cidade está inserida, com a orla e a serra como pontos de destaque no momento da organização do inventário.

[3] A fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro foi decretada pelo então presidente Ernesto Geisel, em 12 de julho de 1974, e implantada a partir de 1 de março de 1975.

Apesar da divisão por distritos, percebe-se algumas partes reservadas aos bairros que não contam com a elaboração da ficha de inventário do bem, sendo representados somente por fotos e inseridos nos mapas disponíveis. No tangente aos bens, é possível identificar sua distribuição no território considerando quatro categorias principais de caracterização: patrimônio eclesiástico, fazendas históricas (denominadas aqui de patrimônio agrícola), patrimônio fabril e patrimônio ferroviário (ver tabela a seguir). Dentre estes observa-se que o número mais expressivo diz respeito aos bens eclesiásticos, somando 11 (onze) no total, o que evidencia a forte presença da Igreja Católica em Magé, assim como a importância da instituição desde o período de colonização e povoamento da região.

Tabela 1 - Distribuição dos bens inventariados pela FUNDREM em Magé/RJ.

Categorias dos bens	Magé	Santo Aleixo	Guapimirim	Suruí	Guia de Pacobaíba	Inhomirim
Patrimônio Eclesiástico	2	1	2	1	3	2
Patrimônio Agrícola[4]	2	0	2	0	0	2
Patrimônio Fabril	0	2	0	0	0	3[5]
Patrimônio Ferroviário	0	0	0	0	1	0

Fonte: elaboração dos autores a partir dos dados presentes em FUNDREM (1984).

[4] Entende-se aqui por patrimônio agrícola as fazendas inventariadas.

[5] Há um equívoco cometido pela FUNDREM ao inventariar a sede social da Imbel e a fazenda da Cordoaria separadamente, pois o casarão da antiga fazenda se torna a sede social, enquanto a casa do diretor, construída por volta de 1875, foi inventariada como o casarão da fazenda da cordoaria. (SÁ, 2021)

ANÁLISES

A realização do inventário dos bens culturais do município de Magé (FUNDREM, 1984) representa um esforço para o registro do conjunto de bens de valor histórico-cultural local, sendo, aqui, importante compreendê-lo a partir do contexto espaço-tempo em que foi produzido. Cabe salientar que o período em que foi construído foi anterior a estudos e publicações de documentos que atualmente utilizamos como balizadores para adoção da metodologia de inventário. Até o ano de sua publicação, a ampliação do debate acerca do patrimônio cultural ainda estava em desenvolvimento, especialmente, através da perspectiva da conservação integrada, dos direitos culturais e da sustentabilidade, conceitos importantes para a difusão da participação social e da democratização das dimensões da cultura, que se consolidou em 1988 com a Constituição Federal (art. 15).

Acredita-se que esse contexto foi determinante para as escolhas dos bens registrados no inventário de Magé, que se limitou a elementos arquitetônicos e urbanísticos, sem contar com a integração de bens de natureza imaterial que igualmente refletiam a identidade cultural local. Observa-se que alguns pontos de grande relevância para a compreensão espacial da cidade também não receberam a importância devida, como o caso da fábrica da Companhia de Fiação e Tecidos Mageense[6].

A metodologia adotada reflete processos de pesquisa, identificação e registro de bens que se concentram na perspectiva do agente técnico, não dialogando com os preceitos da participação social. Por outro lado, existe a manifestação de um interesse em dar continuidade ao programa de trabalho a partir de instrumentos institucionais e legislações locais, de maneira integrada entre as diferentes instâncias governamentais e entidades comunitárias. Como resultado, o inventário apresenta a elaboração de um plano de ação que tem por objetivo promover a valorização e proteção do patrimônio cultural e natural da Região Metropolitana, intitulado “Plano de Preservação dos Bens Culturais da RMRJ” (FUNDREM, 1984, p.15).

No que tange a cidade de Magé, apesar dos objetivos traçados no inventário da FUNDREM, (1984), a iniciativa não logrou em impulsionar políticas públicas efetivas para a salvaguarda do patrimônio cultural local ao longo dos anos subsequentes. É possível observar

[6] Para entender mais a relevância do bem, cf. OLIVEIRA JUNIOR, Carlito. A Companhia de Fiação e Tecidos Mageense. História de Magé, 2024. Disponível em: <https://historiademage.org/2024/01/24/a-companhia-de-fiacao-e-tecidos-mageense/>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2024.

um período de carência e, em alguns casos, de inexistência de experiências por parte das diferentes instâncias governamentais que compartilham a responsabilidade desses bens. Por conta desse período de apagamento e abandono, muitos patrimônios encontram-se em mau estado de conservação ou sofreram com muitas alterações físicas, fazendo com que suas configurações originais tenham se perdido. Há, ainda, casos mais graves de bens patrimoniais que foram demolidos, como o caso da Fazenda Santa Dalila[7].

Foto 1 - Fazenda Santa Dalila, 1983.

Fonte: Inventário de Bens Culturais do Município de Magé. (FUNDREM, 1984, p. 99)

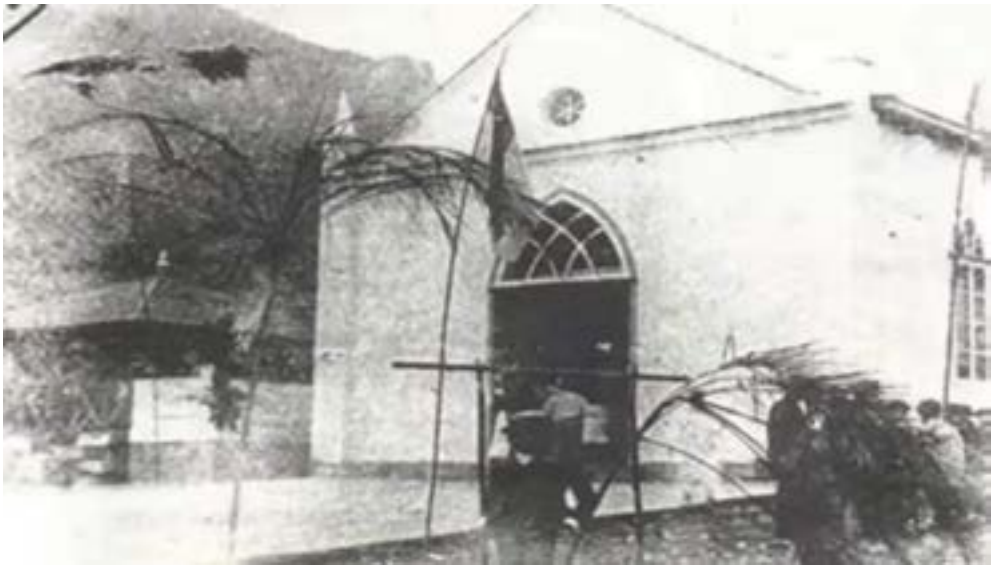
Observa-se que os bens que configuram antigas fazendas, igrejas e propriedades particulares, acabaram ficando à mercê dos interesses e demandas de seus proprietários e moradores. Identifica-se uma falha, portanto, não só na implementação de políticas públicas para o patrimônio cultural, mas no cerne do trabalho de registro e patrimonialização em não dialogar com a população local e compartilhar iniciativas e cuidados indispensáveis à preservação e conservação desses bens.

Os bens que constituem o patrimônio eclesiástico, por exemplo, foram amplamente modificados pelas próprias comunidades católicas. Apesar da Diocese de Petrópolis contar com a Comissão Diocesana de Liturgia e Patrimônio Cultural, algumas capelas sofreram mudanças substanciais na sua estrutura, como é o caso da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição,

[7] A Fazenda Santa Dalila estava localizada no distrito de Suruí e durante o século XIX pertenceu ao militar e político Manuel da Fonseca de Lima e Silva, barão de Suruí.

que ganhou o acréscimo de duas torres em relação à sua composição original, além de outras alterações.

Foto 2 - Capela de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, 1909.



Fonte: Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, Magé, RJ.

Foto 3 - Capela de Nossa Senhora da Conceição, 2015.

Fonte: Diocese de Petrópolis.

A manutenção de espaços religiosos implica uma série de tensões entre a própria comunidade e as práticas de conservação dos bens culturais, sobretudo os que são tombados. Nesse contexto surge a necessidade da promoção de políticas públicas que visam a educação

patrimonial na construção da compreensão acerca desses bens em conjunto com a comunidade. A capela de Nossa Senhora da Conceição é um exemplo da importância da educação patrimonial e, em especial, da presença do poder público em caminhar em conjunto com a população, como a própria FUNDREM aponta:

> Dentre suas diretrizes de ação, se verifica a concepção de que o trabalho conjunto com a comunidade é o primeiro passo para que as tarefas de preservação sejam compartilhadas pela população, pelo poder público, deflagrando iniciativas cujos objetivos conduzirão à valorização e defesa do patrimônio cultural e natural da localidade. (FUNDREM, 1984, p. 15)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inventário dos bens culturais do município de Magé (FUNDREM, 1984), como seus próprios autores apontam, é uma apresentação dos primeiros resultados em pensar o patrimônio histórico e propor políticas públicas com objetivo de proteger os bens inventariados. Mesmo que identificada a ausência de alguns bens culturais relevantes para a história do município, observa-se que o trabalho apresentado possui grande importância pelo seu pioneirismo e pela contribuição acerca do patrimônio cultural mageense. Por outro lado, a percepção do que é patrimônio cultural para a população de Magé pode ter ficado restrita aos bens catalogados no inventário da FUNDREM durante muito tempo. É possível perceber essa influência na dificuldade da população em reconhecer as múltiplas manifestações culturais da cidade como parte de sua identidade.

Apesar de ser uma percepção latente dos presentes pesquisadores, se faz importante avançar com pesquisas sociais capazes de identificar a percepção dos sentimentos e relações que se expressam entre a população local e os bens histórico-culturais de natureza material e imaterial. Destarte, a importância de revisitar o inventário realizado pela FUNDREM para pensar novas possibilidades na identificação e registro das referências culturais locais, integrando os diferentes órgãos de preservação do patrimônio histórico-cultural e a comunidade local.

O presente artigo representa um esforço, ainda que prematuro, em pesquisar e analisar os patrimônios culturais da cidade de Magé e as políticas públicas que buscam promover a salvaguarda desses bens. Portanto, como conclusão, aponta-se para a importância em avançar com pesquisas locais em vias de compreender todo o escopo desse cenário através da ótica da diversidade cultural tão latente no município e a partir de metodologias participativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONSELHO DA EUROPA. *Declaração de Amsterdã* (1975).

DIAS, Robson Santos. Um estado sem planejamento urbano e regional: A saga da FUNDREM no Estado do Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Planejamento e Desenvolvimento*, v. 6. n. 1, p. 131-154, jan/abr. Curitiba, 2017.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Educação Patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* ; texto, Sônia Regina Rampim Florêncio et al. – Brasília-DF, 2016.

FUNDREM. Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. *Inventário de Bens Culturais do município de Magé*. Rio de Janeiro, 1984.

LONDRES, Cecília. "*O Patrimônio Cultural na formação das novas gerações: algumas considerações."* In: Educação Patrimonial: reflexões e práticas. Átila Bezerra Tolentino (Org.) – João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

REIS, Arthur Cézar Ferreira Reis. A província do Rio de Janeiro e o Município Neutro. In: CAMPOS, Pedro Moacyr. HOLANDA, Sérgio Buarque de (orgs.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II. Difusão Europeia do Livro. São Paulo, 1972.

REPEP. *Dossiê do Inventário Participativo Minhocão contra gentrificação.* 2019. Grupo de Trabalho Baixo Centro da Rede Paulista de Educação Patrimonial, São Paulo, 2019.

SÁ, Rosane Lopes dos Santos. *A transferência e a consolidação da fábrica de pólvora da Estrela*. in. III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural: Experiências de Gestão e Educação em Patrimônio. Nova Iguaçu, 2021.

MESA XVIII

Experiências de Gestão e formação Cultural

EXPERIÊNCIAS DE UMA GESTÃO CULTURAL COMPARTILHADA NA FAZENDA CAMPOS NOVOS - CABO FRIO RIO DE JANEIRO

Giovane do Nascimento[1]

RESUMO: Este trabalho busca apresentar uma experiência em curso construída através do esforço de diálogo entre poder público, Universidade e Sociedade Civil. A riqueza cultural, histórica, arqueológica e até agroecológica da Fazenda Campos Novos, no município de Cabo Frio- RJ, exige que o trabalho seja orientado por uma perspectiva multidisciplinar e interinstitucional, na medida em que nos deparamos com temas tão caros para nós, tais como: o processo de colonização de nossas terras e as estratégias de ocupação elaboradas pelos jesuítas entre os séculos XVII e XVIII, a escravização e o tráfico ilegal dos escravizados, além do rico patrimônio geológico, representado pela presença dos *sambaquis*. Somados ao interesse científico pelos caminhos de Charles Darwin, podemos ter uma ideia das potencialidades investigativas, além das possibilidades de projetos culturais proporcionados por esse local.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural, Gestão Cultural compartilhada, Fazenda Campos Novos

[1] Doutor em Políticas Públicas e Formação Humana pela UERJ, professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) e atual Diretor de Cultura da UENF. Pesquisador do PEA- Pescarte (Ibama-Uenf -Petrobrás) e bolsista do programa Cientista do Nosso Estado/ (CNE- FAPERJ)

Um rio não deixa de ser um rio quando ele conflui com outro rio. Ele continua em sua essência. Essa é a grandeza da confluência.

(Antônio Bispo dos Santos – Nego Bispo)

I

Os desafios assumidos por nós nesse trabalho, ultrapassam a mediação política de interesses de variados setores da sociedade.[2] Para além do cuidado com o patrimônio material e imaterial, com a reparação histórica dos povos escravizados e tradicionais, além da lembrança da luta pela terra, simbolizada na figura de Sebastião Lan[3], podemos dizer, junto com o pensador Nego Bispo, que a tarefa é a de compreender as "confluências" entre os viventes. E, nesse sentido, há muito o que dialogar, mas agora não mais numa perspectiva epistemologicamente hierarquizada, afinal, neste lugar é possível visualizar, sentir, sob vários significados e símbolos, as marcas da colonização e o aprofundamento dessas marcas nas mais variadas formas de colonialidade.

Seja pela terra, pela liberdade, pela ciência ou ainda pela garantia dos modos de vida dos subalternizados, a Fazenda Campos Novos nos obriga a pensar esse lugar como um lugar de disputa, que por sua vez nos convida a uma escuta sensível dos relatos, das histórias. Mas, por outro lado, sabemos da armadilha da reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais, mas não existe como um recorte no tempo, afinal, o lugar possui a plasticidade, o hibridismo, a potencialidade que permite ao imaginário social uma constante mutação, impedindo um essencialismo, ou uma definição do lugar. É por conta do entrelaçamento de tantas vivências, de experiências e perspectivas de mundo, de vida e morte, de sagrado e profano, do individual e do coletivo que se dá essa constante intervenção e consequente criação coletiva. Nesse sentido, não se trata de qualquer disputa, o que se coloca em questão é a possibilidade de um espaço público de fala, garantindo, por exemplo, a força da oralidade dos Quilombolas, dos agricultores, numa posição de horizontalidade com os estudos

[2] Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 31645686 /2022

[3] Agricultor, líder sindical e símbolo da luta pela reforma agrária, foi morto em 1988 às vésperas de ir para Brasília para a entrega de um relatório ao ministro da Reforma agrária do Governo Sarney, Jader Barbalho.

realizados por inúmeros pesquisadores das mais variadas áreas, tais como: história, antropologia, sociologia, agroecologia, botânica entre outros.

O momento de reformulação ou reflexão de um processo de pesquisa implica em tomadas de decisões bastante complexas. Não é muito simples abrir mão de orientações já estabelecidas academicamente e corroborada por uma longa trajetória de discussões. Fundadas em uma estrutura paradigmática que sempre nos forneceu resultados perfeitamente justificados e comprovados na esfera do jogo acadêmico, o desafio colocado para nós é o de lidar com as confluências, de modo a não tomar uma estrutura epistêmica hierárquica baseada na clivagem entre sujeito/objeto, ou tomando a causalidade como o único princípio de "explicação" dos fenômenos sociais, afinal, nesse sentido, como dar conta das metáforas, analogias, e da própria força da oralidade, que em sua potência criativa, não se deixa aprisionar numa "definição", ou "delimitação" de uma ocorrência ou um fato? Embora seja possível a chegada a um mesmo ponto, pelo sentido de confluência, ela não pode partir de um só ponto, mas de várias construções, criações e, consequentemente, autocriações.

Por outro lado, a construção coletiva desse espaço público de fala, representa o privilégio de uma experiência entre mundos, e o desafio para imaginar mundos possíveis, isto nos exige um duplo movimento, ou poderíamos chamar junto com Roy Wagner de uma "invenção" e uma "contra-invenção". Em seu texto "A invenção da cultura", o autor observa que o antropólogo precisa de alguma forma "inventar" uma cultura para aqueles que estuda, isto é, produzir, por meio de uma atividade criativa, uma descrição do que seria a vida do grupo ao qual se vinculou na experiência etnográfica a que estão submetidas.

O desafio que nos colocamos, longe de representar um ineditismo, ou uma genialidade metodológica, ao contrário, é resultado do reconhecimento de uma limitação expressa no paradoxo que se instaura sempre que buscamos descrever, explicar ou analisar mundos, na medida em que cometeremos sempre o equívoco do "excessivo ou carente", como nos alertava Cornelius Castoriadis em toda sua obra. O distanciamento, em que pese todo o esforço do pesquisador em desvelar a "realidade" que se manifesta para ele, circunscreve-se, na maioria dos casos, numa densa "zona cinza", numa penumbra, que ora se parece tomar forma e se apresenta de modo visível e cristalino, ora não pode ser atingida, tamanha sua opacidade. É nesse jogo do Visível e o do invisível, já anunciado por Merleau-Ponty,[4] ao reconhecer as

[4] PONTY, Maurice Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

limitações, seja da percepção ou da linguagem em sua busca de "analisar", "explicar" ou interpretar as coisas no mundo da vida que tomamos como um desafio a ser compreendido. Para não fugir ao óbvio, não pretendemos elucidar, ou propor um "novo" método para o que temos trabalhado, mas, ao contrário nos deixar afetar pela dificuldade do problema, e, sim, lutar contra a acomodação no uso das "ferramentas que funcionam".

O pensador francês Bruno Latour, em artigo preparado para um volume especial da UNESCO sob a direção do professor José Vidal Benetto, já nos alertava quanto aos riscos presentes numa relação entre mundos, deslocando-nos para uma perspectiva que reformula todo o nosso olhar na relação natureza/cultura, e, principalmente para o nosso olhar sobre os mundos possíveis, ele diz:

> Claro, nós suspeitamos um pouco de que este mundo, no singular, o da Ciência, tecnologia, mercado, democracia, humanidade, direitos de homem, humano em suma, tinha o defeito de ser um pouco etnocêntrico, mesmo imperialista. A unificação foi feita de uma forma um pouco tendenciosa, como se tivéssemos sido delegados (mas ninguém tinha delegado nada) a tarefa de unificar o mundo para apenas uma das culturas do mundo, aquela que trazia o nome vago de Ocidente. Apesar de sua estranheza, a coisa não parecia chocante, porque o Ocidente, em seu fundo, não era uma cultura "entre" outras, uma vez que tinha acesso privilegiado à natureza e sua unidade já feita. (LATOUR, l'UNESCO - 2000, p2).[5]

Ocorre que o vício da categorização, tão costumeiro nos procedimentos científicos, se estrutura numa clivagem entre o "nós" e o "eles", os "primitivos", "selvagens", e em muitas situações incorrendo no equívoco unanimista de reunir inúmeros mundos numa só palavra "indígenas", "africanos" ou "tradicionais". Nas palavras de Latour, os modernos partem de uma crença por bastante questionável– tomam a universalidade de sua própria cultura como "Universal", mas encobrem o fetichismo inerente às suas próprias práticas. O termo cunhado por Latour como "naturezas-culturas" (2005,12) pretende livrar a experiência antropológica de se tornar apenas mais uma representação e isso só será possível se a natureza for incluída como parte da reflexão. O privilégio oferecido ao homem de ter a natureza para seu usufruto, em muitos contextos justificado religiosamente, se contrapõe a muitos povos que não a compreendem como algo exterior e à disposição do deleite humano. Não considerar essas possibilidades, concebê-los como exóticos, sem se dar a oportunidade do exercício da invenção de outros modos de vida, significa impedir a possibilidade de criação de alternativas de mundos,

[5] Tradução livre

e, nesse caso, é abrir mão de buscar soluções para tentar fazer desse nosso mundo o melhor dos mundos possíveis.

II

Para uma melhor colocação do tema, gostaríamos, ainda que de maneira muito limitada, em função da exigência de objetividade e forma sucinta exigida por um artigo, apresentar o contexto histórico desse local.

A Fazenda Campos Novos pode ser identificada como uma das estratégias de povoamento promovido em toda América pelos Jesuítas, a saber: o tripé colégio-aldeamento-fazenda e desse modo, a coroa portuguesa entendia que seria a melhor forma de defesa do território contra as invasões inglesas e holandesas. É interessante notar que "Campos Novos" foi o nome dado para distingui-la da Fazenda de Campos dos Goytacazes, situada no norte do Estado Rio de Janeiro, o início da construção em 1690 tinha como intenção constituir-se como um entreposto entre o comércio de Campos dos Goitacazes ao Rio de Janeiro[6], seguindo a tradição econômica dos jesuítas, a fazenda dedicou-se à criação de gados e alimentos, além de uma exploração de madeiras que eram enviadas para o Rio de Janeiro. A construção da Fazenda Campos Novos tem início no final do século XVII e a igreja, que ainda encontramos no local, é dedicada à Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus.

Não existe a possibilidade de tratar da fazenda Campos Novos sem considerar a passagem dos jesuítas pelo Brasil, e todas as consequências em função da sua expulsão pelo primeiro ministro de Portugal, Marquês de Pombal, sequestrando os seus bens e eliminando, nesse momento, o poder inaciano em terras brasileiras. A tomada dos bens dos jesuítas pela coroa portuguesa, levou a um processo de inventário e levantamento do valor para que fossem encaminhados à leilão, com a Fazenda Campos Novos não foi diferente. Após um longo período de revezamento de donos e supostos donos, alimentando uma intensa luta pela terra, a fazenda hoje se encontra sob responsabilidade da prefeitura de Cabo Frio.

É relevante observar que o entorno da Fazenda é constituído por uma grande quantidade de descendentes diretos da escravidão. Ocorre que muitos dessas pessoas conseguiram suas

[6] Pode-se encontrara no Arquivo do Museu do Ministério da Fazenda documentos que tratam da Fazenda Campos Novos e Campos dos Goytacazes. Códice: 85.20.49

terras por doação do próprio proprietário à época, por compra ou pela posse, muitas vezes decorrente do abandono de seus donos. Com o fim da escravidão eles seguem no uso da terra de maneira coletiva estabelecendo suas próprias condições de uso.

Contudo, a partir de muitos relatos de descendentes dessas populações de matriz africana a partir de 1940 o conflito se intensificou com as ações mais violentas de fazendeiros que passaram a expulsar muitas famílias da região conhecida como Rasa e Baía Formosa obrigando-os a ocuparem outras áreas na periferia de Cabo Frio. As ações violentas também ocorreram nas fazendas da Caveira e Botafogo, e com a especulação imobiliária os conflitos se intensificaram gerando vítimas até os nossos dias. A própria fazenda será afetada com a proibição das festas, o fechamento da igreja e do cemitério, impedindo as ações cotidianas de festejos, reuniões o que acarretou no seu completo abandono.

Passemos agora a um breve relato da nossa trajetória, que inclui além da proposta de construção de um museu - o Museu da Ciência, inspirado nos caminhos de Darwin; a segunda construção, a qual eu sigo mais detidamente, o Centro de referência de Matriz africana e povos tradicionais.

II

Em 9 de setembro de 2021, a Prefeitura de Cabo Frio e a Universidade Estadual do Norte Fluminense firmaram um Acordo de Cooperação com o objetivo de desenvolver programas e projetos conjuntos. Essas iniciativas visam unir esforços acadêmicos, científicos, tecnológicos e humanos para promover a cooperação interinstitucional em Cabo Frio.

Em continuidade a esse Acordo de Cooperação, embasado na Lei Municipal nº 3.096, de 20 de setembro de 2019, que institui o Estatuto Municipal da Promoção e Igualdade Racial, que estabelece o compromisso do município em promover a participação igualitária dos negros e povos tradicionais na vida social, econômica e cultural do município. Isso inclui o resgate, a preservação e a manutenção da memória histórica relacionada às tradições e práticas socioculturais, a Prefeitura de Cabo Frio, por meio da Portaria nº 3600/2022, instituiu a Comissão responsável pela proposição de um Centro de Referência da Herança Africana e

Povos tradicionais, em parceria com a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

A principal atribuição desse Acordo é criar o Museu da Ciência e restaurar a sede da Fazenda Campos Novos, que se tornará, também a sede do Centro de Referência de Matriz africana e povos tradicionais, cujo escopo principal é a visibilidade da presença e da marca da herança africana, dos quilombolas e dos povos tradicionais em Cabo Frio e região. A cidade está situada em uma região em constante transformação, com mudanças sociais, relações institucionais e formas de vida que se materializam em construções humanas, por meio de suas histórias e memórias. Nesse contexto, o Patrimônio Cultural Afro-Brasileiro, Quilombola e dos Povos Tradicionais, é representado por um pensamento mais amplo, tanto filosófica quanto juridicamente, no sentido de Herança, que abriga o sentido exato que se torna essencial a esse debate, impulsionado pela abertura política, o fortalecimento da democracia e a participação incisiva dos movimentos sociais. Surge, assim, a afirmação de que as referidas práticas ancestrais, desde sempre invisibilizadas, devem ocupar seu devido espaço na realidade e na história política e social da cidade e, consequentemente, da região, como uma janela aberta para o mundo em face, inclusive, de seu lugar no turismo nacional e internacional.

A Fazenda Campos Novos representa a história e cultura afro-brasileira de Cabo Frio em suas continuidades e rupturas, resistências e lutas. Por esse motivo, é fundamental que seja um espaço que promova a afirmação, a produção e a divulgação dos saberes, tradições e práticas culturais desses povos, tanto do município quanto de seu entorno, uma vez que é sabido que as divisões territoriais não extinguem antigos laços e sentimentos de pertencimento. A minha chegada para essa discussão foi à convite do Núcleo de estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI/UENF) que trata, a mais de dez anos, de questões relacionadas às culturas de Matriz africana e indígena no Norte e Noroeste do Estado do Rio de Janeiro. Por outro lado, desde 2015, o Relatório Parcial da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil, da OAB/RJ, sugeriu a criação do Centro de Referência da Herança Africana, Quilombola e dos Povos Tradicionais na Fazenda Campos Novos, localizada no bairro de Campos Novos, 2º distrito de Cabo Frio, Rio de Janeiro. Por esse motivo, o local é adequado para concretizar a ideia proposta pela Comissão.

O relatório da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil da OAB/RJ também destaca a identificação de mais de 200 comunidades de matriz africana em levantamentos informais realizados por instituições do movimento negro regional. Essas

comunidades compartilham espaços com oito comunidades remanescentes de quilombos já reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares: Sobara (Araruama), Caveira (São Pedro D'Aldeia), Rasa (Armação dos Búzios) e Botafogo, Maria Joaquina, Maria Romana, Preto Forro (Cabo Frio) e Baía Formosa (Armação dos Búzios). Atualmente, já existem mais duas comunidades incorporadas, que são elas: São Jacinto e Fazenda Espírito Santo (Cabo Frio). Essa constatação ressalta a forte demanda existente na região por um Centro de Referência que preserve, valorize e pesquise as tradições afro-brasileiras, quilombolas e dos povos Tradicionais em todos os seus aspectos, protegendo elementos importantes da composição sociocultural local, evitando que sejam esquecidos ou desapareçam prematuramente devido à falta de cuidado adequado com suas tradições.

A escolha da Fazenda Campos Novos como local para abrigar um Centro de Referência se justifica pela sua relevância histórica para as pessoas da região. A fazenda representa um marco significativo da cultura afro-brasileira em Cabo Frio e região, com suas histórias de continuidades e rupturas, resistências e lutas. Portanto, é um passo importante a ser dado, que demonstram o compromisso do estado com a redução às desigualdades, na década dos afrodescendentes.

Nesse contexto, o **Convênio de Cooperação** da Fazenda Campos como Centro de Referência da Herança Africana, Quilombola e dos Povos Tradicionais em Cabo Frio formalizado pelo Município de Cabo Frio, pela a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF, com a consultoria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e pelo o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, se torna fundamental para a efetivação dessa importante política pública. Essa parceria permitirá a criação do Centro de Referência, incluindo a instalação do Museu da Ciência e a restauração da sede da fazenda. O objetivo é preservar, valorizar, pesquisar e promover a cultura afro-brasileira, quilombola e dos Povos Tradicionais em todos os seus aspectos, atendendo às demandas da população e contribuindo para a construção de uma sociedade mais igualitária e inclusiva.

Além disso, será possível estabelecer parcerias com a comunidade local, instituições de ensino, movimentos sociais e demais atores envolvidos, principalmente as comunidades remanescentes de quilombos, promovendo a participação ativa e o diálogo entre diferentes setores da sociedade.

O Convênio de Cooperação da Fazenda Campos Novos é um passo importante para a criação do Centro de Referência da Herança Africana, Quilombola e dos Povos Tradicionais em Cabo Frio. Com base em acordos de cooperação, legislação municipal e a necessidade de preservar a cultura afro-brasileira, quilombola e dos povos tradicionais, essa parceria busca promover a equidade, valorizar a diversidade e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Considerações finais

Os primeiros encontros com as associações e lideranças Quilombolas, Caiçaras e povos de terreiros, nos colocou claramente questões clássicas e tão caras às ciências sociais, as quais pesquisadores se empenham durante décadas para encontrar os melhores caminhos a serem trilhados. Como conciliar sistema e atores sociais? História e cotidiano? E, principalmente como, como proceder metodologicamente de modo justo, evitando a dualidade sujeito/objeto, ou ainda, articular a riqueza dos fenômenos culturais, políticos e éticos, os modos de vida, latentes nessas comunidades, sem incorrer em abstrações que esvaziem ou limitem tais fenômenos, orientados convenientemente por análises, princípio de causalidade, esquematismos dualistas, dentre outros procedimentos, os quais, sem dúvida, apresentam "resultados" objetivos, e, no entanto, nos deixam com a estranha sensação de que algo muito especial nos escapou.

Contudo, nos colocar à prova a partir dessas referências exige ainda a exploração de novas dimensões de análises, as quais, em muitas momentos, foram postas de lado relegadas a segundo plano pela falta de "rigor científico" A tríade composta por *práticas – estruturas – representações* deve-se abrir com efeito para uma outra concepção importante para nós - **o imaginário social**, e, nesse sentido, ao aceitar esse novo percurso nos comprometemos imediatamente com novos conceitos e procedimentos metodológicos que nos provoca a elaboração ou reelaboração de novos conceitos, em geral numa perspectiva de transversalidade.

Esse desafio nos remete, em muitos momentos, ao que Walter Mignolo denominou de "desobediência epistêmica" e, com isso, após um longo período de interesse pelas estruturas, cabe-nos interrogar em que medida esse encontro com as diversidades, as "forças discretas" da sociedade, ou os pensamentos pelas margens, pelas bordas, privilegiando os atores sociais

podem efetivamente solucionar a tensão sempre presente entre entre o desejo dos atores e a força da estrutura.

Nesse sentido, resta saber se os atores sociais de fato, ao serem convidados, terão os seus lugares como construtores da história, ou, ao contrário, deverão se submeter à mais um "batismo", uma "catequização" acadêmica elaborada por modelos estruturados e que se impõe, sob força dos argumentos de "experiências exitosas". Afinal, não há um quilombo que seja igual à outro, não há comunidade tradicional que possa ser explicada tomando um modelo por base, a construção de um espaço de fala compartilhada, de uma escuta sensível nos faz retomar a questão de Gayatri Spivak quando interroga sob quais condições pode o subalterno falar? As advertências estão postas, resta-nos o cuidado na caminhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Colonização, Quilombos**:** modos e significações. Brasília: Publicação INCT, 2015.

COMISSÃO ESTADUAL DA VERDADE DA ESCRAVIDÃO NEGRA NO BRASIL – OAB-EJ. **Relatório Parcial Da Comissão Estadual Da Verdade Da Escravidão Negra No Brasil OAB/RJ.** Rio De Janeiro, 2015. 398 P.

FREIRE, José Ribamar Bessa, MALHEIROS, Márcia Fernanda. *Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010

GEERTZ, Clifford. Interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara. (1982 [1973]).

INGOLD, Tim. Culture, Nature, environment. Step to an ecology of life. In: Tim Ingold (Ed.); The Perception of the Enviroment: essays on livelihood, dwelling and skill. London, Routledge. p. 13-26. (Ed.). (2000).

LAMEGO, Alberto. Macaé a luz de documentos inéditos. In: Anuário Geográfico do Estado do Rio de Janeiro, IBGE,1958

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos - Ensaios de Antropologia Simétrica. São Paulo, Editora 34. (2005 [1991])

LATOUR, Bruno. Guerre des mondes—offres de paix. *Etnopsia*, 2000, pp.61-80.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le visible et l'invisible**.** Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MIGNOLO, Walter D.. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Traduzido por: Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da Uff – Dossiê: Literatura, Língua e Identidade**:** Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niteroi - Rj, n. 34, p. 287-324, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985]

SÜSSEKIND, Natureza e Cultura: Sentidos da diversidade. INTERSEÇÕES [Rio de Janeiro] v. 20 n. 1, p. 236-254, jun. 2018

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da alma selvagem.* São Paulo, Cosac Naify. p. 345-400. (2002).

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. São Paulo, Cosac Naify. (2010) [1975]

TEATRO EM REDE: NOVAS GERAÇÕES DE ARTISTAS, NOVAS FORMAS DE FAZER TEATRO

Heloisa Marina[1]
João Luis Pereira Barbosa Santos[2]
Jean Loureiro Chaves Gorziza[3]

RESUMO: Com o propósito de identificar perspectivas profissionais, modos de criação, de produção e de gestão em teatro para as novas gerações de artistas, este artigo traça um breve panorama da tradição do teatro de grupo no Brasil, enquanto alternativa à lógica mercantil da arte, para discutir desafios e transformações deste modelo na atualidade. Propõe-se pensar as relações de criação e de produção de obras teatrais a partir de uma relação em rede, frente a um sistema financeiro e a um circuito artístico que, ao mesmo tempo em que demanda interconectividade entre artistas, impõe obstáculos à manutenção de coletivos teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: Produção teatral, Autogestão na cultura, Teatro de grupo, Teatro em rede.

Encontrar seus pares. Motins, aglomerações, blocos de carnaval, bandos, gangues, clubes de leitura, quilombos. Células evangélicas, células terroristas, reuniões dos narcóticos anônimos. A criação de comunidades é, há muito, um instrumento fundamental entre indivíduos que compartilham princípios, objetivos ou, até mesmo, inimigos comuns. Como a opção por agrupar-se também faz parte do desenvolvimento de projetos de carreira profissional no campo das artes da cena? Essa pergunta norteadora, utilizada enquanto mote deste artigo, pode revelar um horizonte das variadas formas de gestão de carreiras artísticas, assim como uma diversidade de formas possíveis de agrupamentos.

Nota-se, no panorama brasileiro presente, uma oferta vasta de cursos livres, técnicos, profissionalizantes e de graduação voltados aos estudos das artes cênicas. Apenas na cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, podemos elencar quatro cursos técnicos para profissionalização de atores, os quais formam turmas anuais de cerca de 20 artistas cada. Em paralelo a isso, egressos de diversos cursos livres e de graduação também concluem suas respectivas formações e iniciam suas trajetórias enquanto profissionais de teatro. Dessa forma,

[1] Professora Doutora do curso de Graduação em Teatro e Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/UFMG. heloisamarina.eba@gmail.com
[2] Mestrando em Artes/Linha de Pesquisa Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da UFMG. Bolsista pela FAPEMIG. joaolpbs@gmail.com
[3] Estudante do curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG. jeanlcgorziza@gmail.com

faz-se evidente a escolha do teatro por uma parcela considerável da população interessada na formação e na profissionalização no campo das artes. Fato positivo, por sinal, uma vez que reafirma o campo das artes da cena enquanto campo de conhecimento e de pesquisa.

Contudo, esses recém-formados artistas, saindo do âmbito estudantil para começar a trilhar suas trajetórias profissionais, encontram-se diante de um horizonte de alternativas múltiplas e dispersas para gestão de suas carreiras e para seu sustento na arte. A realidade histórica das políticas culturais brasileiras - que, segundo estudiosos como Antônio Rubim (2007) e Lia Calabre (2005; 2009), são tradicionalmente descontinuadas, autoritárias ou mesmo inexistentes, resultando na carência de mecanismos de fomento que assegurem a permanência destes artistas no teatro - impõe reflexões constantes aos jovens que ponderam sobre suas carreiras. Além do nosso histórico de políticas culturais pouco estruturantes, a falta de componentes curriculares que abordem modos de gestão e de financiamento nos centros de formação artística acaba por abandonar à própria sorte nossos jovens artistas.

Particularmente na cidade de Belo Horizonte, onde residem a autora e os autores deste artigo, uma das relevantes formas de sobrevida no campo da criação e da produção teatral é aquela baseada no teatro de grupo. Esse modo de produção e de gestão foi, ao longo das últimas décadas, relativamente respaldado por políticas culturais que o reconhecem como propício ao desenvolvimento de pesquisas artísticas "não comerciais"[4]. Subsidiar especialmente, projetos artísticos não afeitos a um modelo tradicional de mercado, ou seja, que não se sustentam a partir do binômio compra-venda de produtos, é um aspecto que infere de forma crucial nas lógicas de boa parte das políticas culturais brasileiras.

É pertinente observar que, não obstante, historicamente no Brasil, o acesso aos recursos públicos é tema de desgastante debate entre os artistas, em geral pouco preparados para lidar com as burocracias e exigências formais que o acesso a tais recursos exige. A respeito desse tema, a historiadora de teatro brasileiro Rosangela Patriota, ao fazer referência ao acesso a editais da década de 1970, nos diz que: "[...] o acesso às verbas públicas exigia, por parte de quem as pleiteava, uma capacidade de negociação e mediação que, muitas vezes, grupos mais radicais e/ou sectários não estavam dispostos a realizar" (PATRIOTA, 2012, p. 84). Os percursos para receber subsídios públicos, portanto, mesmo quanto afeitos a projetos coletivos

[4] Uma discussão mais profunda sobre esse termo é feita por Heloisa Marina no capítulo "Industria Teatral e Teatro Comercial", do livro de sua autoria, "Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias", publicado em 2003 pelo selo Sim! Edições e Editora Javali.

e/ou de pesquisa no teatro, não são simples de serem percorridos por artistas, nem livres de contradições. A seguir, buscaremos traçar algumas características deste modo de produção, além de propor discussões sobre obstáculos da lógica neoliberal impostos ao teatro de grupo.

Teatro de grupo enquanto escolha de trajetória profissional

Há distinções entre o que se entende por um "grupo de teatro" e pelo que se chama "teatro de grupo". O teatro de grupo, no panorama latino-americano, se configura para além de um agrupamento de artistas. A escolha por realizar um teatro de grupo diz respeito a um projeto ético e estético, que se propõe enquanto alternativa aos modos de produção predominantes do sistema capitalista vigente. Conforme cita o pesquisador, ator e dramaturgo Marcos Coletta, integrante do grupo mineiro Quatroloscinco - Teatro do Comum: “Ao se criar um ambiente especial e protegido, o teatro de grupo oportuniza formas de produção, pesquisa, prática e formação que a máquina do mercado não permite" (COLETTA, 2015, p.26).

Ao nos atermos à tradição deste tipo de teatro, é possível entender o contexto do seu surgimento e aquilo que o delimita enquanto tal. O pesquisador André Carreira nos apresenta, em seu texto *O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil* (CARREIRA, 2008), que a resistência a um modelo produtivo hegemônico que privilegiava um modo comercial de fazer teatro, pautado em nomes de grande popularidade, estimulou o desenvolvimento de novas formas de criação, produção e distribuição de produtos e projetos artísticos no teatro brasileiro do século XX.

Na década de 1950 e 1960, alguns grupos se destacaram na consolidação de uma nova forma de fazer teatro no Brasil, permeada pelo trabalho coletivo, por discursos políticos e sociais. É o caso de coletivos como o Teatro de Arena (fundado em 1953, em São Paulo), o Teatro Experimental (fundado em 1956, em Belo Horizonte), o Teatro Oficina (fundado em 1958, em São Paulo), o Teatro dos Sete (fundado em 1959, no Rio de Janeiro), o Teatro Popular do Nordeste (criado em 1960, em Recife), ou mesmo o antecessor Teatro Experimental do Negro, criado já em 1944, no Rio de Janeiro. Estes grupos se tornaram referências em projetos artísticos e pedagógicos de criação, de manutenção e de distribuição teatral, renovando ainda as discussões sobre a relação dialógica do teatro com o seu público.

A partir de então, principalmente em resposta à ditadura militar, se instituiu no país um movimento crescente de criação baseado no teatro de grupo. Tal movimento tinha como base a resistência às lógicas de mercantilização da arte e à uma linguagem teatral hegemônica, para

além da estética e a linguagem, levando em consideração também os modos de produção e de gestão cultural. Além disso, porém, o aspecto ideológico é uma característica marcante do teatro de grupo, em termos políticos, propriamente ditos, e também no que tange a uma filosofia de vida[5] e a relação com possíveis mercados teatrais, como menciona a pesquisadora teatral Mariângela Alves de Lima (2005):

> [...] o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Arena, o Oficina [...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações. [...] Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo (LIMA, 2005, p. 237).

Assim, a produção fundamentada nos princípios do teatro de grupo busca construir uma identidade e uma forma própria de criação coletivas, além de estabelecer novas perspectivas para manutenção das trajetórias de cada integrante e do próprio coletivo. Esse modo de gestão também se baseia em acordos coletivos éticos para perpetuação de seus projetos pedagógicos e artísticos. Conforme cita Coletta (2015),

> No teatro de grupo, a ética de trabalho se materializa em um conjunto de princípios e regras práticas que operam como condutores das atividades realizadas pelo grupo, da criação ao aprendizado, passando pela produção e gestão – desenhando o seu perfil. (...) Esta ética expõe e confronta valores, pois compreende o conflito como algo fértil, não exigindo necessariamente uma síntese rígida, permanecendo dialógica no seu processo (COLETTA, 2015, p.26-27).

O formato de patrocínio por meio de isenção fiscal, bastante disseminado pelo país através de mecanismos de incentivo público à cultura federais, estaduais e municipais, reforça a perspectiva do *marketing* cultural nas políticas de fomento. Essa característica pressiona

[5] Sobre esse aspecto ver o capítulo "Ainda uma utopia o teatro de grupo?", no livro "Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias" de Heloisa Marina (2003).

alguns grupos de teatro, que se pautaram pela tradição de desenvolverem pactos éticos, uma identidade artística e inclusive um patrimônio material comum, a fazerem concessões e aceitar contradições - principalmente no que tange o campo político e ideológico - como forma de garantir a perpetuação de seus projetos artísticos e pedagógicos. Por outro lado, transformações nas relações de trabalho e características sociais e econômicas contemporâneas também provocam respostas relativas a novas formas de agrupamentos entre os artistas de trabalho. A seguir serão discutidos esses dois movimentos.

Adequações e concessões do teatro de grupo num contexto neoliberal

Um dos casos que evidencia as contradições entre os princípios associados à lógica do teatro de grupo e os mecanismos disponíveis para fomentar a manutenção de um grupo de teatro é o Grupo Galpão, de Belo Horizonte. O Galpão, grupo de teatro mineiro com mais de 40 anos de atuação, possui em seu repertório o espetáculo *Nós*, com direção do encenador Marcio Abreu. No espetáculo em questão, as tragédias envolvendo o rompimento de barragens no interior de Minas Gerais são foco da discussão de uma das cenas, com caráter político e de denúncia da negligência das mineradoras com a população próxima às barragens. Em concomitância a isso, a partir do ano de 2021, a mineradora Vale (responsável pelas tragédias de Mariana e de Brumadinho) se tornou a principal mantenedora e patrocinadora do projeto que garante a programação e a manutenção anual do Grupo Galpão.

Nota-se que as contradições envolvendo posições políticas e ideológicas, além do alinhamento dos discursos dos grupos de teatro com empresas privadas, que, não raramente, se opõem às visões de mundo dos próprios grupos patrocinados, se tornaram uma questão fundamental relativa à gestão dos projetos artísticos. Ao passo que se pretende criar uma arte politicamente engajada e contra hegemônica, o sustento dos artistas envolvidos nas produções e a continuidade das ações artísticas por parte dos grupos de teatro depende, no que tange ao setor da cultura, de subsídio de políticas públicas, uma vez que o teatro não se viabiliza apenas pela receita da bilheteria.

Nesse sentido, depender de empresas, que patrocinam projetos por meio da Lei de Incentivo à Cultura, através da lógica de mecenato, tende a suscitar negociações envolvendo os discursos e as posições políticas e ideológicas dos grupos de teatro e as empresas. Isto é, da forma com que as políticas públicas destinadas à criação e à distribuição cultural estão estabelecidas no Brasil, viver financeiramente de teatro no nosso país tende a um acordo com

a lógica mercantil e neoliberal de incentivo à cultura. E nesse sentido que se encontra as contradições e os desacordos com o seio do movimento de teatro de grupo.

Como bem pontua a pesquisadora Heloisa Marina, em seu artigo *Teatro e a condição de pós-autonomia da arte*,

> As políticas públicas para cultura, construídas dentro da lógica econômica de nosso tempo, tampouco são isentas de interesses impostos por quem assume o poder. Mesmo quando estas possam estar mais de acordo com os anseios artísticos e ideológicos dos produtores de arte, ou de uma apreensão mais progressista da mesma, estão, em seu âmago, pautadas por interesses de setores econômicos que regem os destinos dos países (MARINA, 2019, p.140.)

Logo, evidencia-se que a questão da autonomia absoluta da arte no que tange os mecanismos de fomento é, provavelmente, uma quimera, uma vez que as negociações políticas, comerciais e ideológicas são necessárias a fim de acessar recursos de políticas públicas. A questão em voga no momento, conforme aponta Marina (2019), é a de que, para acessar políticas públicas de financiamento à arte, é necessário realizar concessões e abraçar contradições.

Configurações híbridas: ainda grupo

No início dos anos 2000, os artistas que terminavam sua formação em espaços formais, como é o caso dos cursos profissionalizantes, técnicos e de graduação, com espetáculos de conclusão do curso, tendiam à criação de coletivos teatrais baseados na lógica do teatro de grupo. O desejo de continuidade dos espetáculos para além das portas das universidades e dos espaços de ensino formal incentivava a formação de grupos de artistas, com desejo de um trabalho continuado em coletivo, a fim de investigarem a linguagem e realizarem a gestão do espetáculo e de suas trajetórias artísticas ainda muito imaturas e iniciantes.

É o caso do grupo de teatro mineiro Quatroloscinco - Teatro do Comum, fundado em 2008. Baseado desde o início na lógica da criação coletiva e da construção de dramaturgias próprias, o Quatroloscinco se tornou um dos principais grupos de teatro contemporâneos na cena mineira. Com um espaçamento considerável entre seu surgimento e o período de criação do Grupo Galpão, um exemplo de modos de gestão e de produção do teatro de grupo mineiro, o Quatroloscinco ainda assim se fundamenta no movimento de teatro de grupo.

Contudo, embora se calque em aspectos como escolhas éticas e estéticas próprias, formas de gestão e produção que fogem da lógica comercial prevalecente, pautada principalmente no lucro, e optem por processos colaborativos, não hierarquização de salários e decisões descentralizadas, o Quatroloscinco demonstra mudanças significativa no que tange às possibilidades de fazer teatro de grupo para as novas gerações.

O grupo, que em 2023 completou 15 anos de existência, tem seis espetáculos em repertório, além de ter circulado nacional e internacionalmente com várias de suas produções e ser reconhecido enquanto um dos principais grupos de teatro mineiros na atualidade. Ao mesmo tempo que a trajetória do Quatroloscinco demonstra o trabalho coletivo - mais especificamente, o teatro de grupo - ainda enquanto possibilidade assertiva de trajetória na arte brasileira, há mudanças significativas quanto à manutenção deste grupo.

Se, para a geração do Grupo Galpão (coletivo fundado em 1982), a conquista de uma sede própria acabou revelando-se quase como condição para a continuidade de projetos artísticos e pedagógicos duradouros, talvez, para a geração do Quatroloscinco (fundado em 2007) esse requisito não seja da mesma forma elementar. Assim como aponta a pesquisadora Rosyane Trotta,

> Uma sede pode ser unicamente um teto para ensaios e guarda de material. E pode também abrigar oficinas, espetáculos, intercâmbios, ser um ponto de referência, um celeiro sobre um tipo muito específico de atividade artística e de encontro social. [...] Esse caminho pode levar alguns grupos a empreender determinada "política cultural" em seu meio. (TROTTA, 1995, p. 133).

O pesquisador Fernando Antonio Mencarelli corrobora com a ideia de Trotta ao afirmar o papel central da sede de um grupo de teatro em seu texto *Teatro em Minas Gerais*,

> O estabelecimento de uma sede própria surge como estratégia fundamental para a viabilização dos projetos artísticos de longo prazo, permitindo a continuidade da pesquisa e a manutenção de um repertório. [...] Fixar-se em locais para o desenvolvimento de um trabalho a longo prazo, possibilitou aos grupos o desenvolvimento de uma ação mais efetiva junto à comunidade e à classe artística, buscando o compartilhamento de experiências nos campos da formação, da experimentação e da criação, que consolidava o compromisso com uma ética de grupo entendido como agente cultural. (MENCARELLI, 2016, p.6.)

A realização de um projeto pedagógico, além de ser objetivo frequente entre grupos de teatro, se mostra também como importante alternativa para manutenção de um espaço próprio,

ao se considerar cursos e oficinas como fontes de recursos. É o que se observa no caso de grupos como o Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), o Grupo Armatrux (MG) e o Grupo Ponto de Partida (MG), criados nos anos 70 a 90, que se valem da oferta de ações formativas em suas sedes como forma de contrapartida em projetos subvencionados com políticas culturais ou mesmo como mecanismo de capitalização direta.

Conforme anteriormente citado, o Quatroloscinco, embora ainda inserido na forma de fazer teatro a partir de uma tradição de teatro de grupo, acompanha o tempo em que está inserido, respondendo às políticas culturais e às novas formas de gestão de grupos na contemporaneidade. Os processos de criação do grupo, atualmente, são realizados em espaços culturais de instituições ou de outros grupos de teatro da cidade de Belo Horizonte, uma vez que o grupo não possui sede própria. Sobre esse tema, Marcos Coletta conta que:

> É claro que tem uma pressão quando a gente surgiu que é: temos que ter uma sede, temos que ser um grupo que consiga trabalhar só para o grupo, temos que nos pagar um salário mínimo base. Porque a gente mirava nos grupos que tinham dado certo. Mas aí com tempo a gente começou a pensar, será que a gente tem que ter uma sede? Será que o perfil do nosso grupo é ser um grupo que faz atividades pedagógicas? [...] E aí a gente foi entendendo o que o grupo é. Porque senão a gente iria ficar só perseguindo modelos, que talvez não fossem o nosso perfil. A gente sofreu durante alguns anos com essa coisa da sede. Que a gente não tinha. Depois a gente entendeu que a gente era um grupo que não ia ter sede. Aí o que parecia uma deficiência passou a ser uma escolha assumida. Não vamos ter sede. Não vamos esquentar a cabeça com aluguel de espaço, com gestão de espaço. Vamos esquentar a cabeça com outras coisas. Com montagem, com circulação, com oficinas, com intercâmbio com outros grupos, com publicar os livros dos espetáculos. Então a gente começou a investir em outras ações e abriu mão desse sonho da sede. E o que a gente começou a fazer como estratégia? Ocupar a sede dos amigos. Porque a gente sabe que os amigos também tinham dificuldades de pagar seus aluguéis, tinham o desafio de movimentar a sede (COLETTA, apud, CUNHA; MARINA, 2022, p.7).

Ainda que mais semelhante do que contrastante à lógica que norteou o teatro de grupo feito no Brasil principalmente a partir dos anos 1960, ao abdicar da perspectiva de uma sede própria em função de outros objetivos, o Quatroloscinco se diferencia delas. Também é característico da contemporaneidade o foco assumido do grupo em projetos voltados a mecanismos públicos de fomento, mais do que perseguir grandes públicos que possam, pela bilheteria, garantir sua manutenção.

Mantendo-se coeso desde sua fundação (de 2007 até o presente ano de 2024 o coletivo é integrado pelos mesmo cinco artistas), e perseguindo uma pesquisa continuada, uma identidade própria e uma ética compartilhada entre seus integrantes, o Quatroloscinco parece

ainda corresponder ao que se entendia por grupo. Mas algumas características do coletivo já demonstram não uma equivalência nem uma negação de certos princípios que pareciam predominar entre os anos 1960 e 1990, mas sim uma atualização, uma transformação destes, todas inequivocamente associadas a certa flexibilização.

A questão da sede é bastante simbólica neste sentido. Se o Quatroloscinco não possui um endereço próprio em que se sedia, tampouco deixa de ter espaços que lhe garantam certa segurança para o desenvolvimento de suas pesquisas. Frequentemente ocupando espaços de outros coletivos parceiros, como o Maria Cutia, o Teatro171 e o espanca!, talvez seja possível ao Quatroloscinco manter a continuidade de seu trabalho, inclusive mantendo-se fiel a lógicas relativamente rígidas que o orientam como grupo, por estar, ao mesmo tempo, inserido em outros modelos de colaboração, estes mais fluidos, com outros coletivos e artistas parceiros. Algo semelhante pode ser observado, por exemplo, na relação que o coletivo estabeleceu com a atriz, diretora e iluminadora Marina Arthuzzi, que acompanhou toda a trajetória do grupo em diferentes funções (criando a luz de diversos projetos, acompanhando o coletivo em diferentes circulações pelo país e, eventualmente, até mesmo estando em cena). Arthuzzi é apenas uma das artistas que, ainda que não integrantes do Quatroloscinco como grupo, criaram outros vínculos colaborativos com ele.

Por outro lado, os próprios integrantes do coletivo também atuam em outros projetos distintos, traindo certa fidelização que antes era praxe entre os grupos. A longevidade do grupo pode ser explicada também pela flexibilidade que ali surgiu para que, por exemplo, a atriz Rejane Alves desenvolvesse, concomitantemente à sua trajetória no Quatroloscinco, uma sólida carreira no audiovisual. Da mesma forma, os integrantes Assis Benevenuto e Marcos Coletta se dedicam, além dos espetáculos do coletivo, à Editora Javali, voltada a publicações relacionadas às artes da cena. A maleabilidade relativa aos compromissos dos integrantes com o grupo - não exclusivos - permitiu que cada um deles se envolvesse com outros projetos, permanecendo, ao mesmo tempo, no coletivo.

Embora modos de produzir e de realizar a gestão específicos ao teatro de grupo ainda influenciem e guiem a geração de artistas do início dos anos 2000, há uma significativa transformação frente às mudanças políticas, econômicas e sociais no Brasil. Nota-se que a realidade das políticas públicas destinadas à área cultural modifica também as formas de gestão dos agrupamentos contemporâneos, embora ainda busquem possibilidades independentes de uma lógica estritamente mercantilista de se fazer teatro. O caso do Quatroloscinco é particular

por ser este um grupo que concilia modelos mais tradicionais a outros mais contemporâneos de agrupamento. As relações mais fluidas de colaboração, porém, mostram-se cada vez mais relevantes no que se trata de produção teatral, gestão e desenvolvimento de carreiras. A seguir trataremos destes novos modelos baseados em redes colaborativas.

Uma nova geração de artistas, novas perspectivas de modos de produzir

Outra característica na trajetória do Quatroloscinco é seu elenco relativamente reduzido se comparado a outros grupos de teatro. Tendo cinco integrantes (uma produtora, uma atriz e três atores) e, em seu repertório, montagens com três, dois atores ou mesmo solos, em quinze anos de existência, o coletivo realizou diversas circulações nacionais. Viajar com elencos reduzidos mostrou-se, na atual perspectiva econômica, mais viável e pode explicar, em parte, não apenas o bem-sucedido projeto de circulação do Quatroloscinco como também a forte tendência que se observa contemporaneamente de produção de espetáculos solo.

Observamos tanto aspectos de ordem poética quanto do campo da produção e de gestão influenciando a criação de espetáculos solo até mesmo dentro de estruturas grupais. Solos, vale sublinhar, não se fazem sozinhos. A pesquisadora Nerina Dipp alerta para "[...] a ideia errônea de que a comunicação se limita aos grupos de teatro, mas o solo, como formato, possibilita a comunicação tanto quanto outras manifestações teatrais, pois ele propõe encontro e intercâmbio" (2005, p. 67). Além disso, nota-se que os espetáculos em formato de solos possibilitam a projeção de discussões acerca de questões identitárias e sociais. No caso de mulheres atrizes, esse movimento é especialmente importante, pois muitas vezes resultou na possibilidade de elas darem voz, em cena, a anseios e temas que não encontravam respaldo em estruturas grupais capitaneadas por diretores homens cis. Dipp menciona: "O exemplo de Roberta Carrieri é o mais claro: seu espetáculo *Judith* nasceu quando a atriz não podia trabalhar em turnês porque sua filha começou a ir à escola" (DIPP, 2005, p. 70).

Ainda que também sejam frutos de processos colaborativos, as temáticas frequentemente pessoais abordadas neste formato de espetáculo exigem, a cada processo, parceiros específicos. Dessa forma, além das motivações econômicas que podem justificar em parte a popularização dos solos, este formato também representa modelos de agrupamento mais transitórios, elásticos, maleáveis do que aqueles praticados no teatro de grupo.

Estabelecer-se em um grupo sempre revelou grandes dificuldades, tanto para a manutenção de um coletivo que se dedique à pesquisa continuada e à criação de uma identidade

comum, quanto para a montagem e a circulação de trabalhos artísticos que exijam a presença de elencos e de equipes numerosos. A investigadora teatral Elka Fediuk, polonesa radicada no México, a respeito do caráter mais fluido que se instaura em alguns grupos contemporâneos, com trocas constantes de membros ou relações em múltiplos coletivos, aponta que:

> A esta nova conformação chamei de grupo "relacional", conceito que vem do que Pierpaolo Donati chama de sociedade relacional, e que aplico para indicar a mudança de uma organização funcional para outra que integra e alterna diferentes funções e identidades profissionais que podem ser negociadas ou espontâneas. Assim, o grupo relacional revela a desierarquização nas relações de poder dentro do grupo, o que costuma dar maior carga de trabalho aos líderes sem compensá-los com a autoridade que anteriormente gozavam, empodera os demais membros que empreendem projetos próprios complexifica sua organização, que passa a operar de forma mais instável, negociável e mutável (FEDIUK, 2013, p. 44, tradução nossa).

Vivemos um momento que suscita relações profissionais da arte que se distingam ou que atualizem a noção de teatro de grupo, fomentando novas formas de gestão e de autoprodução. Estas novas formas seriam caracterizadas por uma maneira de fazer teatro em rede.

Em 2012, as integrantes da Primeira Campainha, grupo teatral fundado dois anos antes em Belo Horizonte - sem sede, sem patrocínio e, como gostavam de dizer, "sem vergonha na cara" - se reuniram com alguns colaboradores no Bar Estabelecimento, também em BH, para anunciar: o grupo havia acabado. Então integrado pelas artistas Marina Arthuzzi, Marina Viana e Mariana Blanco, o anúncio, porém, não era de despedida: a Primeira Campainha não se extinguia, e sim se reconfigurava enquanto uma rede ou, como define Hakim Bey, filósofo que exercia forte influência sobre as artistas, um bando: "um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc." (BEY, 2010, p. 09).

Talvez a partir de sua experiência enquanto integrante de outros coletivos, como o Mayombe Grupo de Teatro e o Teatro171, a atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora Marina Viana percebia que a experiência da Primeira Campainha era distinta das demais. Os dois espetáculos que o coletivo havia então produzido performatizavam a precariedade através dos quais haviam sido criados. Especialmente "Sobre Dinossauros, Galinhas e Dragões" (2010) explicitava essa característica. As três integrantes do coletivo assumiram juntas a direção, a dramaturgia e a atuação e, em cena, se revezavam também na montagem do cenário e operação

de trilha sonora, luz e projeções. A Primeira Campainha sobrevivia nas margens e brechas de uma oficialidade, sem qualquer tipo de fomento, mas contando com a colaboração apaixonada de diversos parceiros de diferentes campos, inclusive extra teatrais, entre acadêmicos, jornalistas, artistas visuais, músicos, estilistas e *videomakers*. Hoje suspensa, após mais de cinco anos de experiência relativamente bem-sucedida, a Primeira Campainha foi precursora nessa passagem consciente de uma configuração enquanto grupo para outra diversa, em rede. A tendência, porém, já podia ser percebida na cena teatral mineira e, pouco mais de dez anos daquele gesto, hoje se mostra uma realidade recorrente a nível nacional.

Identificamos a existência de novas formas de se adequar à maneira com que a economia criativa se arquiteta em nosso país, levando em consideração as oportunidades de trabalho e o acesso aos mecanismos de fomento. Se antes o teatro de grupo buscava uma institucionalização coletivizada de uma ética e de uma forma de produzir característica de um grupo de pessoas, vislumbramos no horizonte das próximas gerações relações de trabalho em rede.

O Teatro 171 (MG) que, ainda tendo integrantes que se reconheçam enquanto um grupo, é hoje mais identificado enquanto espaço na região leste de Belo Horizonte (ainda gerido pelos integrantes do coletivo), que abriga uma enorme diversidade de ações relacionadas a criação e estudo teatral: o que fora sede de um grupo hoje recebe aulas dos Cursos Livres do Galpão Cine Horto, festas de blocos de carnaval, oficinas e, claro, ensaios de diferentes grupos de teatro. O melhor exemplo, porém, do que se tornou o 171 talvez seja o Varejão: um evento realizado com frequência bimestral no qual performam números breves, entre a venda de cerveja, o som da rua e a discotecagem, tanto os integrantes do grupo e seus parceiros mais recorrentes, quanto jovens artistas que se inscreveram para ali estar pela primeira vez. Um cabaré, um palco aberto, um ponto de encontro de uma rede resistente, sem deixar de ser maleável e em expansão.

Algo semelhante ocorreu com o espanca!, coletivo fundado em 2004 que exerceu enorme influência na cena mineira do início dos anos 2000. Com a saída de todos os seus integrantes originais, a sede do espanca!, localizada em uma das regiões mais centrais de Belo Horizonte, ainda se mantém, não apenas enquanto espaço ocupado por ensaios e atividades pedagógicas de grupos distintos, mas também recebendo eventos de forte impacto na cena atual. O espanca! também passou a ser marcado por abrigar ações e eventos relacionados a expansão dos Teatros Negros em Belo Horizonte, como a Segunda Preta e a Polifônica negra. O conceito de aquilombamento, aliás, não apenas reforça a ideia de um teatro criado em redes como reforça

que estas novas configurações não abdicam do caráter político que tanto marcou o teatro de grupo, como explica Patrocínio (2022):

> A partir da linhagem, dos movimentos acerca dos significados da palavra quilombo e da compreensão de que um corpo da negrura pode ser também um corpo-quilombo, pretende-se refletir sobre o ato de aquilombar, do qual emergem identidades e poéticas afrografadas nas e pelas relações de contato, contaminação, transcendências e imaginação. A noção de Aquilombamento, nesse sentido, diz respeito a processos de relacionalidade com/entre/a partir dos corpos negros e de modos de privilegiar a extensão simbólica e subjetiva das práticas negras (PATROCÍNIO, 2022, p.258)

Ao longo do território brasileiro outros casos também podem representar o formato de gestão e criação em redes, tanto se equivalendo a modelos mais expandidos e fluidos como o que se apresenta no espanca! e no Teatro171, como se assemelhando à forma com a qual atuava a Primeira Campainha. É o caso da companhia brasileira (PR), a Cia La Vaca (SC) e o Projeto Gompa (RS), que se constituem a partir de núcleos artísticos de pessoas que se identificam estética e eticamente, mas que mantêm relações em rede frente a cada nova pesquisa. Dessa forma, o intercâmbio de linguagem com artistas de outros territórios permite readequar escolhas estéticas e suas novas pesquisas como forma de se reinventar a partir de encontros com outros núcleos de artistas.

A fim de se adequar às possibilidades que a realidade atual nos impõe, novas relações são configuradas na organização de um grupo de artistas teatrais que ainda tem como premissa o trabalho coletivo e a pesquisa por linguagem. As conexões éticas e estéticas que norteavam grupos como aqueles que surgiram nos anos 70 e 80 não são perdidas, mas agora ultrapassam o sentido institucional, se dando menos pelo compartilhamento de uma sede ou de um estatuto do que pelas relações mais fluidas entre artistas.

Considerações finais ou a continuidade de um pensamento interligado

A institucionalização de um grupo ou de uma companhia a fim de constituir uma linguagem - e, portanto, uma identidade - encontra, no momento, certa porosidade, uma vez que o cenário de produção e de gestão atual demanda interconectividade entre criadores, para além da assinatura de uma instituição.

Tal fator influenciará, certamente, uma nova geração de artistas egressos dos cursos que entenderá a identificação ideológica e artística enquanto uma rede de relações profissionais, que não necessariamente necessite se constituir enquanto grupo, mas que ainda preserve

algumas de suas proposições de relação e de pesquisa. Assim, adequando-se a uma lógica de arte cada vez mais interconectada e interdependente, podemos entender polos de criação que colaboram entre si.

Se o teatro de grupo é caracterizado por pesquisas continuadas e pelo desenvolvimento de linguagens artísticas originais, como é o caso de formas específicas de gestão e de produção cultural em resposta aos diversos desafios que a economia criativa apresenta aos artistas do teatro, hoje, em 2024, o que seria ainda um grupo de teatro? E se o coletivo não conseguir acessar políticas públicas de incentivo e de financiamento de forma recorrente, não possuir uma sede própria para desenvolver seus processos artístico-pedagógicos ou uma equipe de produção consolidada? Ainda assim, ele terá como essência ser uma reunião de artistas que se aliam para uma construção. Um grupo era, é e não deixará de ser uma rede de apoio. São mãos que escrevem juntos um mesmo projeto, mentes que pensam coletivamente soluções e alternativas. Mais que isso, artistas que se reúnem para criar linguagem, inventar o que ainda não foi dito e ainda não foi feito. E inventar junto é muito mais potente que inventar sozinho.

Acredita-se, portanto, que, frente a políticas culturais que não dão conta de assegurar a manutenção da grande maioria dos grupos de teatro brasileiros, uma nova geração já estará imbuída pela relação de criação e de distribuição que aqui denominamos teatro em rede. Assim, a interconectividade entre artistas - permitindo, inclusive, uma troca no que tange a territorialidade destes - guiará novas maneiras de pensar gestão e produção de bens culturais em nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEY, Hakim. Taz: zona autônoma temporária. Tradução de Renato Resende. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2011.

CALABRE, Lia. Política cultural no brasil: um histórico. *In: I ENECULT*, 2005, Salvador. **Anais.** Salvador: UFBA, 2005.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a Renovação do Teatro no Brasil.** Memória Digital Portal Abrace – V Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2008.

CUNHA, Maria Helena; MARINA, Heloisa. Como se vive de Teatro? *In: XVIII ENECULT, 2022, Salvador.* **Anais.** Salvador: UFBA, 2022.

DIPP, Nerina Raquel. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

FEDIUK, Elka. Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica. In: **Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Buenos Aires, Filo: UBA, ano IX, n. 17, p. 41–55, 2013. Disponível em: http://revistascientifificas.fifilo. uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6669. Acesso em: 6 jan. 2023.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro? In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade.** Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Teatro em Minas Gerais.** SESC. Belo Horizonte, 2015.

MARINA, Heloisa. Teatro e a condição de pós-autonomia da arte. **Revista Aspas**, [*s. l.*], 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/160641. Acesso em: 10 nov. 2023.

PATRIOTA, Rosangela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade.** Marília: UNESP. Vol. 9, n. 1, 2021.

PATROCÍNIO, S. M. Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 32, n. 1, p. 255–276, 2022. DOI: 10.35699/2317-2096.2022.35447. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35447. Acesso em: 28 jan. 2024.

PEREIRA, Marcos César Coletta. **A formação do ator no contexto da prática de grupo.** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, [*S. l.*], 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9V6HXS/1/dissertac_a_o_mestrado_marcos_coletta_final.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

RUBIM, Antônio. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.* In: RUBIM, Antônio; BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Políticas culturais no Brasil.** EDUFBA: Salvador, 2007.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do teatro de grupo**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ESTUDO DE CASO: A ENCRUZA ENTRE A POLÍTICA CULTURAL DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM E OS POVOS DE TERREIRO DO TERRITÓRIO

Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil [1]
Paulo Eduardo Marques de Sousa [2]

RESUMO: A relação entre a política pública desempenhada pelo Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ) e sua relação com os Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim, termo nomeado pelo grupo durante os encontros, tem como proposta descritiva e analítica neste estudo de caso. A análise acontece durante os anos de 2022 e 2023, período em que iniciou o estreitamento dos vínculos com algumas representações do movimento Povos de Terreiro do território. O método estudo de caso é escolhido como forma de sistematizar pela primeira vez, na história do CCBJ, os feitos e as contribuições desenvolvidas ao longo desse período, a partir da compilação das ações e uma análise dessa relação, à luz da Pedagogia das Encruzilhadas, de Luiz Rufino. A perspectiva de algumas representações dessa comunidade, por meio de relatos, também é inserida no estudo como principais resultados desta encruza, além de outras contribuições.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural; povos de terreiro, encruzas, participação popular.

INTRODUÇÃO

Nestas encruzilhadas, entre o interesse da política cultural do CCBJ e o interesse popular do movimento dos Povos de Terreiro, deste território, é apresentado a seguir, como aconteceu essa aproximação, como vem se organizando e quais os resultados e as colaborações dessa parceria, bem como as propostas fortalecimento desse vínculo, que foi criado no decorrer dos últimos dois anos de atuação, em 2022 e 2023, acompanhado de breves relatos de alguns envolvidos nesta encruza.

---

[1] Mestra em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialista em Assessoria de Comunicação pela Faculdades Cearenses (FAC) e em Gestão Cultural pela Universidade Vale do Acaraú (UVA), graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UNIFOR). Atualmente é professora parceira da Faculdade Unieducar no Curso de Comunicação Não Violenta e Gestora de Comunicação no Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), equipamento da Secretaria da Cultura do Governo do Ceará (SECULT), gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). contato: isabelmayaragf@gmail.com / isabel.brasil@idm.org.br

[2] Estudante de Geoprocessamento, membro do Coletivo Bons Jardins Urbanos, membro do Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim, associado ao Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza, educador ambiental e educador social no Centro Cultural Bom Jardim. contato: marques.eduardo02@gmail.com .

O método usado para escrita deste artigo é o estudo de caso, por tratar de um recorte de um fenômeno atual, num contexto real. Martins (2008) explica que uma das alternativas do Estudo de Caso, quando ele é único e é utilizado como "introdução a um estudo mais apurado ou, ainda, como caso-piloto para a investigação" (p.12).

Nesse modo, o presente estudo é um compilado das ações, nunca analisadas, com foco em sistematizar as atividades realizadas nos dois anos de atuação e promover o debate inicial e servir de base para a estruturação das novas encruzas que há por vir. Martins (2008) conta que em um Estudo de Caso, as reflexões incidem sobre os levantamentos, dados e evidências. Este estudo teve como coleta de dados, observação participante durante os encontros mensais, no período de 2022 e 2024, aliados da sistematização dos encontros em atas e planilhas de trabalho, notas de observações e transcrições de comentários/relatos dos participantes.

POVOS DE TERREIRO DO GRANDE BOM JARDIM

Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim é nomeado pelo grupo para que fosse emitida uma identidade visual da iniciativa, que começou a partir do programa Conversa de Terreiro. O termo encruzilhada ou encruza são evidenciados neste artigo, por fazer parte do vocabulário dos povos de terreiro, e é reforçado no estudo como os caminhos significando que se cruzam, fazendo referência ao encontro entre a política cultural e o fazer cultural dos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim. No dialeto de matriz africana e afro-brasileira, encruzilhada é o lugar onde se despacha as oferendas ao Exu e Pomba Gira, com variadas intenções, sejam elas de proteção, descarrego, limpeza, prosperidade, conexão, alimento. É na encruza das ruas que são entregues as oferendas conforme as necessidades da entidade.

É nesse cruzamento de caminhos é posto o pensamento do professor Luiz Rufino sobre a Pedagogia das Encruzilhadas, como suporte teórico para este estudo de caso e, também abordagem metodológica, usada na Escola de Cultura e Artes do CCBJ. Rufino (2018) traz a concepção das encruzilhadas como "campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam". É na encruzilhada que o signo Exu se apresenta como possibilidade, é o que quiser, negando a condição de verdade e se abrindo para a possibilidade, a partir dessa concepção trazida por Rufino (2018) é destacado nesse texto sua concepção sobre a mobilidade e a possibilidade de transformação de sua proposta pedagógica, que circunda esse estudo:

> Exu, é o elemento que codifica e substância os seres, suas capacidades de criação e diálogo, [...] é o fundamento que substância e cruza toda e qualquer possibilidade. [...] Nessa perspectiva, o mesmo se encarna como uma educação, assim qualquer noção que venha a negar a sua presença enquanto saber, é logo, contrária a mobilidade e a toda possibilidade de transformação. [...] É a partir dessa perspectiva que lanço mão do que conceituo como cruzo, noção que compreende os procedimentos teórico-metodológicos que se orientam pelas lógicas assentes no signo Exu e em suas encruzilhadas. Os cruzos operam praticando rasuras e ressignificações conceituais. [...] fiel à noção de que nossas práticas de saber se tecem a partir das relações, e das consequentes alterações e acabamentos que nos é dado pelos outros. (RUFINO, 2018, p. 78).

Rufino (2019) aponta que é necessário invocar as sabedorias ancestrais e essa invocação, é um princípio da presença, do saber e da comunicação, logo é encruzilhada, que por sua vez é um saber ancestral que nos disponibiliza para novos horizontes, reivindicando a pluralidade das possibilidades. O entendimento é fundamentado no orixá Exu que perpassa as dicotomias, imposta pela lógica colonizadora de normatização do mundo binário e abre o campo para outras possibilidades.

Ainda aponta o cruzo como a potência da encruzilhada, "que é o movimento, enquanto sendo o próprio Exu", que está nas fronteiras, nos vazios deixados, nos entres e assim versa sobre a imprevisibilidade e a possibilidade. Para traçar o estudo de caso dessa encruza é posto uma breve contextualização sobre o território periférico do Grande Bom Jardim, onde está localizado o Centro Cultural e os terreiros participantes desse movimento.

O CCBJ é localizado numa das periferias mais vulneráveis de Fortaleza, conhecida como Grande Bom Jardim, composta pelos bairros Canindezinho, Siqueira, Bom Jardim, Granja Lisboa e Granja Portugal e segundo a Prefeitura de Fortaleza reúne uma população aproximada de 211 mil habitantes (IBGE, 2010). O Grande Bom Jardim é marcado em sua história pela participação popular com as ocupações desde a década de 50 e 60 com a demanda de moradia com o êxodo rural. Além de ser um bairro composto por diversos conjuntos habitacionais e cortado pelo Rio Maranguapinho, o Grande Bom Jardim é referência na participação popular, principalmente no campo das artes e cultura. Nesse contexto, o território também tem como marca a força do protagonismo dos movimentos populares e o protagonismo nas lutas pelas garantias dos direitos humanos. São muitos os núcleos de movimentos sociais que intervém no cotidiano do território, como o Centro de Defesa da Vida Herbert de Souza (CDVHS) e a Rede de Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável do Grande Bom Jardim (Rede Dlis).

Entre outras representações de participação popular trazemos como referência o Ponto de Memória, Associação Sociocultural do Bom Jardim, Movimento de Saúde Mental, o ABC, CRAS Bom Jardim, Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim, Comissão de Juventude e Cultura, Comissão de Saúde e Combate à Fome, Bom Jardins Urbanos, Associação Espírita de Umbanda São Miguel, Jovens Agentes de Paz, Associação Zumbi Capoeira AZC entre outros núcleos de iniciativa popular local.

O Centro Cultural do Bom Jardim (CCBJ) também integra a rede de iniciativas de referência do território. É um centro de base comunitária e oriundo da luta popular, em 2006, de lá para os dias atuais, o equipamento vem pautando suas políticas culturais com a participação popular, também movimentada por diversas representações do território e pelo Fórum de Cultura do Grande Bom Jardim.

O CCBJ possui uma gestão compartilhada com reuniões periódicas com a comunidade e suas representações, instâncias deliberativas para a escolha das escolhas formativas, fruição e de acesso às demais políticas públicas do equipamento. Explanado a contextualização do território e do equipamento, o estudo passa para uma breve contextualização da política cultural no Ceará. Nesse caso, é importante trazer para este estudo, a compreensão das políticas afirmativas nos equipamentos de cultura do Ceará.

A Secretaria da Cultura do Ceará (SECULT) que conduz o fazer dos equipamentos culturais é respaldada pela Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará (Lei n.º 18.012/2022). Ela dialoga diretamente com a garantia da cidadania, por meio das políticas afirmativas e sua luta pela inclusão e as garantias dos movimentos negros, povos de comunidades tradicionais, indígenas/originários, quilombolas e de terreiro, pessoas com deficiência (PcD) e outras populações, tornou realidade as políticas de ações afirmativas no Ceará. Alinhada com as demandas específicas do setor cultural, a legislação promove a inclusão social ao acesso às ações de financiamento e fomento à cultura.

Não cabe aqui neste estudo, analisar se a efetividade da política afirmativa, apesar dessa narrativa atravessar o debate. Mas aqui, é concentrado como se deu essa aproximação, a partir dessa premissa e a pontuação de algumas colaborações, oriunda das encruzas entre política cultural e o fazer cultural dos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim. Contudo, de fato a lei apontada é um marco na política cultural com sua tecnologia e mecanismos legais de promoção da igualdade e equidade por meio das políticas de cotas, editais e vagas específicas e ela é transversal aos eixos estruturantes da Secretaria, como seu fazer de Conhecimento e

Formação Artística, Patrimônio Cultural e Memória, Artes, Diversidade e Cidadania Cultural, como foco no combate ao racismo, discriminação e a qualquer forma de desigualdade.

O CCBJ respalda-se na referida lei e segue a diretriz de sua secretaria e vem ofertando as oportunidades em chamadas públicas, dando prioridades às políticas afirmativas. As seleções são inseridas no contexto de ações afirmativas e garante, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) do total das vagas consideradas, obrigatoriamente destinadas para pessoas que sejam autodeclarados/as em pelo menos um dos grupos identitários menorizados histórica e estruturalmente descritos: pessoa negra(preta ou parda), indígena, mulheres, pessoas com deficiência, pessoa da comunidade LGBTQIA+ ou moradores/as do Grande Bom Jardim, assim como bairros de menor IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) ou vulnerabilidade social. O restante das vagas segue aberta para ampla concorrência.

Válido ressaltar que ainda não há editais destinados exclusivamente aos Povos de Terreiro ou editais gerais com cotas destinadas a esta comunidade. Este é um debate que não cabe aqui, mas merece ser pontuado. Oliveira (2020) faz uma abordagem jurídica sobre a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais, com o Decreto 6.040/2007 que versa sobre a diversidade e legitima a formação da categoria dos povos e comunidades tradicionais, que "carregam em comum, além dos saberes e fazeres tradicionais, uma condição social vulnerável, com precariedade nas políticas de defesa de seus direitos, assim como um cenário de discriminações sistemáticas em torno do que são" (OLIVEIRA, 2020, p. 01).

No entanto, ele considera que povos ou comunidade de terreiro é uma denominação genérica diante a pluralidade dos grupos de matriz africana. Reforça que é este decreto onde é garantido os direitos a estas comunidades tradicionais. O reconhecimento em lei é uma conquista da categoria povos e comunidades de terreiro, contudo não ainda não é o suficiente.

> Quando falamos de povos e comunidades de terreiro, esse fator se complexifica, dada às inúmeras semânticas possíveis nesse exercício de categorização. Corre-se sempre o risco de realizar leituras equivocadas, reducionistas, discriminatórias, confusas ou não-representativas acerca das identidades de grupos e indivíduos relativos. Povos e comunidades de terreiro é um termo genérico, para fazer menção a grupos sociais diversos, vinculados a uma prática religiosa de cultos identificados na agenda pública como sendo de matriz africana. (OLIVEIRA, 2020, p. 4).

Diante dessa abordagem sobre nomenclatura, reconhecemos a complexidade e pluralidade, mas aqui também não será alvo do estudo, contudo importante delimitar essa posição e apresentar que o estudo segue com a proposta Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim como nome desse movimento de encruza entre o CCBJ e os mesmos. O termo foi escolhido pelo grupo durante os primeiros encontros, sendo reforçado na identidade visual das peças de divulgação e nos textos e nas referências em público, durante os eventos e reuniões.

Em se tratando da contextualização sobre os Povos de Terreiro no Ceará, em 2022 o Governo do Ceará lançou um inventário por meio da Secretaria de Desenvolvimento Agrário do Ceará (SDA) compilando dados e informações sobre os povos tradicionais, templos e raízes da cultura de matrizes africanas e afro-brasileiras, com o livro IWE - Inventário dos Povos de Terreiro do Ceará. É um estudo realizado em 14 macrorregiões do Estado e mais 500 comunidades. O estudo indica 26 comunidades tradicionais de matrizes africanas e afro-brasileira e está disponível em: IWE - Inventário dos Povos de Terreiro do Ceará. Destaca-se a abordagem feita pelo documento, coordenado por Emmanuel Bastos, sobre as comunidades e povos de terreiro.

> Os povos e comunidades de terreiros que se inserem dentre os Povos e Comunidades Tradicionais – PCTs, vivenciam cotidianas experiências de violências e violações de direitos, em que o racismo se expressa e se impõe pelo viés da intolerância religiosa, do desrespeito aos cultos, às liturgias e aos seus seguidores. [...] O mapeamento dos terreiros em nosso Estado se constitui em um instrumento importante, seja para ampliar a visibilidade e a importância desses, seja para orientar ações programáticas que façam valer a nossa aspiração por equidade e justiça racial (BASTOS, 2022, p. 24 e 25).

Para encerrar as contribuições no contexto Ceará, para chegarmos em recorte do estudo, o referido inventário pontua que é preciso que o Ceará fortaleça a agenda própria e prioritária, tendo em vista séculos de negação cultural.

Durante os encontros dos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim, Pai Neto Tranca Rua, uma das lideranças sociais e espirituais do território, além de mestre da cultura pelo Governo do Ceará e detentor do título de notório saber em cultura popular, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), aponta que somente no território do Grande Bom Jardim há a presença de mais de quinhentos terreiros de umbanda e candomblé.

Tendo em vista sua vivência no território desde o início do povoamento e sua história de envolvimento com os movimentos sociais. Em entrevista a primeira edição do Podcast Povos de Terreiro, um dos resultados dessa encruza, o mestre Pai Neto comenta também que tem a

proposta de fazer um museu de percurso, mapeando todos os terreiros do Grande Bom Jardim e agregar um roteiro turístico.

Pai Neto recebeu a notificação para "abrir o salão", que é uma autorização 1982, em São Luiz, e no final deste ano ele chega em Fortaleza e no começo de 1983, abre a primeira casa na Rua Maria Júlia, no Grande Bom Jardim. Em 1986 comprou um terreno no final da linha da Granja Lisboa e em 1987, abre seu terreiro e vem com a missão de organizar a comunidade, para além das questões espirituais. Em 1997, houve a necessidade de institucionalizar o terreiro e criou-se a Associação Espírita de Umbanda São Miguel. Tanto Pai Neto, quanto Pai Giuliano, também são pesquisadores e referência no âmbito social e espiritual, durante as conversas da encruza, apontam que somente na Granja Lisboa, bairro em que está localizado seus terreiros, é contado cerca de 150 terreiros e no território do Grande Bom Jardim, são mais de 500.

Diante desse argumento pontuado em alguns encontros pontuais, alguns representantes que já frequentam o CCBJ, começaram a solicitar a ocupação do espaço e a aproximação das políticas culturais ao seu povo. Consideramos essa necessidade de encruza/aproximação de ambos os lados, principalmente do CCBJ sendo um equipamento cultural do Governo do Ceará, executor das políticas culturais precisou escutar esse movimento começar a criar estratégias de aproximação e ocupação do espaço, visando não somente o cumprimento das políticas afirmativas, sobretudo a valorização e o fortalecimento da cultura dos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim.

Nesse sentido, iniciamos novo tópico apresentando o percurso dos primeiros movimentos de encruza entre o CCBJ e os Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim, com o programa Conversa de Terreiro, do Núcleo de Articulação Técnica Especializada (NArTE), o fazer da cidadania cultural do CCBJ, conduzido pelo educador social Eduardo Marques, também autor deste artigo.

ALGUNS RESULTADOS DA ENCRUZA: POVOS DE TERREIRO DO GRANDE BOM JARDIM E O CCBJ

O presente artigo considera como resultados iniciais desta encruza, o próprio ponto de partida desse movimento, o programa Conversa de Terreiro, uma forma organizada de sistematizar os encontros com os Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim. Iniciou em novembro de 2021 com o primeiro encontro no Teatro Marcus Miranda, como atividades

pontuais do eixo de educação social, do fazer de cidadania cultural do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), o Núcleo de Articulação Técnica Especializada (NArTE).

Conversa de Terreiro no Palácio de Maria Luziaria, com a presença da Mãe Jaque, dirigente da casa e do Mestre da Cultura, Pai Neto Tranca Rua, uma das maiores lideranças do território. Acervo CCBJ.

A Conversa de Terreiro é uma iniciativa da educação social com o objetivo de agregar e fortalecer os terreiros que compõem a cultura local e sagrada do Grande Bom Jardim. Iniciou de forma pontual, como uma atividade do eixo e depois foi sendo sistematizada em um programa do eixo de educação social do NArTE/CCBJ.

O educador social Eduardo Marques, lembra que um desses encontros, em novembro de 2021, no Teatro Marcus Miranda do CCBJ, foi convidado as representações de vários terreiros e lá foi debatido a questão, que consideramos como norteadora desse movimento: Como o único equipamento de cultura do governo na localidade, pode agregar ao movimento dos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim, tendo em vista que somente neste território existe a presença de mais de 500 terreiros? Como o CCBJ pode potencializar sua política cultural garantindo a valorização e o acesso a essa categoria de representatividade?

Na ocasião, a outra autora deste artigo, enquanto gerente de comunicação presente no primeiro encontro, ouvia com atenção os anseios do grupo e, também foi profundamente tocada para colaborar. Unidos pelo mesmo sentimento de incômodo comum e vontade de fazer, os autores deste artigo, enquanto agentes culturais da política pública de um centro cultural de base periférica, um educador social, outra, gerente de comunicação, iniciaram as primeiras

trocas de como o equipamento poderia se conectar e fazer algo, para além de uma "conversa de terreiro".

Ambos são simpatizantes do povo de terreiro, Eduardo Marques por sua veia de pesquisador e frequentador dos terreiros do Bom Jardim e Isabel Mayara, nascida e criada nos terreiros da cidade de Fortaleza, por sua avó materna Edice Gomes. Diante dessa aproximação pessoal com a religião e, enquanto agentes da política cultural do Ceará, ambos são estimulados com tal proposta de abrir os caminhos da política cultural do Centro ao grupo. Com o programa Conversa de Terreiro, os encontros passam a ser uma encruzilhada de saberes, entre as famílias de santo, mães de santo, pais de santo e filhos e o CCBJ.

O grupo e o educador social que conduz o programa, convidam a gestora de comunicação, que passa a ir em todos os encontros, como ouvinte, a princípio visando pautas que valorizem os povos de terreiro e somando a imagem institucional do equipamento. O CCBJ por sua vez não tinha nem um movimento ou linha de atuação específica para essa comunidade, contudo sempre foi incentivador e palco para os povos de terreiro e a cultura de matriz africana e afro-brasileira.

Consideramos o programa Conversa de Terreiro como um primeiro resultado dessa encruza, por ser a primeira iniciativa destinada, exclusivamente, aos Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim. É iniciado em novembro de 2021, o primeiro encontro e ficou acordado a periodicidade de uma vez ao mês. Na ocasião, a proposta era trazer uma pauta temática do planejamento da educação social, que atravessassem o fazer ancestral, social, espiritual e cultural dos terreiros, promover o debate e em seguida, fazer as trocas, as encruzas das oportunidades do CCBJ e a escuta do grupo sobre suas necessidades, desejos e vontades.

A conversa é sobretudo, um momento de escuta, pensamentos mútuos e uma visão de construir em coletivo, buscando sempre entender a necessidade e a importância de cada terreiro e de cada pai e mãe de santo. Logo, a Conversa de Terreiro é um fortalecimento da memória e do patrimônio imaterial, onde é buscado nos encontros, temáticas que dialogassem com as demandas comunitárias e benefício de toda religião.

Foi sendo construído um espaço de respeito, de harmonia e de protagonismo de cada sujeito. Sobretudo um espaço de bem querer e confiança. O CCBJ passa a ser convidado, na representação dos autores e condutores do programa, para outros momentos, como festas, giras, e outros momentos dos terreiros. Aqui se concentra outro grande resultado, na perspectiva da política cultural: o fortalecimento dos vínculos, na força da encruza entre CCBJ e Povos de

Terreiro é um dos grandes ganhos nesse processo, gradual, intenso e potente. A construção de uma agenda e a manutenção dela, com encaminhamentos e pautas e ações reúne outros resultados desse processo.

Os encontros passam a ser descentralizados, por sugestão do grupo, ou seja, cada encontro é em um terreiro diferente, na tentativa de promover a integração das casas e ampliar ainda mais a corrente, oportunizando outras pessoas terem acessos ao encontro. Essa estratégia a princípio funcionou, mas no decorrer do final do segundo ano, foi ficando reduzida em cinco terreiros, que continuaram o movimento assiduamente até o final de 2023. É também criado como estratégia de comunicação interna e rápida, um grupo de WhatsApp para reunir os participantes e unificar as informações de onde, como, quando iriam ser os encontros, bem como socializado as pautas e os encaminhamentos do grupo, mediados por Eduardo Marques e Isabel Mayara (equipe CCBJ).

É notado que o programa inicia e continua como uma ação do eixo de educação social do NArTE CCBJ, mas com o estreitamento dos vínculos, passa a também ter um caráter de articulação institucional, comunitária e de comunicação. Com o decorrer das agendas é sugerido pelo grupo participante mais visibilidade dos povos de terreiro. O CCBJ recebe a proposta da criação de um programa de podcast e de um produto audiovisual. Com a visão de comunicação, Isabel passa a conduzir os produtos, desde a concepção de roteiro, produção e divulgação. Juntos, como uma grande equipe de comunicação que sugere suas pautas em uma reunião de trabalho, os encontros passam também a ser reuniões de pauta dos programas. O grupo indica os nomes dos primeiros entrevistados, realiza o convite e a mobilização para participação, junta a equipe técnica da comunicação do CCBJ.

É montado os roteiros, convite feito, arte elaborada, divulgação em diversos meios feita e é lançado o primeiro podcast Povos de Terreiro, no canal do Youtube do CCBJ. O programa é uma realização do CCBJ em parceria com os Povos de Terreiro e mais um resultado dessa encruza. No dia 10 de junho de 2022 é lançado no canal, um programa de entrevistas realizada pelos autores deste artigo, e a primeira edição tem como convidados o Pai Neto Tranca Rua e Mãe Janaína. O episódio de 1h20 de duração tem mais de 270 visualizações no canal do Youtube e traz temas como a história do Bom Jardim, ditadura, autoritarismo, racismo, a força da mulher de terreiro, costumes, história de vida dos participantes e muita sabedoria ancestral. O episódio está disponível em Narte em Pauta | Podcast "Povos de Terreiro' EP. 01 (youtube.com). Na sequência dos encontros foram articulados e produzidos outros programas,

e a playlist do projeto conta com 10 episódios ao longo desses dois anos de parcerias e trabalho coletivo. Acesse a playlist no Youtube do CCBJ: Podcast "Povos de Terreiro' - YouTube . O primeiro episódio ganhou notoriedade na imprensa fora do Ceará e foi destaque no Brasil de Fato Pernambuco. Confira a matéria no portal: Podcast "Povos de Terreiro" traz babalorixás e ialorixás | Variedades (brasildefatope.com.br). Confira a reportagem no Youtube: Podcast "Povos de Terreiro" traz babalorixás e ialorixás para falar da identidade religiosa - YouTube .

No decorrer dos meses, as encruzas passaram a ganhar novos formatos. O CCBJ continua com o Conversa de Terreiro, uma vez por mês com o trajeto itinerante nos terreiros, acrescentam mais um encontro nessa agenda, com as gravações dos podcasts no estúdio do CCBJ, além disso a equipe do CCBJ se envolve nas gravações e reuniões do documentário Povos de Terreiro, mais uma demanda oriunda do Conversa de Terreiro e produzida pelo CCBJ em parceria com o grupo.

Lançamento no Cineteatro São Luíz, do documentário e do podcast Povos de Terreiro. Acervo CCBJ, por Flávia Almeida.

Foram nove meses de acompanhamento das pautas e gravações e pós-produção, iniciando em março de 2022 e lançado em dezembro de 2022 no Teatro Marcus Miranda do CCBJ e início de janeiro de 2023, nos palcos do cine teatro São Luíz. Foi um marco para os Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim ter parte de sua tradição exposta para a cidade, em um dos palcos e cinemas importantes do cenário cultural da cidade. O documentário não está disponível em nenhuma plataforma, pois o grupo decidiu manter ineditismo e inscrever em

outros editais de exibição, que precedem exclusividade. O documentário traz a narrativa de cinco pais e mães de santos que falam sobre espiritualidade, indumentária e fardamento, culinária e oferendas, tradição e festejos, pisada e dança, música, pontos e a força do tambor, voltados para o aspecto cultural da umbanda e do candomblé. Este é mais um outro destaque nos resultados alcançados ao longo dessa trajetória. O documentário foi destaque na imprensa local: Filme e podcast "Povos de Terreiro" serão lançados no São Luiz (opovo.com.br) .

Além da Conversa de Terreiro, dos produtos Podcast e documentário, os demais encontros acontecem ao longo de 2022 e 2023, pautando as temáticas de fortalecimento dos terreiros, da sua cultura e da sua tradição, levando para outros espaços, pautando racismo religioso, território e violência urbana, relação da umbanda e meio ambiente, banhos e ervas medicinais, formações com oficinas, pautando os feitos dos povos de terreiros na imprensa local com o trabalho de assessoria de imprensa do CCBJ, parceria no grande festejo de Iemanjá na Praia de Iracema, em duas edições do evento, que tem dois dias consecutivos de louvor e programação e é reconhecido no calendário nacional. Na última edição, em 2023, durante os dois dias, a equipe do CCBJ publicou em notícia a presença de 78 terreiros, 2 de Boa Viagem, 1 de Madalena, 1 de Canindé, 1 pentecoste, 1 de Itapajé, 1 de Acaraú, 2 Maranguape, 1 de Pindaré Mirim – MA. No restante de Fortaleza, foi atingido um público de aproximadamente 30 mil pessoas. Leia a notícia completa: Centro Cultural Bom Jardim (ccbj.org.br) .

É destacado o envolvimento como parceiro nos festejos de Iemanjá, como um fruto dessa encruza, nesses dois anos, foram contadas mais de 30 inserções em veículos de imprensa divulgados pela equipe do CCBJ.

Cobertura do CCBJ[3] do evento dos Festejos de Iemanjá 2023, na praia de Iracema (Fortaleza-Ce), uma programação que reuniu, aproximadamente, 30 mil pessoas.

Outro grande ganho é o incentivo dos Povos de Terreiro nos editais de incentivo à cultura, realizados durante os encontros e fora deles. Nesse tempo, foi posto na programação do CCBJ, com cachê e sem cachê as apresentações dos grupos, participação ofertando oficinas de tambor, de guias, de farmácia viva, de banhos, foram realizados apresentações culturais dentro e fora do espaço do CCBJ, criação do grupo cultural Filhos da Noite, um grupo de exus e pombas giras, coordenado pelo Palácio de Maria Luziara, lançado no Festival A Coisa Tá Preta do CCBJ, no Teatro Marcus Miranda, em uma programação dos Povos de Terreiro em alusão ao Dia da Umbanda, em 2023. Bem como outro destaque desse terreiro foi a articulação dos festejos de Cosme e Damião/ Dia das Crianças, em parceria com o CCBJ, com o programa Rua de Possibilidade, que levou toda a estrutura de shows e atrações para a rua em frente ao terreiro e reuniu mais de 500 pessoas na programação. Acesse a cobertura do evento: Rua de possibilidades - Festa das crianças São Cosme e Damião no Terreiro Palácio Maria Luziara - YouTube .

Este mesmo terreiro vem participando intensamente das reuniões e vem alcançando outras conquistas, como por exemplo a nomeação enquanto Ponto de Cultura do Estado do Ceará, por meio da Bússola Cultural. Uma iniciativa do CCBJ, em que presta serviço gratuito de assessoria em projetos e foi indicado ao Palácio e aos demais terreiros, durante as Conversas de Terreiro. A Bússola Cultural guiou iniciativas do Grande Bom Jardim no caminho certo para se tornarem Pontos de Cultura do Ceará. O Palácio Maria Luziara foi um dos certificados pelo Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura do Ceará, como Pontos de Cultura do Ceará, junto com outras 69 entidades e coletivos culturais.

A Bússola Cultural é um serviço gratuito de assessoria de projetos culturais promovido pelo Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), O projeto busca atender artistas, coletivos, grupos e instituições do terceiro setor, esclarecendo dúvidas nos processos de participação de editais, preparação de material, prestação de contas e inscrições.

Maria Jacqueline Farias Gonçalves, fundadora do Palácio Maria Luziara, conta que o projeto faz jus ao nome, fornecendo as informações necessárias para que o artista, grupo ou instituição assessorada encontre o caminho certo na hora de concorrer em editais e chamadas

[3] Leia a cobertura na íntegra do CCBJ sobre os dois dias de evento na Praia de Iracema: Centro Cultural Bom Jardim (ccbj.org.br)

públicas. “Eu não sabia nem por onde começar, assim como muitos não sabem por onde começar. Acho essencial esse trabalho para a comunidade!”, conta Jacqueline em entrevista para o site do CCBJ.

A cultura dos Povos de Terreiro também é presente antes e durante esse movimento, como a participação em outros programas e ações do CCBJ. É destacado alguns: como o programa Precisamos Falar Sobre Isso sobre Intolerância Religiosa: Precisamos Falar Sobre Isso: Intolerância Religiosa (com LIBRAS) (youtube.com); Artista em Pauta Artista em Pauta convida Cinthya Freitas do Bloco Zé Almir! (youtube.com) e Artista em Pauta com Pai Marcos Amorim Ty’ Odé (com Libras) (youtube.com), Cultura Popular no CCBJ: Cultura Popular no CCBJ | Afoxé Omõrisá Odé apresenta Yansã Caçadora de Segredo - YouTube e Contrapartida | Afoxé Omorisá Odé apresenta espetáculo “DANÇA DOS ORIXÁS” (youtube.com), Cultura Popular | III Ceará de Ijexá apresenta Afoxé Omorisá Odé (youtube.com), Lançamento do Livro Memória e Cultura de Terreiro: Cultura Popular | Memória e Cultura de Terreiro: O conjunto da obra do CEU Reis tupinambá (youtube.com), Formação em Pauta com pesquisas no Eixo Laboratórios de Pesquisas Encruzas Pedagógicas com Luiz Rufino (na íntegra) (youtube.com), Masterclass sobre Teatro e Candomblé Masterclass de Teatro | Aula Show: "Existe um Teatro Preto de Candomblé?", com Onisajé (youtube.com) Encontro dos Mestres da Cultura em que Pai Neto foi homenageado e o grupo Toque de Senzala, do seu terreiro, também apresentou-se na ocasião. Na sequência, é exposto alguns relatos das representações do movimento Povos de Terreiro do Grande Bom Jardim, em parceria com o CCBJ, durante 2022 e 2023.

> Minha experiência de aproximação do CCBJ com a comunidade dos Povos de Terreiro foi ótimo, abre portas, traz conhecimento, sobre política cultural além de vários outros ensinamentos, passamos a participar de mais eventos e levar nossa cultura em outros eventos, levar nossa religião para comunidade, para aqueles que não nos conhece, desmistificar nossa religião diante dos inúmeros julgamentos. Oxe é tanta coisa né, eu aprendi e continuo aprendendo com o CCBJ e muito feliz em repassar alguns conhecimentos dos meus ancestrais. Gratidão enorme ao Bússola que me trouxe a oportunidade da minha casa virar Ponto de Cultura, sem contar que esse nosso movimento trouxe uma visibilidade para os povos de terreiro do Grande Bom Jardim. Fez aproximar terreiros, como eu passei a ter envolvimento com outras casas então ganhamos muito com o grupo Povos de Terreiro.
>
> (Mãe Jaque, do Palácio Maria Luziaria, 2024)

> A aproximação com o CCBJ, foi uma porta aberta para mim, pois veio nos mostrar a importância da nossa cultura como povo de terreiro. Ficou claro que desde a primeira reunião, que a parceria seria de grande valia para nós de terreiro. Projetos como o Podcast, hoje Videocast Deus dá voz a vários sacerdotes e pessoas da religião. O documentário mostrou nossas casas, nossas

> entidades e nossas vivências. Hoje tenho a certeza de que através do trabalho realizado, e do muito que ainda vai ser feito, que temos que trazer o equipamento cada vez mais para perto do povo de terreiro. O apoio é fundamental. Eu cresci muito com essa experiência, acho que temos que ter mais espaço, que um apoio financeiro também seria muito bom. De mais, só tenho gratidão, participar das reuniões, dos cursos e das oficinas abriu minha mente. E peço que essa parceria melhore e dure muitos anos ainda. Obrigado.
> (Pai Iran do Nego Chico, Sociedade Espiritual de Umbanda Caboclo Índio, 2024)

> A parceria com o CCBJ trouxe mudança de hábitos para nosso território: Oportunizando o povo de terreiro ter conhecimento cultural, abriu espaços para outros equipamentos culturais, dentro e fora do Território. E como fruto de uma política pública, nos provoca levantar questões sobre nosso reconhecimento e legitimidade diante dos diversos grupos existentes na cidade. Nesse sentido, é de grande importância essa parceria, assim estamos conseguindo quebrar barreiras da estrutura social circunscrita no território fisico. Mesmo com baixa escolaridade, baixa renda e o pouco hábito de frequentar espaços culturais, já melhorou bastante a participação do nosso povo nesses espaços. Percebe-se ainda a existência de uma barreira ao acesso relacionada às questões de pertencimento e à falta de informações como se empoderar dos espaços culturais da nossa cidade. O CCBJ desenvolve um trabalho educativo e formativo junto ao povo de terreiro na cidade de Fortaleza.
> (Pai Neto Tranca Rua, Associação Espírita de Umbanda São Miguel, 2024)

> Venho parabenizar as oportunidades que o CCBJ vem oferecendo ao povo de terreiro com suas iniciativas culturais, sociais e de igualdade social acho muito importante um espaço da grandeza do CCBJ oferecer oportunidades onde o povo de terreiro possa se sentir à vontade para mostrar um pouco da sua cultura e ancestralidade. para mudar a visão perante a sociedade da cultura afro-brasileira. Gostaria de sugerir a criação de uma política de capacitação e captação de recursos destinada diretamente ao povo de terreiro para fortalecer ainda mais esta política inclusiva e igualitária deixo aqui meu agradecimento e minhas bênçãos a todas e todos que fazem parte do CCBJ meu saravá! (Carlos Alberto (Pai Bebetinho) do Centro de Umbanda Urubu Reis da Sagrada Família, 2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CCBJ é o primeiro espaço cultural público estadual da cidade, fora do corredor turístico e cultural de Fortaleza, sendo assim uma intervenção ímpar na democratização do acesso à cultura. Como foi apontado, o CCBJ exerce a política pública dos seus programas e oportunidade, seguindo as premissas das políticas afirmativas. A maioria do Povo de Terreiro se encaixa nos critérios, contudo ainda não há uma política exclusiva a esta comunidade. Diante do contexto apresentado com mais de quinhentos terreiros somente neste território, o programa Conversa de Terreiro torna-se uma tentativa inicial e aproximação e ponte com essas

comunidades tão expressivas e necessitada de políticas públicas exclusivas. O objetivo principal do programa Conversa de Terreiro é de revisitar e de entender as práticas e anseios dos povos de terreiro, e antes de tudo, trazer os terreiros para o centro do debate entendo a importância cultural e territorial para a construção de novos pensamentos. É considerado pela comunidade e pelo CCBJ que se cumpriu esse objetivo, ampliando para além de outras ações apontadas, como a participação em editais, programações e eventos e criação de conteúdos exclusivos. Nessas caminhadas e trocas de experiências, o que ficou de aprendizado é que a cultura é o único meio de agregar vários segmentos em um único espaço e que os Povos de Terreiros do Grande Bom Jardim têm muito potencial cultural. A direção tomada enquanto instituição (CCBJ) e enquanto indivíduos ainda é tímida, mas possibilitou uma encruza de fortalecimento dos vínculos, de confiança, parceria e o aprendizado, de entendermos que a cultura para ser democrática tem que abrir o leque de possibilidades (Pedagogia das Encruzilhadas) e fomento do que já existe.

Talvez, a conversa seja para instigar a procura de respostas, inquirir e argumentar. Povos de Terreiro é encruza que atravessa o caminhar da política cultural e avança para conquistar novos debates, outras esquinas, outros saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. ABNT NBR 6022: informação e documentação – artigo em publicação periódica científica impressa - apresentação. Rio de Janeiro, 2004.

BASTOS, Emmanuel. Inventário dos Povos de Terreiro do Ceará. Associação Afro Brasileira Alagbá, 2022.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018.

OLIVEIRA, Jorge Alberto Fernandes. O Reconhecimento Dos Povos De Terreiro Enquanto Comunidades Tradicionais No Brasil: Limitações Das Categorias Jurídicas Frente Às Dinâmicas Epistemológicas Do Ser E Do Não Ser. Núcleo Interdisciplinar de Meio Ambiente - PUC-Rio, Departamento de Direito, 2020.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Editora: Mórula, 2019. 164 páginas.

IBGE. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censos 2010. Inovações e impactos nos sistemas de informações estatísticas e geográficas do Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

MARTINS, Gilberto Andrade. Estudo de Caso: uma reflexão sobre aplicabilidade nas pesquisas no Brasil. RCO – Revista de Contabilidade e Organizações – FEARP/USP, v. 2, n. 2, p. 8 - 18 jan./abr. 2008.

FORMAÇÃO COMO ESPAÇO POLÍTICO:
Escola Livre da COMUNA S.A.

Maria Elisa Almeida[1]
Maria Helena Cunha[2]

RESUMO: A partir do conceito de Escolas Livres, o artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades formativas e, na prática, aponta a experiência da COMUNA S.A. como um espaço de compartilhamento de conhecimento e de saberes específicos, bem como seu reconhecimento como um potente instrumento de política cultural na construção e na democratização da educação. A história da Escola Livre da COMUNA S.A. é narrada em um recorte temporal entre os anos de 1991 e 2015. Sem a pretensão de esgotar toda a sua história linear, identifica-se aí o impacto da criação de um coletivo de cultura e de educação em Belo Horizonte (MG) – um espaço de experimentação em processos de formação livre na área cultural – por meio de materiais de acervos pessoais e da escuta ativa de pessoas que passaram pela COMUNA.

PALAVRAS-CHAVE: Escola Livre, Educação, Cultura, Coletivo.

1 Introdução

Este artigo tem o propósito de refletir sobre o tema das Escolas Livres como um caminho de processos formativos compartilhados e uma forma estratégica de pensar uma atuação política no campo da formação que seja descentralizada e com a participação expressiva da sociedade civil.[3]

A ideia é elucidar uma experiência existente há mais de 30 anos, em Belo Horizonte, Minas Gerais: a Escola Livre da COMUNA S.A.[4], fundada em 1991. Não se trata de traçar uma

[1] Narradora oral de histórias; codiretora do Grupo Miguilim de Cordisburgo (MG); professora de Oficinas de Narração; cocoordenadora da COMUNA S.A. e Doutora em Artes da Cena - EBA/UFMG. *E-mail:* almeidaelisap@gmail.com

[2] Gestora cultural, professora, pesquisadora, mestre em Educação, especialista em Planejamento e Gestão Cultural e doutoranda em Artes da Cena - EBA/UFMG; uma das fundadoras e cocoordenadoras da COMUNA S.A. *E-mail:* lenacunha@inspirebr.com.br

[3] No campo das políticas públicas atuais, indica-se conhecer as Escolas Livres do Ceará, uma parceria entre o poder público (via editais) e a sociedade civil, que compartilham suas *expertises* com os diversos públicos de interesse, tornando-se uma importante iniciativa pública para o desenvolvimento de uma ação formativa descentralizada em todo o estado. Ver: II Edital Escolas Livres da Cultura/SECULT/CE, 2020. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/2022/02/08/secult-ceara-lanca-ii-edital-escolas-livres-da-cultura-para-conhecimento-publico/

[4] Comunidade Santo Antônio – COMUNA S.A. Disponível em: https://comunasa.wordpress.com/sobre/

história linear de sua trajetória, mas chamar atenção para as especificidades de processos de formação livre do campo cultural que aí tiveram lugar. Destaca-se sua importância não só como espaço formativo de caráter complementar e profissionalizante, mas como experiência que propicia o estreitamento das relações nos diversos territórios e possibilita a formação de redes como forma de fortalecimento do setor e como referência de outras possibilidades de atuação.

Assim, ao refletir sobre a trajetória da Escola Livre da COMUNA S.A. (Comunidade Santo Antônio) sem a intenção de esgotar nem mesmo traçar sua história linear, nossa pretensão é puxar o "fio de meada" sobre a criação de um coletivo de cultura e educação, na década de 1990, na cidade de Belo Horizonte. É tomar a Escola Livre da COMUNA S.A. como um lugar de experimentação em processo de formação livre na área cultural – uma instituição que já nasceu questionando uma lógica de organização tradicional de escolas, buscando a liberdade de pensar, agir e compartilhar.

A linha de raciocínio deste artigo será conduzida por uma memória afetiva de várias pessoas que passaram pela Escola Livre, sejam coordenadores, produtores, professores, palestrantes e, principalmente, alunas e alunos, reconhecendo a importância de iniciativas nessa linha de atuação e o impacto de viver experiências que podem significar mudanças de rota em suas vidas. São reflexões que demonstram as possíveis relações intrínsecas à construção de coletivos como espaços de encontros sociais e políticos, de experimentações artísticas e de ações formativas.

Antes de tudo, ao falar da criação e da trajetória de um coletivo de cultura e educação com mais de 30 anos de história, é preciso reconhecer que não se fala sozinho, são muitas vozes e muitas energias que devem ser captadas. Optou-se por fazer uma escuta e manter um diálogo com algumas pessoas[5] que se envolveram diretamente com a criação e a organização da Escola Livre. Elas foram convidadas a visitar suas memórias para falar do projeto de educação e suas experiências vividas durante o período em que estiveram presentes. Também expusemos nossa experiência pessoal com a COMUNA, o que, sem dúvida, se reflete na escrita, nos permitindo fazer um mergulho para dentro da sua história.

[5] São diversas as pessoas que passaram pela COMUNA, em períodos e formas de envolvimentos diferentes. Algumas delas foram convidadas pelas autoras para participar de uma entrevista, via *e-mail*, em 2022, com a finalidade de trazer subsídios para a produção deste artigo: Luiz Fernandes de Assis, Patrícia Faria, Manoel de Almeida Neto, Natacha Rena e Frederico Santana, sendo que este último seguiu com a instituição e fez a ponte com os atuais membros. Todos os entrevistados concordaram com a inclusão de trechos de seus nomes e depoimentos neste texto.

Uma pesquisa prévia sobre a COMUNA S.A. deparou-se com a dispersão do acervo sobre sua memória institucional. A recuperação de toda a sua trajetória será um trabalho que levará mais tempo que a própria escrita deste artigo. Nossa opção foi trabalhar com o material disponível em acervos pessoais, desde seu estatuto de criação (1991) aos relatórios de projetos e às suas peças gráficas. Pode-se dizer que tudo isso seja só o começo da retomada dessa história.

Neste artigo optou-se por um recorte temporal, de 1989 a 2015. Embora corresponda a um período longo, isso significa investigar o desenvolvimento de uma linha de trabalho em educação que, ao longo desses primeiros 26 anos e sem maiores pretensões, acabou por construir uma discussão sobre educação, processos de formação coletiva, diversidade, transversalidade. Na visão de um de seus professores e coordenadores, Manoel de Almeida Neto, a viabilização da COMUNA foi "a realização de um sonho de construção de uma escola realmente livre, sem currículos, sem títulos, sem controles rígidos, sem avaliações"[6]. Neto salienta que todo processo de formação livre conta, em primeiro lugar, com o desejo da aprendizagem, da troca de saberes, com a oportunidade dada aos alunos "de se aprimorarem naquilo que, de fato, lhes desperta interesse - e interesse não só profissional, mas também pessoal"[7].

A COMUNA existe até hoje, atuando com um perfil mais voltado para ações de capacitação de lideranças sociais e formação política, quando uma nova turma assume a frente e dá o próprio perfil e o sentido à organização. No entanto, continua cumprindo em toda a sua existência uma das ideias inerentes a seu projeto inicial, ou seja, que a associação sempre possa se nutrir com a circulação e a atuação de novos membros.

2 Antecedentes/Contextualização: 1989 – 1991

Mas o que é a COMUNA S.A.? É a Comunidade Santo Antônio, uma sociedade civil, sem fins lucrativos, sediada em Belo Horizonte e que atua, desde 1991, em programas e ações culturais e educacionais. Em seu nome, a COMUNA S.A. já trazia seu primeiro desafio: registrar a entidade em cartório. De alguma maneira, a escolha do nome já refletia uma postura política e não foi fácil fazer entender que S.A. poderia significar Santo Antônio ou Sociedade

[6] NETO, Manoel de Almeida. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 26 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.
[7] *Ibidem*.

Autônoma (e não sociedade anônima, no sentido comercial). O mais importante foi garantir o nome institucionalmente, pois sabíamos que vinha carregado de muitos significados simbólicos.

Voltemos, entretanto, a ainda dois anos antes. Em 1989, após a vivência de uma campanha política acirrada no país, um grupo de pessoas de formação bem diversa – incluindo as autoras deste artigo – se uniu com a certeza de que queríamos continuar um movimento político apartidário e autogestionado. Seguimos nos encontrando e alimentando as ideias que nos fizeram permanecer juntos. Dois pontos eram convergentes e deram o tom, desde o início, ao movimento: em primeiro lugar, uma atuação a partir do binômio "educação e cultura" e, para o segundo ponto, colocamo-nos o desafio de levantar a discussão sobre "ocupação de espaço público ocioso". Nas palavras de um dos idealizadores entrevistados:

> Para destacar o diferencial [da COMUNA] tem de colocar a história toda. O início da COMUNA S.A. nos traz uma história de 30 anos atrás, quando a Constituição de 1988 tinha só três aninhos, ou seja, na expectativa de uma democracia possível – "a nova República". Havia algo no ar do Brasil que trazia esperança de dias melhores, depois de duas décadas de regime militar. Diria que até certa euforia no ar, com uma curva ascendente de toda uma geração.[8]

O bairro em que boa parte dos seus membros moravam e alguns ainda moram, o Santo Antônio, na região Centro-Sul da cidade de Belo Horizonte, era palco da lendária Fafich, prédio de oito andares que abrigou a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Como diz a professora Heloísa Starling (2019, p.38):

> Apesar do que dizem os detratores, estudar na Fafich inclui frequentar aulas. Mas na velha Fafich significava também desfrutar de uma vivência política e comportamental nos corredores, na rampa, no saguão, nas cantinas e no "murinho", que hoje não existe mais, e margeava o estacionamento interno. Por ali passavam boatos, bisbilhotices, flertes, política, contracultura, *rock*, anarquismo, um bocado de poesia e muita literatura. E, vista com olhos de hoje, é fácil perceber que existia algo mais. O ambiente da velha Fafich, sobretudo, por meio de seus grandes professores [...], propiciava uma espécie de educação para formação que fornecia ao estudante instrumentos para elaborar uma imagem própria do mundo capaz de lhe servir no futuro organizador da experiência e orientador da vida ética. Quem viveu ali, sabe.

[8] ASSIS, Luiz Fernandes de. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 24 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

A "turma" da COMUNA era, em sua maioria, fruto dessa faculdade e todos sabiam muito bem o que isso significava para a vida de cada um e de um coletivo que começava a ser gestado a muitas mãos.

No entanto, depois de um longo período de existência no bairro Santo Antônio, a Fafich foi transferida para o *campus* da UFMG, em um processo conturbado sob muitos protestos dos corpos docente e discente, além dos funcionários da casa. Enfim, a mudança acontece e muda a história do prédio, mas permanece o caráter educacional de sua origem:

> [...] Já o prédio da Rua Carangola passou a abrigar a Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, conservando na fachada lateral, embora meio apagadas pelo tempo, as últimas marcas da vivência política (e existencial) dos antigos faficheiros: "Vota Liberdade"; "Vota Reconstrução"; "Deus é Doido" (Starling, 2019, p.39).

E aqui começa a história da COMUNA. Um percurso para colocar de pé um projeto que foi feito de sonhos e de ideias que fervilhavam e tinham um objetivo inicial: ocupar um espaço público ocioso com arte, cultura e educação. Esse espaço era o antigo prédio da Fafich. Começamos uma peregrinação em instituições públicas municipais, com essa demanda e, depois de algum tempo, conseguimos a parceria com o prédio da antiga Fafich. Vinha, então, o desafio seguinte: como fazer? Não tínhamos recursos financeiros, mas, com a questão do espaço resolvida, pudemos começar a pensar na segunda parte para a estruturação da Escola Livre: as salas de aula. E não tivemos dúvida, buscamos o "refugo" de carteiras antigas da Secretaria Municipal de Educação, em depósitos da Prefeitura de Belo Horizonte. A estrutura da Escola estava pronta; a primeira programação de cursos, já idealizada com vários professores. E como divulgar? Como trazer os alunos para dentro de sala? Confeccionamos nossas primeiras "malas diretas/cartazes", garantimos sua circulação, contando com o "boca a boca" e, já de início, tivemos algumas matérias veiculadas em jornais da cidade. As alunas e os alunos vieram e, assim, a história seguiu.

3 Escola Livre: uma experiência "quase" anarquista de educação

> A COMUNA S.A. é uma sociedade civil sem fins lucrativos, fundada em 1991, tem como objetivo a ação cultural, educacional e política autônoma em favor da melhoria da qualidade da vida urbana, da garantia e ampliação dos direitos da cidadania, do desenvolvimento social pleno, do encontro e do prazer.[9]

[9] Texto criado coletivamente pelos fundadores da COMUNA S.A. Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras.

Esse texto citado acima era grafado nas peças de divulgação da programação semestral da Escola Livre e refletia o modo de fazer cotidiano na COMUNA, com o processo de atuação de seus participantes. Era um trabalho incansável, em que permanecia a ideia do encontro e do prazer como uma forma de estar, de se relacionar e se posicionar politicamente no mundo.

A perspectiva de atuação profissional diferenciada no campo da cultura que se alicerça em bases formativas pode ser identificada em outros movimentos que, de certa forma, se assemelham a iniciativas como a da COMUNA. O projeto Pedagogias Invisíveis (em Madri, Espanha, com atuação desde 2009) pode ser um deles, em que seus participantes se colocam como um grupo autogestionado de investigação em educação. Formado por pessoas provenientes de áreas muito diferentes, uma de suas características é desenvolver um trabalho que gere "dúvidas sobre o mundo visual que nos rodeia" (Thomas *et al*., 2012, p.216, tradução nossa). Os participantes do projeto têm como filosofia ser um grupo de investigação que passa para a ação e, quando se referem aos seus métodos de trabalho, dizem:

> Queremos criar um local de encontro onde todos possam estar. Todas aquelas pessoas interessadas em conhecer ou ampliar os espaços, estratégias e momentos em que arte e educação se unem para criar novas formas de aprender, comunicar e conhecer o mundo e a si mesmo. A educação artística não se destina apenas a crianças ou escolares. O aprendizado ocorre ao longo da vida e, por isso, nossos projetos são voltados para qualquer pessoa, de qualquer idade, que queira participar (Thomas *et al.*, 2012, p. 218, tradução nossa).

Nos aspectos apresentados acima, encontra-se, em especial, um ponto de interseção com a COMUNA: a busca de um alicerce estrutural a partir de apoios baseados na ideia de colaborar, cooperar e coproduzir na comunidade e para a comunidade, tendo a educação não formal como base das ações.

Nesse sentido, vale compartilhar outra experiência relatada pela historiadora britânica Claire Bishop (2008), quando de sua discussão sobre arte socialmente colaborativa, e aqui nos interessa a especificidade do coletivo de artistas turcas Oda Projesi, que a referida autora nos apresenta:

> Ao trabalhar diretamente com seus vizinhos, organizando oficinas e eventos, elas querem, evidentemente, produzir um tecido social mais criativo e participativo. Falam em criar "espaços em branco" e "buracos" frente a uma sociedade superorganizada e burocrática, e em ser "mediadores" de grupos de pessoas que normalmente não têm contato uns com os outros. Já que muito do trabalho do Oda Projesi existe no nível da educação artística e de eventos comunitários, podemos ver suas integrantes como membros dinâmicos de uma comunidade que levam arte a um público mais amplo (Bishop, 2008, p.148).

Resguardando suas diferenças de contexto e mesmo dos objetivos iniciais que mobilizam os dois coletivos anteriormente citados, há um ponto de interseção entre eles e a Escola Livre da COMUNA, que é a proposta de atuação estruturada em um processo de formação cultural livre. Pode-se dizer que eles se assemelham também por buscar um público diferenciado para além daquele já reconhecido no meio artístico. Além disso, suas ações formativas são direcionadas a qualquer pessoa interessada em buscar conhecimentos em campos diversos da arte e da cultura, sem pré-requisitos, o que, necessariamente, provoca encontros que levam ao reconhecimento social de um lugar de aprendizagem coletiva. Tais ações, sem dúvida, são contrapontos reais a uma lógica perversa de formação institucionalizada em que:

> [...] estudantes competem por notas, os professores, por classes bem-comportadas, diretores, por orçamentos mais altos. Cada um realiza o ritual da disputa de acordo com regras estritas, algumas vezes com arte, mas permanece o fato de que muitos estão lutando por algo que apenas alguns podem ter: poder (Kaprow, 2004, p. 179).

Torna-se evidente a capacidade que esses coletivos têm de suscitar um comparativo de ações formativas, trazendo luz para aquelas que se mobilizam em busca de uma transformação social e cultural, ainda que em âmbito local. Essas são iniciativas que rompem uma lógica de contexto político e econômico desfavorável para uma parcela da sociedade.

3.1 Educação, cultura e arte: "Ninguém educa ninguém" (Paulo Freire)

O projeto principal da COMUNA S.A. foi a sua Escola Livre, que carregava o binômio "Educação e Cultura"[10]. Criou-se um espaço aberto que propiciou o encontro entre professoras/professores e suas linhas específicas de pesquisa com alunas e alunos diante de um leque de opções, privilegiando a transdisciplinaridade, o intercâmbio de informações e de conhecimento. Nas reflexões de um dos seus coordenadores, a COMUNA antecipou, de alguma maneira:

> [...] uma tendência verificada hoje no campo da educação de respeitar as aptidões e os desejos individuais na construção da trajetória escolar. Naquela época, nem se falava ainda em "flexibilização curricular" e a proposta da Escola Livre se baseava exatamente nesse princípio de respeito incondicional à vontade do aluno de construir

[10] Para termos uma ideia da sua dimensão, a Escola Livre ofereceu, de 1991 a 2000, período em que ficou instalada no prédio da antiga Fafich, cerca de 350 cursos, oficinas e seminários para mais de 4.000 alunos.

> seu percurso a partir do seu desejo de aprender algo que considerasse relevante não apenas para o seu crescimento profissional, mas também pessoal. Por outro lado, a Escola Livre também respeitava o desejo do professor de oferecer um curso que realmente lhe desse prazer de ensinar, independentemente de mercado profissional ou tendência da moda. Algo com o qual, de fato, se identificasse, um conhecimento que tivesse vontade de passar adiante.[11]

Essa relação entre as pessoas que compunham a COMUNA – coordenadoras/coordenadores, professoras/professores e alunas/alunos – era um de seus diferenciais. Era uma busca de organização autogestionada, que tinha como base um núcleo de coordenadores que captavam e compunham os cursos e de professores que eram convidados a se envolver também com a divulgação desses mesmos cursos e ainda poder frequentá-los, como alunos, caso fosse de seu interesse. Oferecia-se aos professores a oportunidade de trabalhar, em regime de autogestão, com temas de seu interesse, propondo, eles mesmos, as condições desse trabalho – preço, carga horária, número de vagas, temas, conteúdo programático etc. –, além de compartilhar o conteúdo com outros professores. Às alunas e aos alunos, por sua vez, era dada a chance de ampliar seus horizontes culturais, com cursos de qualidade, sem a exigência de pré-requisitos. Os conteúdos que compunham a programação semestral da Escola Livre traçavam um desenho específico e original marcado pela diversificação de ofertas de temas em cursos e oficinas. Exceção era feita por alguns cursos que se repetiam com certa frequência e se juntavam com a oferta das novas opções em semestres subsequentes, o que sem dúvida se refletia no perfil das pessoas que frequentavam a COMUNA:

> [...] o grupo coordenou diversos cursos, oficinas e seminários, que atingiram um público de faixa etária, renda e sexo bastante diversificados, dirigidos aos leigos, aos iniciados e aos profissionais interessados em criar novas alternativas de trabalho ou mesmo como complemento de suas atividades principais. Dessa forma, buscava-se proporcionar um ambiente de formação múltiplo e interdisciplinar, com uma série de opções. A oferta de cursos sempre foi muito diversificada, dividindo-se nas áreas de imagem (cinema, vídeo, fotografia), arquitetura, filosofia, história, música, teatro, dança, psicanálise, produção cultural e as oficinas de artes plásticas (modelagem, pintura, aquarela) (Cunha, 2007, p.28).

Assim, com uma estrutura de organização que se nutria pelo formato participativo, coordenadoras/coordenadores e professoras/professores da Escola Livre desempenhavam também um trabalho de gestão e de produção coletiva para a viabilização dos cursos semestralmente. O coletivo se diferenciava por desenvolver um trabalho que incorporava a

[11] NETO, Manoel de Almeida. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 26 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

participação criativa e colaborativa como base de sua estrutura organizacional. Nessa linha de pensamento, ao refletir sobre movimentos que discutem a arte socialmente engajada, o artista e professor mexicano Helguera (2011) delineia seus objetivos e destaca três razões para ações de cunho colaborativo, que trazemos como reflexão para o entendimento das ações empreendidas pelos participantes da COMUNA:

> [...] em primeiro lugar, estas nos ajudam a delinear a variedade de objetivos possíveis em uma estrutura participativa; em segundo lugar, como mostraremos a seguir, através destas, pode-se criar um quadro útil de referências para avaliar a intenção de um trabalho em relação a sua realização; e, em terceiro lugar, considerar o grau de participação que um trabalho implica está intimamente relacionado a qualquer avaliação do caminho que este percorreu para construir uma experiência comunitária. Além do grau de participação, também é importante reconhecer a predisposição em relação à participação que os indivíduos demonstrarão em um projeto específico (Helguera, 2011, p. 41).

No caso da COMUNA, são várias as possibilidades de encontros, em âmbito coletivo e colaborativo de organização. Nas palavras de Fred Santana, um dos produtores e coordenadores da Escola Livre, a COMUNA era um espaço, ou melhor, um "Fórum", em que tantas pessoas que se identificavam com o projeto – músicos, escritores, atrizes e atores, artistas plásticos, cineastas, escritores, pensadores de inúmeras áreas, dentre tantos outros profissionais – "se articularam, trocaram ideias, construíram parcerias e trocaram saberes"[12]. São educandos e educadores que,

> [...] movidos pelo interesse comum pelo saber, cresceram em cidadania e coletividade, expandiram seus horizontes e o de todos envolvidos. Que a educação sozinha não transforma, já nos ensinou Paulo Freire, que, também nos ensinou que tampouco a realidade se transforma sem ela, daí a atualidade da Escola Livre.[13]

Nessa linha de pensamento, nos reportamos também ao reverenciado educador Paulo Freire (2011), para quem a educação deve criar as próprias condições para que seja "desinibidora e não restritiva", dando a oportunidade para que os educandos sejam eles mesmos, na busca constante de outros processos formativos, com a possibilidade de estudos complementares, formação crítica e libertadora. Segundo Freire (2011, p. 41):

> Desenvolvimento de uma consciência crítica que permite ao homem transformar a realidade se faz cada vez mais urgente. Na medida em que os homens, dentro da sua

[12] SANTANA, Fred. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 24 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.
[13] *Ibidem*.

> sociedade, vão respondendo aos desafios do mundo, vão temporalizando os espaços geográficos e vão fazendo história pela sua própria atividade criadora.

O professor e sociólogo Manoel Neto, ao se referir (em seu depoimento) à sua experiência como professor na Escola Livre, traz como reflexão essa liberdade na relação livre do ensino-aprendizagem. Para ele, de alguma maneira, "a experiência da COMUNA possibilitou o encontro do desejo do aluno de aprender com o do professor de ensinar, sem nenhuma outra amarra ou condição, senão o compromisso com a educação no seu sentido mais profundo"[14].

Nesse sentido, vale lembrar que os cursos e oficinas semestrais com temas variados dentro dos campos das artes, da filosofia e da cultura eram coordenados por professores especialistas que já tinham experiência dentro de seu campo de atuação ou que estavam em franco processo de formação. Eram professoras e professores que, sem dúvida, tinham na Escola Livre um espaço no qual podiam desenvolver seu tema de interesse, sua experiência e suas pesquisas pessoais, trabalhando diretamente com aquilo que realmente os motivava, criando o próprio programa e sua metodologia de trabalho.

Em sua tese de doutorado, a professora e coordenadora Elisa Almeida, que também assina este artigo, ao se referir à criação de seu Grupo Tudo Era Uma Vez (1993-2012), de narração de literatura, destaca o papel de mais um encontro formativo possível:

> Em uma profícua parceria, criamos o Grupo Tudo Era Uma Vez (1993-2012) com o objetivo de divulgar bons textos por meio da narração oral, assim como oferecer formação para novos narradores. O fato de podermos ministrar juntas "oficinas conta-contos" na "Escola Livre da COMUNA.S.A", na década de 1990, representou um passo fundamental para o exercício e a divulgação da nossa arte nascente, com o desenvolvimento de um método próprio de narrar (Almeida, 2019, p.23).

Essa relação da liberdade que professoras e professores tinham em organizar o próprio curso sem as amarras de um espaço educativo formal é uma experiência ímpar para qualquer profissional da educação:

> Do ponto de vista pessoal e profissional, a COMUNA representou pra mim a experiência de lecionar algo com o qual me identificava naquele momento (a língua italiana), mas sem as amarras curriculares tradicionais das escolas de idiomas, o que me permitiu criar um curso de italiano voltado para a leitura de textos no campo das artes e da cultura. Um dos aspectos interessantes da Escola Livre foi justamente o de

[14] NETO, Manoel. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 26 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

> permitir essa transversalidade de conteúdos (no meu caso, idioma e artes), o que as escolas tradicionais, em geral, não permitiam.[15]

Desde o início do projeto, em 1992, já se colocava em pauta uma provocação temática relativa à educação, à formação livre e a algumas ideias ligadas a um jeito mais anarquista de ver o mundo, pelo menos como entendíamos na época. Nesse mesmo ano, organizamos o seminário sobre "Universidade Livre", tendo como convidado principal o anarquista e pedagogo Jaime Cubero[16] (participante da primeira Universidade Livre do Brasil, em São Paulo). Foi o primeiro seminário de uma série de outros que viriam nos anos subsequentes e não só já trazia na sua temática um perfil da programação da Escola, mas nele já se desenhava um jeito de trabalhar coletivamente, dando ao evento um caráter exploratório desenvolvido a partir da dinâmica própria do grupo que estava à sua frente.

Nas palavras de Natacha Rena, participante de projetos da COMUNA, "a COMUNA, na verdade, toda a sua rede, tinha esta característica de estar na vanguarda de pautas culturais, políticas, naquela época, mas também na vanguarda dos modos de produzir conhecimento"[17].

3.2 Educação e Cultura: a COMUNA "era 'o' lugar de um encontro possível"

A COMUNA SA tornou-se um espaço de encontro para muitas pessoas, e cada uma se adequava e atuava de acordo com as suas possibilidades e a disponibilidade de tempo. Não era um encontro qualquer, ele representava um posicionamento político e uma filosofia de vida, com objetivo já previsto em seu estatuto, nomeado como "a ação cultural e política em favor da melhoria de qualidade da vida urbana, da garantia dos direitos de cidadania e do desenvolvimento social" (Art. 2º). Mais do que a ideia institucionalizada, buscava-se construir um lugar de convivência social e cultural. De acordo com um de seus idealizadores,

> A Escola Livre da COMUNA S.A. era "o" lugar de um encontro possível, de repartir conhecimentos e experiências, com humor e amizade. E, ao mesmo tempo, um lugar

[15] NETO, Manoel de Almeida. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 26 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

[16] Jaime Cubero (1926-1998), foi ativo militante, jornalista, intelectual e pedagogo (autodidata), dedicou sua vida à difusão das ideias anarquistas; militou desde cedo no Centro de Cultura Social, no bairro operário do Brás, em São Paulo (SP), fundado em 1933. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/brasil/05jaimecubero.htm

[17] RENA, Natacha. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 13 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

> de "trabalho" e divertimento, bom de se lembrar pela agradável convivência humana que proporcionou a toda uma geração belo-horizontina.[18]

Para a formação de coletivos, é preciso considerar as motivações que levam determinado número de pessoas a se juntar e compartilhar desejos e expectativas individuais, mas que são trazidas para uma proposta de vida comum e coletiva. O processo precisa ser aberto para que todas as informações, expectativas e motivações estejam sobre a mesa, transparentes para cada um.

Recorre-se, mais uma vez, à experiência do projeto Pedagogias Invisíveis (Madri), em que seus participantes têm como forma de organização coletiva e como interesse mobilizador a busca de uma "aprendizagem regenerativa, que é o que muda e se transforma para melhorar e crescer e se baseia no pensamento positivo e horizontal" (Thomas *et al*., 2012, p. 217, tradução nossa). Os participantes desse projeto entendem que suas ações são possibilidades provocativas para processos de mudança, gerando experiências coletivas e, consequentemente, levando ao aprendizado. Assim, eles se referem a uma criatividade aplicada, em que a "educação é vista como eixo de mudança no modelo social e a arte, como ferramenta de aprendizagem" (Thomas *et al*., 2012, p. 218, tradução nossa). Ambas podem ser aplicadas a um processo colaborativo que incorpora a criação artística contemporânea em contextos potencialmente educativos.

Desde o início, as ações da COMUNA sempre foram pautadas pelo desenvolvimento e pelo apoio de atividades de grupos comprometidos com a ação cultural, educacional e política autônoma, como já indicado anteriormente. Isso nos desvencilhava do formato de "educação competitiva", nos comprometia com a busca de uma horizontalidade organizacional e nos dava a liberdade de experimentar processos realmente colaborativos. Assim:

> o que mais nos instigava era a possibilidade de lidar com essa multiplicidade de conhecimento em um ambiente informal, no qual se percebia claramente a busca de alternativas de expressão artística, da possibilidade de encontros formativos e de reflexão sobre temas de interesses diversos (Cunha, 2007, p. 27).

3.3 Cumplicidade: alunas e alunos eram os principais parceiros da COMUNA S.A.

Os encontros possíveis por meio dos processos criativos e formativos tinham como principal foco as alunas e os alunos que, muitas vezes, faziam cursos em quase todos os semestres, construindo uma linha de formação livre e despojada de pretensões formais. A

[18] ASSIS, Luiz Fernandes de. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 24 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

maioria das ofertas de cursos e oficinas era dirigida ao público em geral, quase sempre sem exigência de pré-requisitos, mas para os quais os alunos precisavam pagar (ainda que se tratasse de preços módicos[19]). Isso atraía alunos realmente curiosos e/ou envolvidos com o tema e com um perfil bem diversificado. Nesse contexto, as turmas se formavam com profissionais liberais, estudantes, professores de diversas áreas, artistas, pesquisadores em geral, donas de casa ou aposentados – e isso, sem dúvida, contribuía muito para a qualidade e o sucesso do curso: o prazer de ensinar se unia ao prazer de aprender.

Uma das produtoras e coordenadoras da COMUNA, além de trabalhar nas atividades cotidianas da Escola Livre, frequentava alguns dos cursos, como opção para ampliar seu conhecimento em um período em que era estudante de psicologia: "Tenho certeza de que, assim como aconteceu comigo, muitas pessoas tiveram seu primeiro contato com as artes através da COMUNA, pois não havia pré-requisito para participar e os professores sempre eram pessoas muito aptas e conhecidas na sua área de atuação."[20]

Como chegávamos aos possíveis alunos e alunas? Era um contexto em que não existia qualquer tipo de rede social e/ou mídias digitais como agora, no século XXI. A realidade era outra: produzíamos milhares de "malas diretas" impressas, os atuais *folders* e, bem no início, os telefones de contato eram os dos próprios professores, que se dispunham a dar as informações específicas de seus cursos.

O fato de professoras e professores serem convidados a se envolver diretamente com a divulgação dos cursos tornava-os corresponsáveis por criar as condições de viabilização do próprio curso. O que a COMUNA oferecia era a divulgação, via *folders,* que reproduzia a variedade dos cursos, traduzidos em peças gráficas bem ousadas para uma escola daquela época. Eram distribuídas por um *mailing* bastante genérico, que se ampliava a cada semestre com os novos participantes, além de uma distribuição feita em pontos-chave da cidade. Quando possível, uma assessoria de imprensa era realizada.

A série de cursos, oficinas e seminários compunha uma programação bastante diversa, o que dificultava a busca de um perfil de público específico. A cada semestre, essa programação poderia ser completamente diferente da anterior.

[19] Em toda a programação da Escola Livre da COMUNA S.A. havia bolsas de estudos para alunos e professores da rede pública municipal de Belo Horizonte.

[20] FARIA, Patrícia. Sobre a COMUNA S.A. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail*, em 21 jan. 2022. Entrevista concedida a Maria Helena Cunha.

Por fim, uma característica marcante dos processos de organização mais aberta é a circulação de pessoas que sustentam suas ideias e também um cotidiano de atividades. De acordo com os integrantes do grupo Pedagogias Invisíveis (Madri), somos como "Rizoma que se nutre de novos membros" (Thomas *et al*., 2012, p. 218, tradução nossa). Na Escola Livre da COMUNA, a equipe dos coordenadores realizava um trabalho insano, em que o próprio trabalho era uma forma de descobrir um caminho profissional. Nenhum de nós havia tido experiências com escolas anteriormente; aprendemos, no dia a dia naquele espaço, um sentido mais amplo de formação; e contávamos com uma forte dose de intuição.

A rotatividade das pessoas à frente da coordenação da Escola Livre da COMUNA significava um movimento positivo entre os coordenadores e trazia certo frescor para o trabalho: novos contatos de professores para composição da programação e, de certa forma, a ampliação da capacidade de alcance de novas alunas e novos alunos. Formávamos uma rede rizomática de relacionamentos.

4 Considerações finais

São mais de 30 anos de história, difícil de ser retratada em tão poucas linhas. A Escola Livre da COMUNA S.A. representou uma experiência diferenciada na formação livre em cultura, que teve sua importância para uma geração de pessoas da cidade de Belo Horizonte (MG), contando com o apoio e o reconhecimento da sociedade civil e de instituições públicas e privadas dos setores da educação e da cultura.

Desenvolvemos um trabalho de equipe, tínhamos perfis diversos e muitas vezes complementares, além de um propósito comum de atuação nos campos da educação e da cultura, que nos dava o sentido de estarmos juntos. Assim, para agir em comunidade, é preciso saber até que ponto vão nossos desejos individuais e nosso comprometimento com o coletivo. Trabalhar em equipe é saber escutar, colaborar, respeitar e manter as coordenações abertas, flexíveis e democráticas, estabelecendo relações que possam se multiplicar qualitativamente a partir da complexidade e da diferença.

Após oito anos de permanência no antigo prédio da Fafich, precisamos sair, quando o prédio foi totalmente habitado pela Secretaria Municipal de Educação. Assistimos à ocupação de estudantes do ensino fundamental vindos de várias partes da cidade, até que, no ano de 2000, na virada do século, sem mais espaço ocioso no prédio, seguimos nosso caminho. O reconhecimento conquistado do nosso trabalho na Escola Livre trouxe-nos a parceria com a

escola privada do Colégio Padre Machado (também no Santo Antônio), onde fomos abrigados e pudemos iniciar uma nova jornada. Essa parceria foi um convite para nos adaptarmos a novos formatos de organização, com flexibilidade e novas ideias, quando realizamos vários seminários nos campos da filosofia e da arte. Em 2008, a COMUNA, por meio de convênio com o Ministério da Cultura, tornou-se um Pontão de Cultura, com o projeto nacional "Formação em Gestão Cultural", com uma programação híbrida (presencial e virtual), percorrendo grande parte do território nacional.

E, como disse Fred Santana em seu depoimento, é certo que "se a Escola, como tal, já não existe entre nós, suas sementes plantadas seguem germinando e até espalhando novas sementes". Que a COMUNA S.A., com seu projeto revolucionário da Escola Livre, possa inspirar novos projetos e que todas as iniciativas que acreditam no relacionamento coletivo como modo de vida e de compartilhamento do conhecimento tenham vida longa e proliferem pelo país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Elisa Pereira de. **O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa** [manuscrito]: o Grupo Miguilim de Cordisburgo (MG). Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Revista Concinnitas**, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural**: profissão em formação. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). **Pedagogia no campo expandido**. Tradução de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011, 438 p.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II**. Concinnitas**, ano 5, n. 6, jul. 2004.

STARLING, Heloisa Murgel. Campus UFMG. **Coleção BH**. A cidade de cada um. Belo Horizonte: Conceito, 2019.

THOMAS, Alberto Marrodán *et al*. Pedagogias Invisíveis. In: TRANSIT PROJECTS. **Música para Camaleones** – El Black Album de la sostenibilidad cultural. Barcelona: Transit Projects, 2012, pp. 216-219. Disponível em: www.transit.es/portfolio/musica-para-camaleones. Acesso em: 5 jan. 2022.

POR UMA PRÁTICA INSURGENTE DA GESTÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Stéfane Silva de Souza Souto[1]

RESUMO: O texto a seguir é parte da pesquisa de mestrado que resultou na dissertação intitulada "Aquilombamento: um referencial negro para uma gestão cultural insurgente" e se propõe a discutir a gestão cultural insurgente, destacando identidades do gestor e a perspectiva decolonial. Propõe ainda a desculturalização da cultura para considerá-la transversalmente. Aborda a desinstitucionalização da cultura e a emergência de uma nova institucionalidade alinhada às demandas contemporânea e destaca a gestão cultural colaborativa como moldadora de uma nova realidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural, Decolonialidade, Política cultural, Transformação social.

[1] Mestre em Cultura e Sociedade pelo Pós-Cultura/UFBA. E-mail: stefanesouto@gmail.com.

CORPO DO ARTIGO

As diferentes formas de apropriação dos processos de gestão para uma organização insurgente vem à tona no sentido de atender demandas e de expressar questões e necessidades de grupos sociais, ou seja, são resultado de processos orgânicos e espontâneos de organização social. Dessa forma, autodenominam-se de diferentes formas, ou não estão necessariamente preocupadas com nomenclaturas e definições, a despeito das categorias criadas pelo pensamento acadêmico ou definidas pelas políticas públicas de cultura. Diversas são as táticas e os mecanismos que podem ser combinados no desenho de uma gestão dedicada a trabalhar com signos culturais contracolonias e pluriversais.

Não é demais afirmar que uma prática de gestão cultural conformada unicamente com a execução de suas funções técnicas e administrativas, descomprometida com o movimento dinâmico das transformações socioculturais, desconectada do cotidiano, está a serviço, ainda que passivamente, da perpetuação de um projeto de dominação. Vich (2015) se refere a essa percepção do trabalho da gestão cultural como "administração do existente", aquela que privilegia resultados em vez de processos e se dedica aos hábitos estabelecidos, ao senso comum, ao que está dado. Para alcançar o papel da gestão cultural em sua verdadeira potencialidade, o autor aponta como caminho a necessidade de uma "administração do possível", ou seja, daquilo que pode vir a ser e que pode ser constituído a partir da gestão cultural.

O gestor cultural nessa perspectiva é uma pessoa que acredita na cultura como agente decisivo de transformação, como campo social a partir do qual é possível instaurar processos que instalem gradualmente novos significados e práticas alternativas para a apropriação de determinados lugares e construção de imaginários plurais. Partindo dessa compreensão, ainda Vich (2017) propõe quatro identidades que devem ser assumidas por profissionais protagonistas de uma gestão cultural engajada, a partir das quais é possível considerar também o aspecto implicado desse/a agente social.

A primeira identidade é a do **etnógrafo**, pois, para o autor, a função de um/a gestor/a cultural deve consistir em conhecer bem as populações locais, estar integrado/a ao cotidiano da comunidade a partir da qual se posiciona, ser capaz de compreender como os antagonismos sociais existentes se manifestam e de assumir a responsabilidade de tornar visíveis as formas

como a hegemonia opera. Enquanto etnógrafo, deve ter uma formação nas disciplinas básicas de ciências sociais (possuir conhecimento sobre o funcionamento do capitalismo, a teoria da ideologia, o papel dos movimentos sociais, etc), para então ser capaz de mostrar as chaves interpretativas do espaço social. Porém, se considerarmos que muitas vezes esse gestor ou gestora é parte dessa comunidade, essa instrução formal pode dar lugar ao conhecimento empírico, vivencial, de forma que esse/a gestor/a pode não estar apenas integrado/a a um certo contexto social, mas pertencer de fato a ele. Nesse sentido, a identidade etnógrafa abre espaço para uma **identidade implicada** dos/as gestores/as culturais.

A segunda identidade é a do **curador**. Segundo Vich (2017), o ponto principal é que o trabalho da gestão deve consistir em organizar a produção cultural de outra forma. Sendo o exercício da curadoria um exercício de construção de narrativas, o gestor-curador é aquele que pode articular a produção cultural de acordo com temas e problemáticas concretas. No entanto, compreendendo que o trabalho de articulação realizado pela curadoria é também uma atividade criativa, entendo que uma **identidade criadora** na atividade de gestão também é relevante principalmente no que se refere a uma perspectiva engajada e insurgente. Esta identidade está intimamente relacionada àquela do gestor-curador, pois soma-se à responsabilidade de articular e organizar a produção cultural a criação de novas imagens – seja através da proposição de ações, projetos ou programas – que constituirão determinadas narrativas.

Nessa perspectiva, a gestão cultural emerge como **campo mobilizador de sentidos**. Pensar uma gestão cultural insurgente e engajada implica ter o desejo de conhecer e aprender diferentes formas de gerir os processos culturais, compreender as infinitas possibilidades de ação no interior da cultura. Não se trata, assim, de formatar métodos ou instituir modelos. Trata-se de abrir um espaço dialógico, uma encruzilhada na qual diferentes formas de inscrição insurgentes, contracoloniais no campo cultural, possam encontrar-se e imbricar-se. É precisamente nesse aspecto que pensar uma gestão cultural insurgente encontra seu poder de manifestação e realização na intervenção sobre os imaginários vigentes.

A terceira identidade é a do **militante**, uma vez que cabe a um gestor cultural gerir processos, localizando pontos estratégicos, realizando um trabalho de base persistente, construindo células e investindo em sucessivos avanços, tal qual um militante político. É a identidade militante da gestão cultural que vai, então, orientar a "administração do possível",

no sentido das infinitas possibilidades a serem consideradas, para além da administração do que está dado.

Acredito que o aspecto militante do trabalho com a gestão compreende a dimensão tática que o autor descreve, porém é importante ir além e destacar que tal abordagem está relacionada à defesa de causas que expressam um desejo coletivo pela retomada de direitos e outros espaços subtraídos e invisibilizados. Além disso, quando consideramos os contextos possíveis sobre o qual o trabalho desse/a gestor/a cultural incide e ao qual muitas vezes ele ou ela pertence, é importante ter em vista que o engajamento nem sempre emerge enquanto militância política organizada, mas enquanto uma militância orgânica que surge da necessidade de liderar e representar uma comunidade para garantir melhores condições coletivas de vida.

Por fim, a quarta identidade é a do **administrador**, pois, ainda segundo Vich (2017), um gestor cultural deve saber planejar, gerenciar recursos, traduzir e resolver questões burocráticas. É interessante que o autor eleja esta como a última das identidades necessárias ao trabalho da gestão, pois muitas vezes o que observamos é o investimento no desenvolvimento dessa habilidade em específico em detrimento de outros aspectos que emergem do campo no qual essa gestão se inscreve, o campo cultural. Nesse ponto, é importante considerar que frequentemente agentes culturais de diferentes âmbitos de atuação tornam-se gestores/as à medida que as circunstâncias exigem essa tomada de posição para a estruturação e sobrevivência de suas iniciativas. Assim, a identidade administradora se apresenta como tática de conquista de autonomia.

Nesse contexto em que uma percepção contrahegemônica e pluriversal sobre a gestão se torna emergente no âmbito da organização da cultura no Brasil, é possível identificar algumas desconstruções que se encontram em curso. A **perspectiva decolonial**, pelo seu caráter disruptivo, pode ser entendida como a primeira delas.

A perspectiva decolonial chama a atenção para um movimento de politização da gestão da cultura, isto é, fazer entender a gestão cultural como agente político que pode tanto estar à disposição das estruturas hegemônicas de dominação quanto a serviço das forças insurgentes, operando na desconstrução dos regimes colonialistas. Dessa forma, à medida que destitui da cultura os aspectos de sacralidade e privilégio para reconhecer sua manifestação na diversidade e na diferença, conduz a uma descolonização da gestão cultural, põe em questão as posições de

neutralidade e os regimes de verdade e universalidade e evoca uma ruptura com o pensamento colonial-moderno.

A **descolonização da cultura** nos provoca a admitir que, enquanto campo social, a cultura é necessariamente atravessada pelas lógicas de poder e que, de acordo com o lugar representativo e estratégico que ocupa, a gestão cultural é um espaço de performance do poder. Partir desse pressuposto é assumir que, como defende Barros (2008), a prática da gestão cultural comporta lógicas, perspectivas conceituais e de poder, de forma que insistir em um discurso de neutralidade nada mais é que escolher não participar e, mais grave ainda, não contribuir com a dinâmica das transformações sociais em curso. A escolha pela neutralidade representa, de forma velada, uma posição alinhada com a perspectiva colonizadora da cultura, aquela que opera na manutenção do *status quo*, servindo de veículo para as narrativas de dominação, de forma a reiterar a invisibilização de corpos e narrativas dissidentes.

Estudos que abordem as relações entre a perpetuação da colonialidade e o exercício da gestão cultural no Brasil e que, mais ainda, apontem para um movimento de descolonização, são ainda raros, senão inexistentes. Porém, o pensamento decolonial vem se fazendo cada vez mais presente no cenário das artes, de onde é possível buscar referências para tecer reflexões sobre uma prática decolonial e insurgente da gestão cultural. Diane Lima (2019), ao considerar o exercício da curadoria artística como campo estratégico para a criação de novos regimes de visibilidade através de uma perspectiva decolonial das mulheres negras, explica que:

> No campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nesse princípio hegemônico de uma universalidade ocidental, determinaram as noções de beleza e, portanto, do que merece ser validado (regimes de verdade) e ser visto (regimes de visibilidade). Os campos da estética e das imagens têm sido fundamentais e estruturantes para entendermos como o projeto moderno ocidental de conhecimento e governança se difundiu sobre a ideia de raça. Plasmados como discursos nas instituições que criam, organizam e disseminam a cultura visual, valores subalternizantes estão presentes nos objetos das artes ou das mídias. No plano da expressão e do conteúdo, isto confirma a superioridade da branquitude e o status do Negro como corpo racializado. Essa crise de alteridade que se instaura

> por meio de uma política de estereótipos é própria de um discurso colonizador no qual, por meio de imagens, pinturas, jornais, propagandas, mapas e livros, dissemina todo um sistema de representação que, ao se cristalizar, forma a cartografia da diferença. São as construções visuais e os estudos da visualidade – enquanto processos comunicacionais – que constroem um jogo de discursos vereditórios que criam efeitos de verdade sobre um conjunto de crenças sobre o outro. (LIMA, D., 2019, p. 246-247)

Na mesma medida em que Lima (2019) destaca os campos da estética e das imagens enquanto fundamentais para a compreensão de como o projeto moderno-ocidental tornou hegemônica a sua ideia de raça, o campo da gestão cultural pode ser compreendido como aquele a partir do qual esse projeto mantém seus regimes de verdade e de conhecimento, uma vez que, inscrito no regime da colonialidade, acaba por refletir em seus processos os signos hegemônicos de dominação, inclusive aqueles que estabelecem uma leitura sobre a sociedade a partir de uma política racista da diferença.

Dessa forma, podemos considerar que a gestão cultural, assim como a prática curatorial, ocupa uma posição estratégica na configuração do campo da cultura à medida que articula agentes e constrói narrativas no sentido de desenvolver uma atuação processual a partir de uma política previamente delineada. Nessa concepção, a organização da cultura se mostra como um espaço encruzilhado.

O que está em jogo nessa encruzilhada é o projeto de universalização e subalternização instituído pelo pensamento moderno-colonial, que institui regimes de verdade, de visibilidade e de representação baseados em uma pretensa universalidade branca-patriarcal-cristã sobre as áreas do poder, do conhecimento e da própria existência do ser em detrimento de qualquer outra forma de saber e de existir. Esse projeto encontra-se, hoje, fissurado pela ação das identidades historicamente mantidas à margem, que vem resistindo de forma alternativa e desviante à cosmovisão normativa, acirrando a disputa pela dimensão simbólica e pela narrativa dessa encruzilhada, não com o objetivo de ocupar as posições de poder e inverter a ordem de dominação, e sim com a força insurgente necessária para destituir a ordem em si, esfarelando as noções de centro e periferia, descentralizando os poderes e transformando os espaços construídos pelos processos culturais em rotas de passagem, caminhos abertos, zonas de

liderança transitória e comunitária, pois, antes de tudo, uma encruzilhada é um encontro de caminhos.

Vislumbrando as formas como essa noção de encruzilhada se manifesta enquanto operador conceitual no campo da cultura, retornamos à experiência de Diane Lima (2019) no desenvolvimento de uma prática curatorial decolonial feminista negra. Para ela, o principal desafio de instaurar essa prática em perspectiva passa pela compreensão de que o que está sendo feito é política, pois "criar em perspectiva é falar do mundo a partir de si e não mais falar sobre si a partir do mundo" (LIMA, D., 2019, p. 253) e é precisamente nesta tomada de posição que é possível localizar o aspecto insurgente do ato de enunciar-se a partir da cultura. Nesse sentido,

> a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamentais para assegurar a dignidade humana. Dessa forma, tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es que também trabalham em perspectiva interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes como as pautas de gênero, classe, raça, entre outras; propõe, por fim, o combate ao racismo estrutural nas instituições de arte e cultura que notadamente criam sistemas de controle e restringem as oportunidades, precarizando as relações de trabalho aos corpos racializados e/ou dissidentes. (LIMA, D., 2019, p.247).

A proposição de Lima (2019) versa, então, sobre uma prática curatorial que compreende um arcabouço de saberes contemporâneos e ancestrais próprios das culturas afrodiaspóricas, ao passo que se dá na experiência vivida. Nessa perspectiva, o conhecimento é incorporado na própria vivência a partir do que as presenças das culturas afrodiaspóricas deflagram nesses espaços de poder." (LIMA, D., 2019, p.247). Para além do reconhecimento e desconstrução das estruturas hegemônicas que permeiam os espaços de poder, nos quais a organização da cultura se constitui em um movimento de descolonização da cultura, a perspectiva decolonial aponta para as **culturas contracoloniais** – aquelas que expressam as percepções das identidades marginalizadas, como é o caso das culturas afrodiaspóricas - como referenciais de modos de

vida, de produção de cultura e de organização social capazes de apresentar possibilidades de existência a partir de matrizes outras, construindo caminhos desviantes àqueles que os sistemas que regulam o direito à fala, ao conhecimento e a criação determinam.

O que a perspectiva decolonial torna evidente é que não existe uma vida disponível para nós, sujeitos tornados subalternos, fora da colonialidade. É preciso inventar essa possibilidade de vida e criar os caminhos que nos levem até ela e, nesse sentido, o campo da cultura é território necessário à imaginação radical. A cultura é o lugar onde os corpos, os pensamentos, os espíritos, as ideias e as artes desviantes encontram espaço para vibrar de forma tão desobediente a ponto de criar fissuras, rachaduras que tornem possível imaginar outros caminhos e inspirar a existência fora da colonialidade. Não se trata então, como diz Aimé Césaire (1978), de um retorno ao passado mítico das velhas civilizações negras e pré-coloniais ou de uma tentativa de recriá-las, muito menos de prolongar a atual sociedade colonial, mas de superá-la com a criação de uma sociedade nova, constituída pelo conhecimento ancestral que retomamos e pelas tecnologias que desenvolvemos ao longo da travessia.

Outra desconstrução que se anuncia de forma urgente no âmbito das relações humanas e da organização da sociedade é a **desculturalização da cultura**. A desculturalização da cultura, conceito trazido por Vich (2015), propõe um deslocamento, distanciando a cultura dos debates estritamente culturalistas, ou seja, relativos especificamente ao setor cultural, conferindo a este a função de agente chave na mudança social.

Essa proposta passa necessariamente pelo questionamento às teorias fundadas no discurso da modernidade, responsável por segmentar o conhecimento e desligar o âmbito cultural de sua inserção em todas as dimensões da vida social, fazendo da arte um espaço autônomo. Desculturalizar a cultura apresen-se então como uma estratégia: “posicionar a cultura como um agente de transformação social e revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais” (VICH, 2015, p.14).

Nesse sentido, a desculturalização da cultura está diretamente relacionada ao reconhecimento do caráter transversal da cultura, ou seja, à sua essencial interconexão com outros aspectos da vida humana. Criada fundamentalmente no interior das relações sociais, não existe cultura em uma perspectiva isolada, dissociada das complexidades e dinâmicas das sociedades. No entanto, a institucionalidade da cultura tende a abordá-la a partir de uma acepção

setorial, nuclear, dentro da qual a expressão artística segue ocupando um lugar de centralidade, deixando de se relacionar com os diversos outros âmbitos nos quais a cultura se manifesta e produz efeitos.

Na experiência brasileira de institucionalidade, desculturalização e transversalidade são temas que exemplificam bem a distância colocada entre a teoria e a prática no que se refere à organização da cultura, pois, gozando de um lugar privilegiado nos discursos que marcaram a virada antropológica das políticas culturais nos anos 2000, a transversalidade da cultura esbarrou em limitações de ordem prática, sem nunca ter se efetivado como política de cultura no país.

Barros sinaliza a urgência em problematizar a noção de transversalidade no sentido de compreender se se trata apenas de uma retórica contemporânea ou se, de fato, "falar de transversalidade é falar de um outro paradigma que nos ajuda a resolver e enfrentar essas questões" (BARROS, 2008, p.108). Para o pesquisador, a transversalidade demanda uma capacidade de transitar entre diferentes campos de saber, fazendo um convite a uma experiência de horizontalidade, sem nenhum vestígio de hierarquia. No que se refere a área da gestão cultural, afirma que a transversalidade se refere a uma ruptura epistêmica com a perspectiva disciplinar, sendo, portanto, uma opção tanto política quanto epistemológica. Ou seja, deveria tratar-se de:

> uma experiência cultural de um regime de conhecimento e ação marcado simultaneamente pela abertura, pela horizontalidade, pela dinamicidade. (...) Transversalidade é o resultado de uma máxima aproximação entre modelos de representação e ação do e sobre o mundo que se contaminam produzindo configurações de conhecimentos e práticas híbridas, mas também colaborativas, renováveis e sustentáveis. (BARROS, 2008, p.109).

Em última instância, aponta-se para uma nova institucionalidade, que considere a cultura em sua dimensão transversal e em seu papel crucial na transformação social. Uma vez deslocadas as bases epistemológicas e as estruturas de poder que serviram de base para a organização da cultura como a conhecemos hoje, é preciso promover novas lógicas tanto de organização do campo como de sua gestão cultural. Isso não quer dizer que a cultura deva ser

excluída da composição formal da estrutura dos governos. Ao contrário, é preciso resistir aos crescentes ataques e lutar pela ampliação do espaço a ela destinado na agenda pública, afirmando com veemência a centralidade que a cultura deve ocupar na construção de uma sociedade mais justa e democrática.

O que está em debate aqui é a forma como a institucionalização da cultura e a sua gestão podem ser percebidas em conformidade à especialização do setor, sendo muitas vezes o espelhamento de um pensamento moderno que se coloca na contramão das concepções e dinâmicas que são criadas no cotidiano. Esse distanciamento acaba por fragilizar as instituições culturais, que se tornam ainda mais vulneráveis em um contexto de desmonte político como o que se apresenta no momento. Dessa forma, podemos reconhecer a **desinstitucionalização da cultura** como uma terceira transformação em curso, condicionada por fatores diversos sobre os quais é importante ter um olhar cuidadoso.

A (des)institucionalização da cultura é um processo de tamanha relevância e atualidade que se tornou o tema de pesquisa e debate da Cátedra Olavo Setubal de Arte Cultura e Ciência (IEA/USP) para o biênio 2020/2021, destacando os processos transcorrentes no Brasil, México e Argentina. “A Institucionalidade da Cultura no Contexto Atual de Mudanças Sociais” é o título do projeto de pesquisa que o antropólogo argento-mexicano Néstor García Canclini desenvolve à frente da Cátedra. Segundo Canclini (2020), à medida que novas instituições surgem e se consolidam no tecido social, as instituições culturais tradicionais, principalmente as instituições públicas de cultura, vem se enfraquecendo frente ao avanço neoliberal e esbarrando, mais recentemente, na forte retração provocada pela pandemia do COVID-19.

Esse processo não vem de agora, pois vivemos transformações sociais acontecendo em uma velocidade superior àquela que as instituições culturais conseguem se adaptar, quando tentam, o que aprofunda cada vez a distância entre o que representam e o que deveriam representar, pondo em questão, consequentemente, sua importância perante a sociedade. Com a crise sanitária, política e econômica adensada pela pandemia, torna-se ainda mais urgente pensar em novas condutas e modos de estar presente na sociedade. Trata-se, então, de problematizar também o papel das instituições na transição da vida cultural.

No que se refere à gestão cultural, algumas novas dinâmicas se tornam cada vez mais evidentes. A coletivização dos grupos e a formação de redes de conexões e produções

colaborativas são movimentos crescentes que surgem em resposta às condições ditadas pelo neoliberalismo. A inscrição das experiências dos/as agentes envolvidos/as nos processos de gestão assume maior relevância no interior das ações e projetos que são criados e desenvolvidos. Muitas vezes, inclusive, nesse contexto, os gestores e gestoras formam-se a partir de lideranças situacionais, assumindo um perfil diferente daquele do gestor cultural de carreira e de formação acadêmica, ao qual os estudiosos da área dedicaram-se por tanto tempo. A própria lógica dos projetos como forma de subsistência nos modos atuais de gerir cultura se mostra como uma caraterística desse tempo, condicionada pelos recursos disponíveis. Na maior parte das vezes, as iniciativas culturais são criadas em torno de propósitos relacionados a melhores condições de existência para as pessoas, comunidades e territórios envolvidos, mas é através de ações e projetos que de curta duração que gestores e gestoras comunitários, independentes, intencionais, conseguem mobilizar recursos, financeiros e de outras ordens, para promover seus ideais.

O que não se pode perder de vista – e Canclini parece estar atento – é que essa gestão cultural insurgente, engajada e de bases contracoloniais, vem construindo uma outra institucionalidade da cultura, que alinha-se a outros ritmos, outras temporalidades e que aponta para um horizonte de outras futuridades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José Márcio. Palestra: Mercado de trabalho em mutação: gestão cultural e formação profissional. 1º Seminário Internacional de Gestão Cultural. MG: Belo Horizonte, 2008.

CANCLINI, Néstor García (coord.) Cadernos de Pesquisa: a institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais. n.1 [recurso eletrônico]. 1.ed.São Paulo: Editora Amavisse, 2021.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o Colonialismo. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina: a importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras. Revista Internacional de Direitos Humanos, v. 15, n. 28, p. 245-257, 2018.

VICH, Victor. Desculturalizar a cultura - Desafios atuais das políticas culturais. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, n. 8, p. 11-21, 4 mar. 2015.

VICH, Victor. O que é um gestor? In: CALABRE, Lia; REBELLO, Deborah (orgs). Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af. Acesso em: 9 ago.

MESA XIX

Políticas Culturais e História

ALMANAK DE PROVÍNCIA E A CULTURA ESTADISTA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Cristian Gomes Lima[1]

RESUMO: A unidade política e territorial do Brasil representou um dos maiores desafios do Estado monárquico que se instituiu após a independência em 1822. Ao longo do século XIX, o Brasil se viu em meio a inúmeros estratagemas que envolvia, de alguma maneira, essa questão. No centro da solução deste problema, estava a necessidade de criar um sentimento de pertencimento através de uma cultura nacional e estadista. Nesse processo, o Império do Brasil se consolidou como um estado-nação moderno e unificado, tanto externa como internamente. Os Almanaks Administrativos, Civis e Industriais das províncias foram ferramentas importantes dessa construção. Este artigo propõe-se a apresentar estes impressos que foram verdadeiros arautos da cultura estadista.

PALAVRAS-CHAVE: Almanak, Século XIX, Cultura Estadista

INTRODUÇÃO

No que diz respeito à unidade política e territorial do Brasil, a colonização interna do país representou um dos maiores desafios do Estado monárquico que nasceu em 1822/1824. Ao longo do século XIX, o governo se dedicou à tarefa de firmar esse Estado Nacional. Seja, territorial, nas revoltas emancipacionistas da primeira metade do século, seja, no tocante ao imaginário coletivo, através do recenseamento de 1872, dos almanaks de província e da unificação dos pesos e medidas na segunda metade, o Império do Brasil aos poucos se consolidou como um estado-nação moderno[2] e unificado, tanto externa como internamente. Os Almanaks Administrativos, Civis e Industriais foram ferramentas importantes no sentido dessa colonização interna, especialmente no tocante à formação da cultura estadista[3] da população presente nos incontáveis cantões do país. Este artigo propõe-se a apresentar estes impressos que

[1] Doutorando e Mestre em História – Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO - NITERÓI). Professor de educação básica na rede pública nos estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. E-mail: caminheiro.mg@gmail.com.

[2] No sentido iluminista.

[3] Designa-se como cultura estadista a construção simbólica de um imaginário coletivo gerador do sentimento de pertencimento a um grupo nacional e o consequente reconhecimento de um poder central politicamente instituído.

foram verdadeiros arautos da cultura estadista em sobreposição aos vínculos simbólicos locais e regionais em que se encontravam.

Neste artigo, apresentaremos as publicações dos Almanaks Administrativos, Civis e Industriais da Província de Minas Gerais publicados nas décadas de 1860 e 1870. Atualmente, esses impressos realizam um papel fundamental para a historiografia por trazer um novo ponto de vista sobre a realidade mineira do século XIX. Os seus dados, ao possibilitar o tratamento metodológico qualitativo, quantitativo e serial, revelam muitas características da população e de sua organização naquele momento histórico. Em suas páginas, com nome e sobrenome, grande parte dos agentes sociais foram catalogados, com suas respectivas funções profissionais. Além disso, os almanaks significaram em seu tempo uma forte iniciativa da estadística imperial. Tais características, fazem dessa fonte um material bastante abrangente e de grande valor para o campo das pesquisas oitocentistas.

Nas linhas a seguir, pretende-se aprofundar um pouco mais a respeito do que foi esse tipo de publicação e o que a sua existência significou naquele contexto passado. Em meio a uma realidade profundamente fragmentada, do ponto de vista da formação do imaginário estadista, essas publicações ganham significado extremamente valioso de tal forma que, para quem visa compreender aquela circunstância histórica, sua análise se torna imprescindível.

ALMANAKS ADMINISTRATIVOS, CIVIS E INDUSTRIAIS DA PROVÍNCIA DE MINAS GERAIS

O que eram esses Almanaks da província de Minas Gerais? Qual o sentido de sua existência naquela conjuntura política, social, econômica e cultural? Segundo um dicionário da língua portuguesa de 1789,

> "Almanak" era um Livro de notícias das pessoas de ofícios públicos civis ou militares, com observações meteorológicas e algumas notícias Históricas e Cronológicas. Livro que contém a distribuição do ano por meses e dias, com a notícia das festas, vigílias, mudanças da lua etc. folhinha. (SILVA, 1789, p 62).

Em 1813, outra publicação de dicionário do mesmo autor, Silva, definia almanak de forma bastante semelhante. Ele dizia: "livro em que estão declarados por ordem os dias do mês, os meses, variações da lua, os dias santos, feriados etc" (PIMENTA, 2021, p. 52). Ainda, para o Dicionário da língua brasileira de 1832, produzido por Luiz Maria da Silva Pinto em Ouro Preto, na tipográfica de Silva: almanak era um "Livro em que se dá notícia das pessoas que

servem em offícios públicos nas habitações, etc. Livro em que se apontam os dias, e meses do ano com as festas, mudanças da lua, etc" (PINTO, 1832).

Nesta perspectiva, um almanaque – ou folhinha – era, portanto, o que hoje chamaríamos preferencialmente de calendário, com suas principais datas comemorativas cíveis e religiosas, porém com o agregado de outras informações pertinentes às ocupações dos indivíduos na sociedade, especialmente aqueles com funções públicas. Entretanto, é necessário demonstrar que esses impressos não reduziam seu significado às explanações delineadas por esses dicionários de época. Pode-se dizer que elas trazem boas introduções ao que de fato representavam esses impressos. Efetivamente, traziam em si implicações mais amplas e complexas, como a questão da relação da formação dos imaginários individuais e coletivos em suas interconexões com o estabelecimento de um poder estatal consoante a um corpo político e simbólico centralizado.

Na perspectiva da construção do imaginário, produzir e circular um periódico que garantisse a unidade da informação e da leitura de realidade se tornava uma excelente ferramenta da forja da visão estatal em benefício de um governo imperial centralizado. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que obras com esse caráter seriam "monumentos de uma consciência histórica[...]" (BENJAMIN, 2012, p. 24), que, a nosso ver, produziriam, consequentemente, indivíduos de cosmovisão bastante específica, isto é, adequados ao pertencimento daquele Estado. Em complemento a isso, João Paulo Pimenta, ao refletir o contexto da construção das independências ibero-americanas, afirma que perceber a materialidade da experiência do tempo através dos impressos voltados para a marcação da vida cotidiana nos oferece pistas muito fecundas para pensar a edificação dos Estados que estavam surgindo (PIMENTA, 2021, p. 53-54).

> A partir de 1808, portanto, moradores do Brasil – e não só do Rio de Janeiro – passaram a ter acesso mais fácil e direto a uma publicação impressa que estabelecia marcos temporais e ditava ritmos da vida cotidiana, em uma mescla de referências naturais, religiosas e laicas.
>
> Representando tempos cíclicos da natureza e da vida religiosa, almanaques traziam também informações sobre os ocupantes de cargos públicos e horários de repartições públicas, precedidas pela apresentação das "eras" que marcavam a cristandade desde a criação do mundo, reunindo, de forma peculiar, informações voltadas para o passado, o presente e o futuro.
>
> Essas informações chegavam a moradores para os quais as publicações impressas e periódicas eram ainda incomuns; que conheciam relógios, mas os utilizavam pouco, preferindo ainda os de sol, ampulhetas e clepsidras aos mecânicos, e os públicos aos privados; e que viviam em uma sociedade fundamentalmente agrícola e pouco industrializada, portanto, em

> forte dependência dos ciclos naturais como parâmetros de tempo. Em um meio com tais características, mesmo que majoritariamente formado por pessoas iletradas, o impacto dos almanaques não deve ser menosprezado (PIMENTA, 2021, p. 58).

Nessa perspectiva, ao lembrar a Revolução Francesa de 1789, tem-se um exemplo a respeito da importância do calendário e a sua relação com o poder estatal. Naquela ocasião, os revolucionários criaram uma forma de marcar a passagem do cotidiano através do chamado "Calendário Revolucionário Francês" ou "Calendário Republicano", pelo qual se pretendia reiniciar a computação dos dias. Com isso, a temporalidade revolucionária seria legitimada tanto como uma experiência de "suspensão do tempo", na qual a transformação histórica almejada se tornava efetiva, quanto na dimensão da repetição e rememoração de novos feriados e datas festivas, que consolidariam memórias coletivas legitimadoras da realidade política recém-criada (PIMENTA, 2021, p. 53-54).

A respeito da experiência do calendário revolucionário, Reinhart Koselleck afirma que "a novidade real não é a nova forma de contagem ou a aparente naturalidade maior, a metafórica de sua nomenclatura ou sua suposta racionalidade maior. A novidade consiste na ideia de poder reiniciar a própria história por meio de um calendário" (KOSELLECK, 2014, p. 227). Visto dessa forma, Pimenta reitera que a problematização sobre o calendário é, de certo modo, uma problematização a respeito do "poder", da intensidade das rupturas e dos padrões de continuidade (PIMENTA, 2021, p. 53-54). Ainda pondera que "nos almanaques, forjavam-se tempos de acordo com vontades sociais, e com projetos e objetivos deliberados" (PIMENTA, 2021, p. 58-59).

Nesse sentido, os Almanaks podem ser considerados efetivos instrumento na constituição, visualização e consolidação do Estado, assim como, ao seu modo, o recenseamento também o é. Por um lado, através de sua função de marcar e significar o tempo, ele estabelece uma memória coletiva em torno do "mito" de fundação nacional e seus símbolos, que naquele momento estavam vinculados à religião e à monarquia, enquanto, por outro lado, por meio do inventário do território sob seu domínio e dos seus respectivos agentes sociais, em suas mais variadas ações e fluxos, garantiria a sensação da presença do Estado no cotidiano da população. Em vista disso, João Paulo Pimenta ainda menciona a publicação dos Almanaks como uma contribuição sensível para o aumento dos espaços públicos de discussão política, econômica e cultural no Brasil (PIMENTA, 2021, p. 85).

Como a produção e circulação dos Almanaks estavam intimamente vinculadas à construção de um imaginário estadístico, é razoável pensar que esses impressos relativos à colônia eram produzidos em Portugal e, que, a partir da proclamação da independência, sua edição e impressão se estabeleceram no Brasil ao mesmo tempo em que, inerentemente, se intensificou a produção de um tipo de conteúdo que sistematicamente procurava separar símbolos temporais e administrativos portugueses do que deveras pertencia ao Brasil e que, de maneira progressiva, essas referências à antiga metrópole foram paulatinamente diminuindo até desaparecerem por completo entre suas linhas. A propósito, Pimenta discorre na mesma direção.

> Com a formalização da Independência do Brasil, definida ao longo de 1822, ia se consolidando também como um processo de reinvenção do tempo. Este seria um processo árduo, em consonância com outras dificuldades inerentes à construção de um Estado e de uma nação de brasileiros que não existiam antes, mas que agora se beneficiariam de elementos anteriores, inclusive a diferenciação política entre Brasil e Portugal por meio de uma diferenciação de marcos temporais e de ritmos de vida cotidianos, incluindo esforços deliberados de manipulação e controle de cronologias, narrativas históricas e calendários (PIMENTA, 2021, p. 61).

Além do mais, os almanaks efetivamente poderiam contribuir para a promoção da unidade nacional brasileira através da subversão narrativa em relação à cronologia que regia a visão sobre os anos anteriores e que continuaria a ocorrer nos anos seguintes com uma interpretação original do tempo de modo sempre sintonizado com as novas conjunturas políticas, logo, simbólicas. Portanto, estadísticas (PIMENTA, 2021, p. 61-62).

Após elucidar o significado dos Almanaks no contexto da independência e comparar com materiais do mesmo gênero publicados nas décadas de 1860 e 1870 na província de Minas Gerais, constata-se que sua função prática e simbólica não mudou muito. Assim, nesta sequência, pretendemos detalhar especificamente as publicações que foram analisadas neste trabalho, uma vez que nem todos os Almanaks de província produzidos no Império estão acessíveis e/ou viáveis para pesquisa.[4]

Ao observar com maior minuciosidade esses Almanaks publicados na província de Minas Gerais entre as décadas de 1860 e 1870, percebe-se que neles havia mais elementos do

[4] Tivemos acesso aos dados provenientes de quatro edições dos Almanaks da província de Minas Gerais, citam-se as de 1864, 1870, 1873 e 1875. Aqui, observa-se que as informações dos Almanaks eram catalogadas em um ano para valer no seguinte. Isto é, em 1863, 1869, 1872 e 1874 esses dados de fato foram recolhidos. Nas discussões deste trabalho, optamos por usar a mesma nomenclatura utilizada oficialmente em suas capas, isto é, para o ano em que eram válidos.

que fora explicitado nas definições encontradas nos dicionários de época, o que corrobora, como expresso anteriormente, a perspectiva de legibilidade das ações estatais e da construção do imaginário simbólico estadístico, ainda mais quando se atenta aos tipos de informações que eram dispostas em suas páginas. Para se ter uma ideia melhor a esse respeito, tomemos como exemplo o caso do Almanak de 1872 que foi publicado em 1873. O exemplar contém 751 páginas organizadas em três seções.

A primeira parte, que ocupa 12% de suas folhas, apresenta informes sobre as partidas, linhas, agentes e ajudantes dos correios; horários de funcionamento das repartições públicas mais importantes; os nomes dos representantes provinciais em cada região do interior; o quadro de identificação nominal da divisão territorial e administrativa da província (organizado em comarcas, municípios, paróquias e distritos); a genealogia da chamada augustíssima casa imperial; toda a organização do governo imperial com o devido nome dos ocupantes de cargos (desde os agentes do poder executivo, passando pelo legislativo, até o judiciário).

Também traz os nomes das organizações superiores militares e eclesiásticas; o corpo diplomático do Brasil no estrangeiro; a relação dos oficiais do registro geral de hipoteca na província; o quadro do pessoal empregado no serviço de catequese na província; a relação nominal dos empregados na guarda-moria geral das Minas, assim como dos escrivães da fazenda provincial; as listas nominais de juízes de diversos campos; os oficiais do exército reformados; a lista dos empregados aposentados da província; as determinações diversas do presidente de província destinadas às suas partes interiores; entre outros. Veja o índice da parte tal qual está no original.

Imagem 01 – Índice da 1ª Parte do Almanak de província para o ano de 1873

INDICE.

1.ª PARTE.

	Pag.ª		Pag.ª
Advertencias	3	Feriados	31
Audiencias	3	Juizes commissarios . . .	88
Agentes e ajudantes dos correios	73	Officiaes reformados residentes	89
Casa Imperial.	53	Ditos do registro geral de hipotecas.	70
Conselho d'Estado. . . .	54	Quadro da Divisão Territorial.	7
Corpo Legislativo Geral. .	55	Relação dos aposentados. .	90
Conselho Supremo Militar .	66	Representação Provincial .	32
Calhequese	77	Substitutos dos Juizes de Direito	96
Corpo Diplomatico. . . .	68	Somenidades Ecclesiasticas .	66
Collectores e Escrivães . .	80	Secretarias de Estado . . .	53
Divisão Territorial. . . .	8	Tabella das chegadas e partidas dos Correios	36
Directoria Geral dos Correios.	67		
Dias de Jejum no Bispado .	41	Dita dos correios do Ouro Preto .	37
Empregados da Guarda-moria.	78	Dita dos da Côrte. . . .	38
Empregados das agencias dos corre .	71	Tribunaes Superiores . . .	64
Folhinha	42	Thesouro Nacional. . . .	65
Familia Imperial	52		

(ALMANAK de MG, 1873)

Na segunda parte do impresso do Almanak, tem-se a maior seção do documento, que ocupa 62% de suas páginas, na qual são publicados os dados históricos e geográficos de seus municípios, assim como denomina os ocupantes de todas as funções públicas das respectivas comarcas, municípios, freguesias e distritos. Além disso, também elenca os nomes e funções dos agentes sociais não-públicos: fazendeiros, agricultores, carpinteiros, seleiros, entre tantos outros detentores de profissões em geral. Vide o início do índice da 2ª parte do original, da qual seguem mais sete páginas semelhantes com o índice das comarcas, municípios, paróquias e distritos da província.

Imagem 02 – Índice da 2ª Parte do Almanak de província para o ano de 1873

2.ª PARTE.

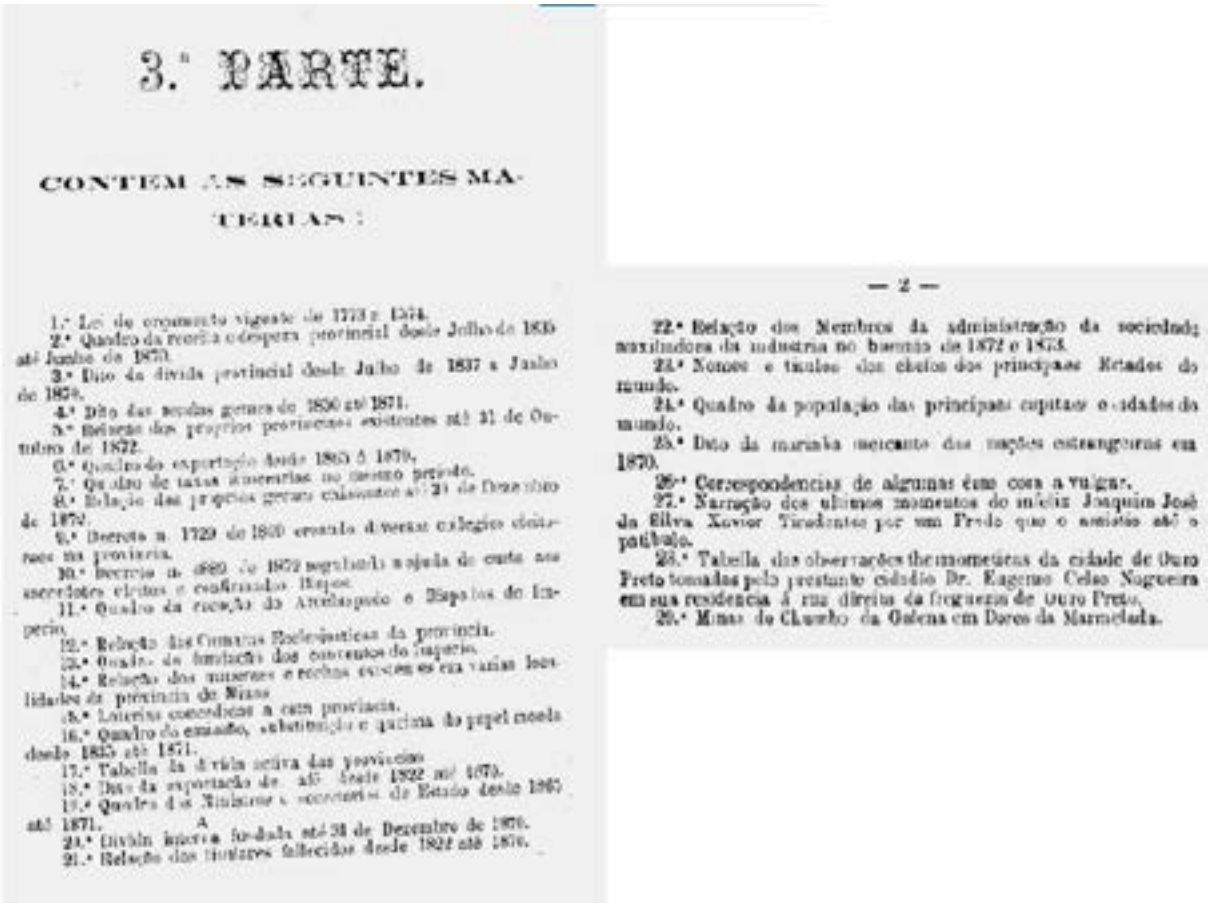
COMARCAS.

	Pag.ª		Pag.ª
Baependy	456	Parahyboua	283
Cabo Verde	453	Paraopeba	301
S. Francisco	369	Paracatú	376
Gequitinhonha	341	Paranahyba	409
Gequitahy	358	Prata	123
Itapirassaba	365	Queluz	119
Itajubá	426	Rio das Velhas	141
Itapecerica	472	Rio Novo	274
Jacuhy	394	Rio Pardo	334
Jaguary	327	Rio Dourados	383
Leopoldina	251	Rio Grande	462
Mariahé	230	Rio Verde	483
Ouro Preto	107	Rio das Mortes	311
Piranga	139	Sapucahy	437
Pitangui	182	Serro	537
Pirapetinga	205		

(ALMANAK de MG, 1873)

Já na terceira e última parte, que corresponde a 26% das folhas publicadas, o documento apresenta uma seção bastante diversificada quanto aos assuntos tratados em suas subseções. O seguimento traz desde leis publicadas, informações de balanços das contas públicas, orçamento, dívida pública, passando por tabelas de taxações, exportações, emissão e gestão do papel moeda, até matérias eleitorais diversas, como a exposição do seu corpo eleitoral provincial, bem como as fundações eclesiásticas. Além disso, essa divisão final do impresso expõe dados geológicos e mineralógicos da província, das loterias, do quadro dos ministros e secretarias de Estado, das listas dos principais chefes de Estado do mundo naquele momento, assim como o quadro das populações das principais capitais e cidades do mundo. Como se não bastasse, também informa sobre os militares, alguns registros meteorológicos de Ouro Preto, algumas peças literárias e narrações de fatos criminais relevantes ocorridos na província. Vide o índice original.

Imagem 03 – Índice da 3ª Parte do Almanak de província para o ano de 1873



3.ª PARTE.

CONTEM AS SEGUINTES MA-
TERIAS:

1.º Lei do orçamento vigente de 1873 a 1874.
2.º Quadro da receita e despeza provincial desde Julho de 1835 até Junho de 1870.
3.º Dito da divida provincial desde Julho de 1837 a Junho de 1870.
4.º Dito das rendas geraes de 1856 até 1871.
5.º Balanço dos proprios provinciaes existentes até 31 de Outubro de 1872.
6.º Quadro da exportação desde 1865 á 1870.
7.º Quadro de taxas diversas no mesmo periodo.
8.º Relação dos proprios geraes existentes até 31 de Dezembro de 1872.
9.º Decreto n. 1729 de 1869 creando diversas cadeiras na provincia.
10.º Decreto n. 4889 de 1872 regulando a ajuda de custo aos ascendentes eleitos e confirmados Bispos.
11.º Quadro da creação da Archiepiscopado e Bispados do Imperio.
12.º Relação das Comarcas Ecclesiasticas da provincia.
13.º Quadro da limitação dos concursos do Imperio.
14.º Relação dos mineraes e rochas existentes em varias localidades da provincia de Minas.
15.º Loterias concedidas a esta provincia.
16.º Quadro do emissão, substituição e queima de papel moeda desde 1835 até 1871.
17.º Tabella da divida activa das provincias.
18.º Dito da exportação de ... desde 1822 até 1870.
19.º Quadro dos Ministros e secretarios de Estado desde 1840 até 1871.
20.º Divida interna fundada até 31 de Dezembro de 1870.
21.º Relação dos litteratos fallecidos desde 1824 até 1870.

— 2 —

22.º Relação dos Membros da administração da sociedade animadora da industria no biennio de 1872 e 1873.
23.º Nomes e titulos dos chefes dos principaes Estados do mundo.
24.º Quadro da população das principaes capitaes e cidades do mundo.
25.º Dito da marinha mercante das nações estrangeiras em 1870.
26.º Correspondencias de algumas cousa vulgar.
27.º Narração dos ultimos momentos do infeliz Joaquim José da Silva Xavier Tiradentes por um Frade que o assistio até o patibulo.
28.º Tabella das observações thermometricas da cidade de Ouro Preto tomadas pelo prestante cidadão Dr. Eugenio Celso Nogueira em sua residencia á rua direita da freguezia de Ouro Preto.
29.º Minas de Chumbo da Galena em Dores da Marmelada.

(ALMANAK de MG, 1873)

Visto isso, destaca-se que a estrutura da publicação apresentada até aqui se repetia em todas as edições analisadas, apenas com distinção quanto à riqueza de detalhes nas informações de algumas áreas. Assim, é notório que o Almanak da Província não representava apenas o que os dicionários de época expressavam a seu respeito, pois suas páginas transcendiam essas definições. Esses periódicos possuíam uma função muito além do simples registro de tempo, eram, de fato, um ponto de inteligibilidade e legibilidade do Estado diante do cotidiano de sua população, uma espécie de "Diário Oficial", digo, anuário oficial. Em outras palavras, tinha um papel claro e fundamental dentro da estadística moderna. Pérola Maria Goldfeder e Castro assegura.

> Nesse movimento de instrução popular e formação de comunidades [...], o estabelecimento de um contínuo temporal por meio dos calendários, [...] não foi a única preocupação pedagógica expressa nos almanaques. Fazia-se necessário, de outras maneiras, fundar estas comunidades no espaço. Em uma realidade socioespacial esgarçada, como a do Brasil no século XIX, cuja

> grande extensão territorial dificultava a percepção de totalidade do Império e mesmo das províncias, os almanaques investiram-se de um aspecto civilizador, servindo não apenas para ordenar o tempo, como também para costurar o espaço, através do inventário de suas partes (CASTRO, 2011, p. 03).

O município de Muriahé, por exemplo, foi publicado em todas as edições analisadas. Em função disso, através das profissões divulgadas, pode-se perceber a maneira como se organizavam e se estruturavam vários seguimentos públicos daquela sociedade, como as áreas administrativa, jurídica, saúde, segurança, eclesiástica e instrução, sem contar os serviços provinciais que ocorriam na localidade. Além disso, também se percebem as ações privadas tanto na área urbana como na rural.

Em relação aos dados municipais apresentados nas publicações, notamos que algumas edições trouxeram os nomes dos informantes, como a edição de 1864 proveniente da matéria fornecida por Dr. Adeodato Serrano Pires; a de 1870, elaborada por Manoel Fortunato Pinto, Rev. Jeronymo Pinto Velloso, Dr. Francisco de Assis Martins e por outros dois senhores cujos nomes não foram citados. Por fim, a edição de 1875 também explicitou sua fonte como sendo o Dr. João Chrysostomo. Quanto à edição para o ano de 1873, os responsáveis não foram apresentados.

Caminhando para finalizar, é importante ressaltar que o Almanak é uma fonte histórica que, assim como qualquer outra, não pode ser vista como um retrato fidedigno dos locais que propõe inventariar, mas, sim, como uma vontade e/ou viabilidade político-administrativa para obtenção de informações sobre os povoamentos. Vontade, pelo fato de o editor possuir vontade política, isto é, tem interesse em mostrar a área devido considerá-la relevante; e viabilidade, pelo fato de a localidade apresentar organização administrativa suficiente para conseguir fornecer seus dados aos moldes exigidos pela publicação oficial.

Em outras palavras, as letras contidas nas publicações se referem exatamente a essa "vontade/viabilidade" justamente pelo fato de as localidades não serem listadas com isonomia. Assim, municípios com maiores detalhes impressos, pode significar proeminência ou organização, enquanto os menos detalhados, não quer dizer, necessariamente, inexistência, talvez apenas inexpressão ou desimportância para aquela conjuntura, ou mesmo desorganização.

Ao considerar esses pressupostos para analisar os almanaks, é possível um olhar com maior perícia sobre essa fonte tão ímpar, visto toda sua riqueza de detalhes e significado histórico. Por causa disso, consideramos relevante empreender um raciocínio lógico a partir da

possibilidade de serialização[5] de dados entre uma tiragem e outra. Assim, após tabular as informações e perceber que, em várias edições, ocorrem reincidências de matéria, a recorrência passa a se tornar um indicador de pertinência da informação. Em outros termos, se o mesmo dado se repete ano a ano, aumenta-se a robustez da evidência.

Isso posto, para finalizar, afirma-se que, de maneira especial, os Almanaks Administrativo, civil e industrial da Província de Minas Geraes (ALMANAK de MG, 1865; 1870; 1873 e 1875), publicados entre as décadas de 1860 e 1870, trazem luz para as localidades que compõem a província (PINTO, 1832) em suas principais dinâmicas, a fim de se tornar uma referência existencial para o funcionamento e gestão una da província no ano seguinte à sua confecção. Destarte, torna-se interessante observar suas informações e perceber como cada área era registrada no sentido de aferir a organização, influência política, destaque econômico, bem como o horizonte de expetativa para o local. Afinal, como dito, nem todos os municípios eram catalogados com o mesmo rigor, da mesma forma como muitas paróquias apresentavam certa assimetria quanto ao grau de detalhamento das informações. Portanto, em vista disso, essas assimetrias podem significar um indicador importante de conjuntura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os almanaks publicados na província de Minas Geraes representam um empreendimento significativo feito pelo poder político estabelecido no sentido da construção da cultura estadista do Estado brasileiro ao longo do século XIX, visto que contribui diretamente com a formação de um imaginário coletivo unido simbólica e funcionalmente ao poder central da província e do Império. Para o historiador, suas páginas revelam informações qualitativas quantificáveis que podem ser abordadas sob diversos pontos de vistas metodológicos, à vontade e interesse do pesquisador. Também lembramos que é imprescindível que eles sejam vistos como iniciativas que envolviam um contexto específico com seus inerentes interesses e viabilidades. Além disso, como fonte histórica, observamos que a recorrência de informações entre uma edição publicada e outra denota maior robustez dos dados do passado apresentado.

[5] A partir do momento que se considera mais de uma publicação.

REFERÊNCIAS

Fonte

Almanak Administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais (AACIPMG). Edições de 1865; 1870; 1873 e 1875. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/38625

Bibliografia

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CASTRO, Pérola Maria Goldfeder e. Inventário do espaço na oficina da vida: Imagens e representações do Sul de Minas Gerais no Almanach Sul-Mineiro, 1874. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*: São Paulo, julho 2011. p 03. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307754278_ARQUIVO_PerolaMariaG.Castro-ArtigoSNHANPUH2011.pdf> . Acesso: 15 out. 2022.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2014. P 227.

PIMENTA, João Paulo. As revoluções de independência como revoluções do tempo: almanaques, calendários e cronologias no Brasil do século XIX. *Tempo*, Niterói, Vol. 27, n. 1, pp 51-70, Jan./Abr. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/7r9MMBhBtMwhfXQjcZqWByn/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 06 jul. 2023. p 52.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*, composto pelo Padre Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por... . Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. p 62.

DESDOBRAMENTOS DE ESTUDO DE CASO NO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA*: PATRIMONIALIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO* DO PÓRTICO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E SEU PORTÃO DE FERRO.

Ivan Coelho de Sá[1]
Monike Garcia Ribeiro[2]

RESUMO: Os desdobramentos de um pedido do Donato de Mello Júnior ao conselho federal de cultural, em 1976 (CFC:645/76), para recompor a unidade arquitetural do Portal da demolida Academia Imperial de Belas Artes/RJ, de *GrandJean de Montigny,* é a nossa pesquisa. *Patrimonialização e a Musealização* dos dois Bens Culturais de *Montigny*: Pórtico da entrada central da Academia Imperial de Belas Artes e seu Portão de Ferro é analisado com os conceitos dos Museólogos, *Zbyněk* Zbyslav *Stránský, André Desvallées* e por *François Mairesse*. O tombamento pelo IPHAN em 1938, de ambos os Bens Culturais de *Montigny*, é explanado, como possivelmente, influenciado pela Carta Patrimonial de Atenas (1931). Cartas Patrimoniais, Atenas e Restauro 1972, abordou a Anastilose e por isso também elas nos serviram como apoio de reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Musealização, Patrimonialização, Memória Social, Conselho Federal de Cultura.

Nosso *paper* se trata de um desdobramento de um estudo de caso acontecido dentro do Conselho Federal de Cultura-RJ e é parte da pesquisa, em desenvolvimento, no Pós-Doutorado que está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPG-MUS-UNIRIO/MAST). Através dos conceitos de musealização proposto pelos Museólogos, o Tcheco *Zbyněk* Zbyslav *Stránský*[3]*,* pelo Francês *André Desvallées* e pelo Belga *François Mairesse* pretendemos pesquisar o transcurso da musealização e da desmusealização sofrido, ao longo dos anos, pelos dois Bens Culturais de risco do Arquiteto francês *Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny*; tratando-se do Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes e o seu Portão de Ferro. Acrescentamos que, igualmente é temática do nosso estudo, sobe a luz do conceito de musealização, o resgate do Portal da Academia Imperial de Belas Artes ocorrido em 2006. “A musealização, dependeria de uma abordagem ativa, que perpassa três ramificações previstas na

[1]-Museologia pela UNIRIO e Pintura pela EBA /UFRJ;Mestrado em História da Arte e Doutorado em Artes Visuais pela EBA/UFRJ.Prof. Assoc. 4 do Dep. de Est. e Proc. Museológicos e da Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Diretor da Escola de Museologia (2021-2025). ivansamus@gmail.com
[2]-Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-UNI-RIO/MAST. Doutora em História Comparada pela UFRJ-IH/IFCS. Mestre em Memória Social pela UNI-RIO. Museóloga/UNI-RIO e Historiadora-UFRJ (monikegarciaribeiro@hotmail.com).
[3]-STRANSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Archeologie a muzeologie.* Brno: Masarykova Univerzita, 2005.

teoria da Museologia proposta por Stránský: a seleção, a tesaurização e a comunicação."[4] (BRULON, 2017)

Conforme o título do nosso artigo, o processo de *Patrimonialização* na qual foi submetido o Pórtico e o Portão de Ferro da Academia de Belas Artes de autoria de *Montigny* é igualmente outra questão norteadora do nosso estudo. O andamento e a forma como sucedeu o tombamento pelo IPHAN em 1938, de ambos os Bens Culturais de *Montigny*, é abordado, como possivelmente, influenciado pela Carta Patrimonial de Atenas (1931). Já a Carta de Restauro (1972) foi extremamente esclarecedora mesmo que tenha acontecido tardiamente ao desenrolar da Patrimonialização do Portão de Ferro e do Pórtico, pois, nos serviu com orientações que apontaram para acertos e erros no decorrer dessa Patrimonialização ocorrida toda no Rio de Janeiro. Ambas as Cartas Patrimoniais (Atenas, Restauro) abordaram a Anastilose e por isso também elas nos serviram como base de apoio, como veremos mais adiante.

Uma delimitação temporal da nossa pesquisa é necessária e engloba o período histórico entre os anos de 1937 a 2007, compreendendo a uma Cronologia de eventos marcantes que se relacionam ao processo de Patrimonialização, Musealização e Desmusealização dos Bens Culturais, Pórtico e o seu Portão de Ferro e ambos se conectam finalmente ao resgate do Portal da Academia Imperial de Belas Artes acontecido em 2006. Sobre o conceito de Musealização a Museóloga Maria Lúcia Loureiro explica que:

> Desvallées e Mairesse (2010, p. 48-50) definem musealização como 'a operação destinada a extrair, física e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem e a lhe dar um estatuto museal, transformá-lo em musealium ou museália, [...] fazê-la entrar no campo do museal'.[5] (LOUREIRO, 2015)

Cabe esclarecer que o resgate do Portal foi a junção do Pórtico com o Portão de Ferro do mesmo autor, *GrandJean de Montigny*, realizando assim, a unidade original, estética e arquitetural de todo o Portal da Antiga Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Convém mencionar a título de marco histórico-patrimonial e de registro de memória que a primeira Academia de Artes foi inaugurada em 1826, no Brasil Império.

Cronologia/ Linha do tempo:

[4]-BRULON, Bruno. *Anais do Museu Paulista.* v. 25. n.1. jan.-abril, 2017. "Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyn˘ek Z. Stránský e a Escola de Brno." p.414

[5]-LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M. "Musealização e cultura material da Ciência & Tecnologia." *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio /MAST – vol.8, no 2, 2015*. p.12

1937 - Fundação do SPHAN em 30 de novembro.

1937/1938 - Demolição da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Após a Proclamação da República a Academia Imperial passou chamar-se de Escola Nacional.

1938/40 - Em 1938, o Portão de Ferro foi salvo por compra pelo Gustavo Barroso sendo musealizado no MHN-RJ e tombado pelo IPHAN. O Pórtico da Antiga Academia Imperial de Belas Artes foi salvo em 1938 por compra pelo Rodrigo de Mello, sendo, portanto, tombado pelo IPHAN em 1938. O Pórtico da Academia de Artes foi montado, conduzido e conservado por iniciativa do Rodrigo de Mello Franco no espaço museológico, Jardim Botânico RJ entre os anos de 1938 a 1940, transformando-se em monumento e sendo Musealizado.

1976- Pedido de ajuda de Donato de Mello Júnior ao Conselho Federal de Cultura[6] do RJ para recompor a unidade arquitetural e plástica original da Portada/Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes/RJ (junção do Pórtico e do Portão de Ferro).

2005-O Portão de Ferro é encontrado abandonado no Jardim Botânico –RJ. **2005/2006** – O Portão de Ferro é restaurado. **2006**- A recomposição/resgate da unidade arquitetural e estética do Portal é realizada.

2007-Evento de comemoração (lembrança/memória social) pela restauração do Portão de Ferro e pela Recomposição/Resgate do Portal (junção do Pórtico com o Portão de Ferro), ambos de risco de *GrandJean de Montigny*.

Precisamos explicitar agora, arrolando a documentação logo a seguir, dessa parte do problema da pesquisa que foi o fato histórico constando na documentação escrita originária que gerou a nossa questão museológica e patrimonial crucial. Eis que em 1976, o Arquiteto e Professor da UFRJ Donato de Mello Júnior demandou ajuda ao Concelho Federal de Cultura[7], no Rio de Janeiro, para recompor a unidade arquitetural e plástica original da portada que restou da demolida Academia Imperial de Belas Artes/RJ, desenhada pelo arquiteto francês GrandJean de Montigny. Cujo objetivo desse pedido de ajuda era comemorar, fazer uma homenagem, fazer

[6]- "Para atuar na área cultural, o regime militar cria em 1966 o Conselho Federal de Cultura (CFC) que reúne intelectuais renomados e de perfil tradicional com a função de elaborar a sua política cultural. (...). Em 1975, é lançada a política nacional de Cultura, primeiro plano de ação governamental no país que trata de princípios norteadores de uma política cultural"[6]. RUBIM, Antonio Albino Canelas & Alexandre Barbalho (ogs). *Políticas Culturais no Brasil.* Salvador: EDFBA, 2007; p.43/44.

[7] - "O Decreto-Lei n° 74, de 21 de novembro de 1966, criou o Conselho Federal de Cultura e deu outras providências, durante a Presidência do Marechal Humberto de Alencar Castello Branco; tendo como seu Ministro da Educação e Cultura Raymundo Moniz de Aragão". RIBEIRO, Monike Garcia. - *Memória Social, Política Cultural e Patrimônio Cultural. Casos nos Conselhos Nacional e Federal de Cultura RJ (CNC: 1962 a 1964 e CFC: 1976, 1977).* 1ª. ed. São Paulo: UICLAP, 2020. P.6

um gesto de memória, despertando a lembrança através da comemoração no ano do bicentenário de nascimento do arquiteto francês, à época em 1976. Achamos necessário extrair uma parte desse pedido ao CFC, processo: CFC:645/76:

> GRANDJEAN DE MONTIGNY- BICENTENÁRIO DO NASCIMENTO DO GRANDE ARQUITETO DO RIO DE JANEIRO IMPERIAL {1776-1976}. Da Academia Imperial das Belas Artes restam dois vestígios: o pórtico de granito carioca da fachada principal com baixos-relevos de terracota, de refinada proporções e de estilo jônico hexástilo, pórtico salvo, e o portão, em bela grade de estilo neoclássico. Da demolição do edifício da Academia o Dr. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor do então recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, salvou por compra, a cantaria e as esculturas do pórtico, dos Irmãos Ferrez e o Dr. Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, salvou o portão. No bicentenário, quase esquecido, do ínclito arquiteto Grandjean de Montigny, o Conselho Federal de Cultura, o Conselho Estadual de Cultura, o IPHAN, o MHN e o Jardim Botânico prestariam uma homenagem, merecida ao insigne mestre da Academia, recolocando o magnífico portão histórico, atualmente anônimo, no seu devido lugar, onde funcionou por mais de cem anos, instalado que foi em 1831 e dele retirado em 1938.[8] (ARQUIVO CFC/MINC,1976)

Musealização* dos Bens Culturais de GrandJean de Montigny: *Pórtico da Academia Imperial e o Portão de Ferro.

No período da derrubada da Academia Imperial de Belas Artes entre os anos de 1937 a 1938, o Pórtico fora depois montado e musealizado no Jardim Botânico RJ. Entretanto, a proposta feita em 1976, ao CFC/RJ, pelo Professor Donato de Mello Junior de comemorar o bicentenário de nascimento de Grandjean de Montigny através da junção do Pórtico da entrada central da Academia com o seu Portão de Ferro, só se concretizou, porém, em 2006, sendo esse pedido que iniciou a nossa pesquisa museológica e patrimonial. É interessante perceber que nos estudos sobre Política Cultural, Musealização, Memória Social e Patrimônio cultural, um mesmo objeto museológico, ou seja, os restos da destruída Academia Imperial de Belas Artes sofreu inúmeras apropriações culturais no decurso de uma determinada sucessão de distintos contextos históricos e institucionais. Este é o caso dos Bens Culturais específicos que estaremos analisando sob a perspectiva da patrimonialização e da musealização, o Pórtico Central da entrada da demolida Academia Imperial de Belas Artes e o seu Portão de Ferro ambos de autoria

[8]-ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec; 27/RJ. Processo: CFC:645/76; 07-10-1976; Câmara de Artes. Prof. Donato Mello Junior. "Grandjean de Montigny-Bicentenário do Nascimento do Grande Arquiteto do R.J. Imperial."p.3,4,5.

do Arquiteto francês Auguste Henri Victor GrandJean de Montigny; e o resgate do Portal da Academia é igualmente nosso problema.

Os primeiros atos de musealização recebidos em 1938 pelos dois Bens Culturais, Portão de Ferro e Pórtico da entrada central da Academia, logo após a demolição da Academia Artes RJ, concretizaram-se com os gestos de salvaguarda de duas instituições patrimoniais e museológicas (MHN e o SPHAN) e graças ao protagonismo de seus diretores da época. Quase que imediatamente após o conhecimento da demolição da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o seu Portão de Ferro foi salvo por compra pelo então Diretor do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, Gustavo Adolfo Luís Guilherme Dodt da Cunha Barroso[9]. E o Pórtico ou Portada foi salvo, por compra também, pelo Dr. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor do então recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

> Ocorre que na época da demolição a portada em cantaria e escultura foi preservada por determinação do Dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, comprando-a e fixando-a ao Jardim Botânico no epígono da aléia de palmeiras imperiais 'Barbosa Rodrigues'. Ao portão de ferro, integrante da mesma portada, foi adquirido pelo então Diretor do Museu Histórico Nacional que o fixou em uma das entradas laterais do complexo dos edifícios daquele Museu.[10] (ARQUIVO CFC/MINC, 1976)

Em 1938, após o ato de esquecimento concretizado com a demolição do prédio da Academia Imperial de Belas Artes, no mesmo ano, teve os seus restos arquiteturais sendo preservados/tombados e musealizados, recebendo rapidamente após esse gesto de destruição e de esquecimento, um primeiro ato de lembrança.

> Estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em ou *musealia*, em um "objeto de museu" que se integre no campo museal"[11]. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013)

---

[9] - SÁ, Ivan Coelho de. *Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso.* 1. ed. Rio de Janeiro: Escola de Museologia - UNIRIO, 2019. 658p

[10]-ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec; 27/RJ. Processo: CFC:645/76; 07-10-1976; Câmara de Artes. Prof. Donato Mello Junior. "Grandjean de Montigny-Bicentenário do Nascimento do Grande Arquiteto do R.J. Imperial." P.10

[11] -DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Editores: Bruno Brulon Soares e Marília XavierCury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.p.56

O processo de musealização aconteceu, quando o Pórtico da Academia e o seu Portão de Ferro são selecionados e retirados dos destroços da demolida Academia de Belas Artes sendo transformados em Bens Patrimoniais e conduzidos, apesar de separadamente, para lugares de memória ou lugares topográficos (MHN e o Jardim Botânico), recebendo cuidados enquanto Museália, sendo, portanto, musealizados conforme o conceito de *Zbyněk* Zbyslav *Stránský* [12]. Pois o Pórtico da Academia de Belas Artes e o seu Portão de Ferro, segundo os preceitos de musealização de Z.Z. *Stránský* receberam: o Portão de ferro recebeu número de Tombo do SPHAN afixado nas dependências do MHN-RJ, o Pórtico enquanto monumento foi colocado, permanentemente, em exposição no Jardim Botânico e tombado pelo SPHAN e o Portão de Ferro ficou em "exposição", temporariamente, também no Museu Histórico Nacional (até que foi retirado de lá e abandonado no galpão do Jardim Botânico-RJ).

> A portada em cantaria e escultura foi preservada por determinação do Dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, comprando-a e fixando-a ao Jardim Botânico no epígono da aléia de palmeiras imperiais 'Barbosa Rodrigues'. Ao portão de ferro, integrante da mesma portada, foi adquirido pelo então Diretor do Museu Histórico Nacional que o fixou em uma das entradas laterais do complexo dos edifícios daquele Museu.[13](ARQUIVO CFC/MINC,1976)

A musealização do Portão de Ferro da demolida Academia Imperial de Belas Artes de risco de GrandJean de Montigny, teve a sua moeda inversa, a "desmusealização". Ou seja, a "desmusealização" que simplesmente seria o oposto do processo técnico da Musealização, ou melhor, no caso do Portão de Ferro de Montigny, esse Bem Patrimonial sofreu a destruição de todo o trabalho museológico e de Musealização realizado pelo Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, na década de oitenta, ao ser abandonado no Jardim Botânico. Resgatamos uma reflexão de um ator intelectual decisivo e foi testemunho, Monica R. Neves, no século XXI, do processo de "desmusealização" que o Portão de Ferro de **Montigny** foi submetido quando encontrado por ela no Jardim Botânico-RJ, pois que:

---

[12]- A musealização segundo as diretrizes do Stránský é "une expression de la tendance humaine universelle à préserver, contre le changement et la dégradation naturels, les éléments de la réalité objective qui représentent des valeurs culturelles que l'homme, en tant qu'être culturel, a besoin de conserver dans son propre intérêt". STRÁNSKÝ, Zbynek ZIntroduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie - EIEM. Brno : Université Masaryk, 1995. páginas:28 e 29.

[13]- ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec; 27/RJ. Processo: CFC:645/76; 07-10-1976; Câmara de Artes. Prof. Donato Mello Junior. "Grandjean de Montigny-Bicentenário do Nascimento do Grande Arquiteto do R.J. Imperial.".p,10

> O portão original em ferro e bronze que fecha o vão do Portal. (...) O portão foi encontrado em um galpão do Jardim Botânico, em estado de conservação crítico. Acredita-se que tenha vindo para a instituição na década de 80, após restauração do Museu Histórico Nacional.[14] (NEVES,2008)

Na época da demolição, a Academia Imperial de Belas Artes era chamada de Escola Nacional de Belas Artes do Brasil, o momento histórico desse contexto é a do Brasil República, mas escolhemos nos referir a ela com a sua nomenclatura da inauguração, ou seja, Academia Imperial, por ser uma referência a esse marco patrimonial e histórico das artes no Brasil. O ensino das artes na Academia chegou a pleno funcionamento nos tempos do Brasil República, no século XX, formando diversos artistas renomados.

Aqui por razões intelectuais e pessoais escolhemos, entre outros, o conceito e o processo de Musealização tão bem estabelecido, também, pelo Museólogo de Tcheco *Zbyněk* Zbyslav *Stránský:*

> É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia*. (...) O objeto portador de informação, ou objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu."[15](DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013)

Protagonismo do MHN-RJ e do SPHAN. Patrimonialização do Pórtico da Academia de Belas Artes e do Portão de Ferro.

Precisamos elucidar sobre algumas questões em relação ao Portão de Ferro salvo por compra e pela iniciativa do diretor do Museu Histórico Nacional à época em 1938, Gustavo Barroso, sendo instalado em uma das entradas do seu prédio. Somente em 2005 ele foi encontrado nas dependências de seu atual local de instalação e de guarda, o Instituto Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Sabemos por testemunho pessoal do profissional na época, em 1988, o Museólogo e Professor do curso de Museologia da Uni-Rio, Ivan Coelho de Sá, estagiário no Museu Histórico Nacional[16], que teve como função colocar o número de

[14]-NEVES, Monica Rocio. "Entre a natureza e o artifício". *Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008. p.125.

[15]-DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.p,57.

[16] - "O Curso de Museus-MHN, implantado dez anos após a criação do MHN, pelo Decreto nº 21.129, de 07/03/1932, o Curso de Museus materializou, enfim, o projeto do Curso Técnico de 1922." SÁ, Ivan Coelho de.

tombo do IPHAN no Portão de Ferro de risco de *GrandJean de Montigny* e ainda lhe coube fazer a ficha catalográfica e o dossiê dessa Peça Museológica, por ocasião da fase de informatização que estava atravessando todo acervo do Museu Histórico Nacional. Destacamos que, o período histórico da saída do Portão de Ferro do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, até a data da chegada ao Instituto Jardim Botânico do Rio de Janeiro segue em pesquisa esse hiato histórico.

Quando a 1ª carta patrimonial foi escrita em 1931, a *Carta de Atenas*, o mundo estava superando as mazelas da 1ª guerra mundial, no Brasil ainda não tínhamos o SPHAN/IPHAN para regular e sugerir regras de salvaguarda, restauração, tombamento e conservação. A Carta de Atenas é um documento internacional cunhada em outubro de 1931 sinalizando o início das formulações intergovernamentais, cujo teor era indicativo, fornecendo instruções direcionadas para o ato de "proteção e conservação" do Patrimônio Cultural Mundial. A Carta Patrimonial de Atenas foi formulada pelo 1º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, no encontro da Liga das Nações, vista como predecessora da Organização das Nações Unidas (para a Educação, a Ciência e a Cultura-UNESCO), apresentando disposições de consenso entre vários países, sobre as temáticas do patrimônio, conservação e restauração. A Carta de Atenas produziu aconselhamentos de normas e condutas para a conservação dos prédios, apresentando exemplos de "reintegração" ou reconstrução sobre a inspiração da *Anastilose*, assegurando os valores históricos e culturais, indicando orientações que visava à preservação das características originais das construções. A carta de Atenas apresentou exemplos do uso da *Anastilose* como técnica de reconstrução e trouxe um conceito de patrimônio para os prédios e monumentos enfatizando o seu valor excepcional, estético e histórico, ela foi redigida como o primeiro gesto normativo internacional dedicado ao patrimônio e concentrando-se na questão do restauro de monumentos e prédios. A *Anastilose* trata-se de uma terminologia da arqueologia e é uma técnica/método de reconstrução e reintegração usada também no âmbito da Arquitetura para a restauração na qual seu uso foi mencionado na carta patrimonial, Carta de Atenas de 1931. A Anastilose prima pelo uso máximo de materiais originais na reconstituição de ruínas, ela ressurgiu também como temática com orientações na carta patrimonial de Restauro da Itália em 1972 (artigo 7º, parágrafo: 3). A

"Curso de Museologia-UNIRIO: 90 anos de avanços e desafios". *In: Revista Museologia e Patrimônio.* Mast/RJ, Vol. 15, N° 2 , 2022.pg. 21

Carta do Restauro teve influência da teoria do Historiador da Arte e Teórico da Restauração, Cesare Brandi, e instituiu as regras e métodos a serem seguidas nas intervenções de restauração. Menciona-se na Carta de Atenas[17] o uso da *Anastilose* no *Partenon* que nos remete ao nosso tema, onde a Anastilose foi aplicada em ruínas.

> Essas premissas configuraram a base para a formulação da Carta de Atenas (1931), na qual, para as ruínas, há uma estrita recomendação de anastilose e complementos com materiais reconhecíveis: 'VI Técnica de Conservação: Quando se trata de ruínas uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares de elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita (CURY, 2004, p. 15)'. [18] (RODRIGUES, 2017)

A luz das orientações da Carta de Atenas de 1931 e da carta de Restauro de 1972 nós constatamos a influência e a orientação de análise na utilização da técnica da Anastilose no Rio de Janeiro com as ruínas, ou seja, com o entulho arquitetônico do que restou da extinta Academia/Escola de Belas Artes destruída entre 1937 a 1938, pois, foi montado e erguido um monumento no Jardim Botânico com os elementos arquitetônicos originais do que sobrou da demolida Academia. O Pórtico Central da entrada da demolida Academia de Belas artes foi salvo e reconstruído, com o material arquitetônico original da própria Academia, sendo transformado em monumento por ordem do Diretor do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco e com a anuência de Lucio Costa que era diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos. A Carta de Restauro que foi escrita posteriormente à remoção do Pórtico do centro do Rio de Janeiro para o Jardim Botânico serve como orientação e inspiração para refletirmos sobre o deslocamento das ruínas dos restos da antiga Academia/ Escola de Belas Artes para outro local, apesar de ser ainda no Rio de Janeiro, considerando que a conservação foi à diretriz decisória para essa mudança de um lugar diferente da sua origem. Ou seja, os destroços arquiteturais da extinta Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro foram conduzidos e montados enquanto ruínas para o bairro Jardim Botânico em 1940, mas, a Academia foi construída,

[17]- Carta de Atenas, pg.5: "Os membros da conferência ouviram a exposição de M. Balanos sobre os trabalhos de Anastiloses já executados, tanto nos Propileus como no Partenon. Os membros da conferência aprovaram o trabalho de recuperação da colunata norte do Partenon assim como a recuperação parcial do Peristilo Sul, segundo o projeto M. Balanos, que não prêve qualquer restauração além da simples Anastilose".

[18]- RODRIGUES, Angela R. . "A problemática da ruína: das teorias da preservação patrimonial do século XIX ao restauro crítico". *Revista CPC*, (24), 9-34, 2017.p.26 https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i24

originalmente, em 1826, no centro do Rio de Janeiro. Segue o trecho da Carta de Restauro da Itália de 1972, artigo 6°, parágrafo 3, que nos orientou nessa reflexão:

> Devem corresponder às operações de salvaguarda e restauração, proíbem-se: remoção, reconstrução ou translado para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por **razões superiores de conservação**.

O Portão de Ferro e o Pórtico Central foram o que restou da demolida Academia Imperial de Belas Artes. Da Academia restaram, portanto, dois vestígios que estiveram separados até 2006: o pórtico (salvo da destruição), de granito brasileiro da fachada principal com baixos-relevos de terracota, de refinada proporções e de estilo jônico hexástilo e o portão de ferro, em bela grade de estilo neoclássico. Entre os anos de 1938 a 1940, o Pórtico fora montado, conduzido, conservado, tombado/patrimonializado e musealizado no espaço museológico, Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Um rápido, contudo, não menos importante esclarecimento, o recurso de Tombamento tendo como consequência direta a Patrimonialização de um Bem Cultural no Brasil é reponsabilidade também do IPHAN, precisa cumprir etapas (identificação, reconhecimento,...) de um processo administrativo, até a sua última ação Patrimonialista que é a proteção através do instrumento do Tombamento para transformar-se em Patrimônio Cultural Material.

Na época do desmantelamento da Academia Imperial, mais tarde, Escola Nacional de Belas Artes, a cantaria e as esculturas (de autoria dos Irmãos Ferrez) do Pórtico foram escolhidas, selecionadas, regatadas dos escombros e preservadas por ordem do Diretor do SPHAN (atualmente IPHAN), Rodrigo de Mello Franco com a anuência de Lucio Costa que era diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, comprando-as e as colocando no Jardim Botânico-RJ, no epígono da aleia das palmeiras imperiais, ‘Barbosa Rodrigues’. Portanto, o Pórtico foi tombado e patrimonializado, montado e levado entre os anos de 1938 a 1940 para o Jardim Botânico, onde lá foi instalado como monumento, para lembrar que um dia existira uma Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. O Portão de Ferro, integrante do mesmo Pórtico, foi selecionado, escolhido e retirado do entulho da demolida Academia Imperial/Escola Nacional sendo patrimonializado pelo IPHAN e salvo pelo então Diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, que o colocou em uma das entradas laterais do MHN-RJ. Cabe esclarecer que o Pórtico da Demolida Academia Imperial de Belas Artes foi Tombado em 1938 pelo *SPHAN, número do processo: 157.* 2017-11-16 - CONTROLE BENS TOMBADOS.xls (iphan.gov.br) . A despeito desta operação de patrimonialização e musealização que sofreram

o Pórtico e o Portão de Ferro da demolida Academia de Belas Artes, os Pesquisadores André Desvallées e François Mairesse explicitam que:

> A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia*.[19] (DESVALLÉES, MAIRESSE :2013)

É possível verificar, nos dois atos despretensiosamente inconscientes, de destruição e salvamento, as duas estratégias básicas da memória coletiva[20], modernamente chamada de memória social, que são: a lembrança e o esquecimento. O primeiro ato de esquecimento quando a Academia foi colocada abaixo em 1938 e depois, o segundo ato, o de lembrança, aconteceu entre 1938 a 1940 quando o Pórtico Central foi levado para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, virando um monumento e o Portão de Ferro ao ser conduzido para o Museu Histórico Nacional em 1938, onde ambos foram musealizados e patrimonializados.

> O campo cognitivo da Museologia está definido, pela musealização da realidade. Quer dizer, pelo que determina que alguma coisa possua e outra não possua valor para o Homem e para a sociedade, aquele dito valor museológico, quer dizer valor de cultura e de memória.[21] (STRÁNSKÝ,2005)

Quase trinta anos depois da demanda do Arquiteto Donato de Mello Júnior ao Conselho Federal de Cultura (processo, CFC/Minc:645/76), mais precisamente, 29 anos depois, já no ano de 2005, uma funcionária e Arquiteta do Instituto de Pesquisa do Jardim Botânico-RJ, recém concursada, encontrou um Portão de Ferro, lá esquecido, no galpão do parque do Jardim Botânico. Fora essa mesma arquiteta do Jardim Botânico, depois de minucioso estudo de pesquisa, pode concluir que, o tamanho e os encaixes do portão em ferro cabiam perfeitamente à entrada, em arco redondo, do Pórtico Central da entrada da primitiva Academia Imperial de

[19] -DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Editores: Bruno Brulon Soares e Marília XavierCury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. P.56.

[20]- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva.* São Paulo: Edições Vértice, 1990.

[21]-STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Archeologie a muzeologie. *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova Univerzita, 2005. p. 111

Belas Artes. E ainda graças às informações que foram descobertas por pesquisa histórica e iconográfica, Mônica Rocio Neves, pode ter a certeza que o portão de ferro abandonado no galpão do Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro era aquele, mesmo, desenhado por Grandjean de Montigny para a antiga Academia Imperial de Belas Artes. Encontramos em uma coletânea editorial em 2008 e comemorativa dos 200 anos de criação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, um relato elucidador da arquiteta e pesquisadora Mônica Neves:

> Foi trazido para o Jardim Botânico em 1940. O portão original em ferro e bronze que fecha o vão do Portal. Ornado com estrelas da República e desenhos com motivos gregos e florais, o portão foi *encontrado em um galpão do Jardim Botânico,* ***em estado de conservação crítico***. Acredita-se que tenha vindo para a instituição na década de 80, após a ***restauração no Museu Histórico Nacional***, onde havia sido instalado quando da demolição da Escola de Belas Artes. Desde então, ficou ***esquecido nos galpões do Jardim Botânico*** por anos, só sendo ***resgatado em 2006***, quando foi ***restaurado e reinstalado para apreciação pelo público***.[22](NEVES,2008)

Por fim em 2006, terminado o detalhado e precioso processo da segunda restauração do Portão de Ferro de G. de Montigny realizado pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, posto que, ele já havia sido restaurado quando estava no Museu Histórico Nacional, finalmente o Portão de Ferro pôde voltar para o seu "local de origem", juntando-se a Portada central da entrada da Academia/Escola que desde 1940 estava instalada nos jardins do parque do Jardim Botânico. Presentemente, no século XXI, quem desejar visitar o espaço museológico, Jardim Botânico do Rio de Janeiro encontrará o Portal resgatado, conservado, musealizado e recomposto do que sobrou da demolida Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada em cinco de novembro de 1826 durante o Brasil Império, no Reinado de D. Pedro I.

A recolocação do Portão de Ferro no Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes, a fim de conferir a unidade arquitetural e estética original da portada desenhada por Gandjean de Montigny aconteceu somente trinta anos depois. No ano de 2006 aconteceram outros atos de musealização e gestos de memória, não só com o resgate do Portal, mas também, pela segunda vez, através da própria restauração do portão de ferro do arquiteto GrandJean de Montigny feita no Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico. Ainda para finalizar o ato de musealização e gesto de memória, com a essa recuperação Patrimonial, realizou-se pelo Instituto de Pesquisa do

[22]-NEVES, Monica Rocio. "Entre a natureza e o artifício". *Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008. p.122 e 125 .*grifonosso*

Jardim Botânico do Rio de Janeiro, uma série de eventos em torno da restauração do Portão de Ferro e da recuperação (resgate) do Portal em onze de junho do ano de 2007, tratando-se de um evento divulgado na Internet, intitulado:

> Em comemoração ao resgate e a restauração do portão de ferro do Portal de Belas Artes, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro realizará em 11 de junho, às 14h, a palestra 'O Portal das Belas Artes' seguida de uma visita ao portão'. [23] (www.jbrj.gov.br/materias,2007)

Considerações Finais:

O Pesquisador francês Jacques Le Goff considera os Arquivos, as Bibliotecas e os Museus, como "Lugares Topográficos", como são também o Museu Histórico Nacional, o Jardim Botânico e o IPHAN, Le Goff ainda acrescenta que estes "Lugares Topográficos", por outro lado, não foram constituídos pelo homem ao longo da História de forma aleatória – seria um desejo de algumas sociedades de controlarem a memória. O ser humano especialista só musealiza[24] os bens culturais, transformando-os em museália, aqueles avaliados como importantes e merecedores dos cuidados que principalmente os lugares de memória ou topográficos possuem como ofício que são: preservação, conservação, catalogação, tombamento, restauração, pesquisa e exposição.

> De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à Ciência do passado e do tempo que passa.[25]. (LE GOFF, 1990)

Por sua vez, o Pesquisador Pierre Nora avalia que os Arquivos, Museus e Bibliotecas são Lugares de Memória, oferecendo outra nomenclatura para se referir aos mesmos lugares topográficos de Le Goff, como são o Museu Histórico Nacional, o Jardim Botânico e o IPHAN. Para Nora

> os Lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que já não existe uma memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, registrar atas, porque estas operações não são naturais[26]. (NORA, 1984)

---

[23] - Página número 1 na Internet. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. www.jbrj.gov.br/materias , 2007.

[24]- STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Archeologie a muzeologie. Brno: Masarykova Univerzita, 2005, p.111 ("sua compreensão depreendeu o conceito de musealidade, um valor da cultura e da memória. E pela musealidade se selecionam os representantes desses valores, conservando-os e integrando-os ao objeto de estudo".)

[25]- LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". *In: História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1990. p. 535.

[26] - NORA, Pierre. *Lês Lieux de Mémoire*. Vol. 1. La Republique. Paris, Gallimard,1984, p. 25.

A importância e a necessidade da existência dos Lugares Topográficos ou Lugares de Memória para a sociedade se faz pela consciência de que temos uma memória perecível que não é perene e está sempre sujeita a esquecimentos. Conforme Pierre Nora o gesto de determinar a museália ou o Patrimônio Cultural que será merecedor de preservação é um ato soberano do homem e são, sobretudo, as elites que detêm este poder de escolha. Para o Pesquisador Jacques Le Goff, a preocupação do homem ao longo dos tempos com a manutenção da sua memória coletiva acontece também sob a forma de uma manifestação peculiar da sociedade, que é a comemoração. Através da Comemoração em 2007 a sociedade pode celebrar um monumento, perpetuando algo considerado importante, foi o que o Jardim Botânico fez com a série de eventos em torno da musealização, restauração do Portão de Ferro e a recuperação/resgate do Portal da Academia/Escola de Belas Artes.

Referências Bibliográficas:

Fontes Documentais: ARQUIVO CFC/MINC. Gaveta do Conselho Federal de Cultura/Mec; 27/RJ. Processo: CFC:645/76; 07-10-1976; Câmara de Artes. Prof. Donato Mello Junior. "Grandjean de Montigny-Bicentenário do Nascimento do Grande Arquiteto do R.J. Imperial."

Bibliografia:

BRULON, Bruno. "Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyn˘ek Z. Stránský e a Escola de Brno." *Anais do Museu Paulista.* v. 25. n.1. jan.-abril 2017.

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize ; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. 2.ed.RJ:Ed:Nau, 2017.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Editores: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva.* São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas. São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M. "Musealização e a cultura material da Ciência & Tecnologia." *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio /MAST – vol.8, no 2, 2015*.

NEVES, Monica Rocio. "Entre a natureza e o artifício". *Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008.

NORA, Pierre. *Lês Lieux de Mémoire*. Vol. 1. La Republique, Gallimard: Paris, 1984.

RIBEIRO, Monike Garcia. – *Memória Social, Política Cultuural e Patrimônio Cultural*. Casos nos Conselhos Nacional e Federal de Cultura RJ (CNC: 1962 a 1964 e CFC: 1976, 1977.) 1ª ed. São Paulo: UICLAP, 2020.
RUBIM, Antonio Albino Canelas & Alexandre Barbalho (ogs). *Políticas Culturais no Brasil.* Salvador: EDFBA, 2007.

SÁ, Ivan Coelho de. *Matrizes do Pensamento Museológico de Gustavo Barroso.* 1. ed. Rio de Janeiro: Escola de Museologia - UNIRIO, 2019.

SÁ, Ivan Coelho de. "Curso de Museologia-UNIRIO: 90 anos de avanços e desafios". *In: Revista Museologia e Patrimônio.* Mast/RJ, Vol. 15, N° 2 , 2022.

STRÁNSKÝ, Zbynek ZIntroduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie-EIEM. Brno: Université Masaryk, 1995.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Archeologie a muzeologie. *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova Univerzita, 2005.

RUBIM, Antonio Albino Canelas & Alexandre Barbalho (ogs). *Políticas Culturais no Brasil.* Salvador: EDFBA, 2007.

Sites:http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Rio_de_janeiro_bens_tombados_novembro_2017.pdf
www.jbrj.gov.br/materias. *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*. "Palestra 'O Portal das Belas Artes' seguida de uma visita ao portão Jardim Botânico do Rio de Janeiro".RJ: Junho.

Fachada da entrada central da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

Pórtico sem o Portão. Pórtico com o Portão de Ferro,2024 (Portal Resgatado)

PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA NACIONAL: A IDEIA DE PANTEÃO DA PÁTRIA NO LEGISLATIVO BRASILEIRO (1891-1989)

José Ricardo Oriá Fernandes[1]
Gabriel Gervásio Neto[2]

RESUMO: A ideia de construção de um Panteão da Pátria para homenagear os "filhos ilustres da nação" surgiu no Legislativo, durante as discussões da Assembleia Constituinte republicana (1891). Pretendia-se homenagear Benjamin Constant, um dos próceres do movimento republicano, recém-falecido. A ideia não prosperou e foi apenas retomada no contexto do processo de redemocratização, com a morte de Tancredo Neves (1985). O Panteão da Pátria foi inaugurado em 1986 e localiza-se em Brasília, na Praça dos Três Poderes, considerada Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO desde 1987. O objetivo dessa comunicação é analisar o Panteão como "lugar de memória", bem como o processo de escolha dos personagens que são alçados à condição de herói/heroína. Com isso, destaca-se o papel do Legislativo na construção da memória nacional e nas políticas de patrimônio cultural no país.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Memória Nacional. Panteão da Pátria. Heróis nacionais. Heroínas nacionais.

A IDEIA DE PANTEÃO NO BRASIL

O historiador José Murilo de Carvalho disse, de forma bastante apropriada, que *"não há regime político que não cultue seus heróis e promova seu panteão cívico"* (1990, p.55). O Brasil recém-independente, desde 1822, necessitava de heróis nacionais e da constituição de seu panteão, que viessem a fortalecer sua própria identidade como nação. Assim, a construção da memória nacional se deu a partir da atuação de importantes instituições culturais, a exemplo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, cujo objetivo era formular

[1]Mestre em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Doutor em História da Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi Consultor Legislativo da área de educação, cultura e desporto da Câmara dos Deputados (1994-2022). E-mail: jricardo.oria@gmail.com.

[2]Mestre em Ciência Política pela Universidade de Salamanca-ES. É Consultor Legislativo da área de educação, cultura e desporto da Câmara dos Deputados. E-mail: gabrielgervasio.neto@camara.leg.br

uma escrita da história de legitimação do estado monárquico, tendo à frente a figura de nosso imperador, Pedro II.

Outra importante agência cultural, responsável pela construção da memória nacional, foi a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Manuel de Araújo-Porto Alegre, professor de pintura da referida Academia, foi um dos primeiros a propor a criação de uma galeria dos homens ilustres do Império, seguindo a orientação de seu mestre, o pintor francês Jean-Baptiste Debret. Numa das cartas de Debret a Araújo Porto-Alegre, datada de 28 de fevereiro de 1837, ele aconselha seu discípulo a fazer uma espécie de Panteão dos brasileiros notáveis, a exemplo da "Galeria Histórica e Nacional" existente no Palácio de Versalhes- uma exposição pública que pode ser visitada por qualquer cidadão e que mostre o papel de outras pessoas (artistas, militares, escritores, etc.) e não apenas membros da realeza e nobreza, que igualmente contribuíram para a glória da França. Debret sugere que Porto-Alegre faça o mesmo em relação ao Brasil, pois, embora o país já exista formalmente desde 1822, é importante que os monumentos de sua história sejam conhecidos, a fim de que haja o interesse pelo Brasil como uma nação distinta.

A mudança para o regime republicano exigiu a constituição de um novo imaginário político em busca de uma maior legitimação, uma vez que a implantação da República se deu por meio de um golpe militar que baniu a família imperial do país. Assim, em 1891, no decorrer dos trabalhos de nossa primeira Constituinte republicana, eis que surge, durante o debate parlamentar, a ideia de se construir um Panteão para o culto cívico aos grandes homens da Pátria brasileira. A proposta era de autoria do deputado federal pelo Distrito Federal Aristides Lobo. Como forma de homenagear um dos próceres do movimento republicano, Lobo propôs a criação de um Panteão ao fundador da República- Benjamin Constant (1836-1891):

> Que seja creado **um Pantheon em honra aos grandes homens da Patria Brazileira,** onde serão inhumados os que assim bem merecerem da Patria, conforme decretarem os futuros Congressos, sendo desde já indicado o **Dr. Benjamin Constant**" (Anais da Constituinte 1890, v. 2, p. 26, grifos dos autores).

A medida proposta pelos deputados constituintes de 1891 dá continuidade à criação de uma simbologia para o recém-instalado regime republicano que necessitava de heróis, signos e imagens para sua legitimação perante à sociedade. Nesse sentido, as palavras da historiadora Valéria Salgueiro são bastante elucidativas:

> O Congresso Constituinte republicano punha em prática, dessa forma, o princípio positivista de veneração cívica através do culto a homens ilustres em substituição à adoração dos santos católicos, erguendo-lhes um panteão do mesmo modo que tradicionalmente se erguiam templos às divindades míticas religiosas. Seguiam, assim, o princípio de Augusto Comte de que "os vivos são sempre, e cada vez mais, governados pelos mortos" (Salgueiro, 2008, p. 100).

Embora não tenha sido, de fato, criado um panteão cívico em homenagem aos grandes homens da História do país, sendo o primeiro a ser alçado a essa condição Benjamin Constant, a Constituição de 1891 determinou, em seu art. 8º das Disposições Transitórias, que: "O Governo Federal adquirirá para a Nação a casa em que faleceu o Dr. Benjamin Constant Botelho de Magalhães e nela mandará colocar uma lápide em homenagem à memória do grande patriota - o fundador da República".

Marechal Deodoro, primeiro presidente do país, decretou uma série de medidas em favor de Benjamin Constant e sua família, uma vez que a mesma se encontrava em dificuldade financeira, após a sua morte (Enders, 2014, p. 281). Entre essas medidas, constava, também, a construção de um monumento em sua homenagem que deveria ser erguido no centro da praça onde fora proclamada a República, bem como a compra de um imóvel no bairro de Santa Teresa, onde supostamente o movimento republicano fazia suas reuniões, para transformá-lo em museu**.** O Monumento a Benjamin Constant somente foi inaugurado em 1926, no Campo de Santana, por iniciativa da Igreja Positivista do Brasil (IPB), muito tempo depois da construção do primeiro monumento que evocava um presidente militar, no caso, Floriano Peixoto, situado na Cinelândia, no centro histórico do Rio de Janeiro.

Nos últimos anos, no contexto da renovação da historiografia brasileira, surgiram diversos estudos e pesquisas, com novas interpretações e abordagens acerca do papel da memória na construção da identidade nacional. O presente texto objetiva contribuir para o entendimento da construção da memória como elemento de afirmação da identidade da nação, tendo como referência o culto cívico que se faz a determinados nomes da História e sua elevação à condição de herói nacional. O objetivo dessa comunicação é analisar o Panteão como "lugar de memória", bem como o processo de escolha dos personagens que são alçados à condição de herói/heroína. Com isso, destaca-se o papel do Legislativo na construção da memória nacional e nas políticas de patrimônio cultural no país.

Como bem assinalou o historiador francês Pierre Nora, celebrações, comemorações, rituais cívicos, efemérides, estátuas, monumentos históricos e panteões constituem, por excelência, o que ele convencionou denominar de "lugares de memória".

Para Nora, com o advento da modernidade, caracterizado pela aceleração da história, cada vez mais, o cotidiano afasta-se das vivências da tradição e dos costumes. A memória deixa de ser encontrada no próprio tecido social e passa a necessitar de lugares especiais para ser guardada e preservada em seus laços de continuidade. São os lugares de memória encarregados dessa função de manutenção dos liames sociais, frente à ameaça do esquecimento. Para esse historiador francês,

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, por que essas operações não são naturais. (...) Os lugares de memória são, antes de tudo, restos (1993, p. 13).

Nora classifica esses lugares de memória em três categorias, a saber: lugares topográficos (arquivos, bibliotecas, monumentos, museus); lugares simbólicos (comemorações, aniversários, emblemas, símbolos nacionais); lugares funcionais (manuais didáticos, autobiografias, associações). Na classificação dele, o Panteão seria um exemplo paradigmático de lugar de memória topográfico, pois se trata de um monumento, mas também pode ser visto como um lugar simbólico, pois a ele estão ligadas comemorações de efemérides e o culto cívico a determinados fatos e personagens da história nacional.

Tomamos, portanto, como objeto de análise um "lugar de memória" da nacionalidade brasileira e pouco conhecido da grande maioria da população. Trata-se do Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves, mais conhecido como "Panteão da Pátria", localizado na capital da República. Nele se encontra um livro de aço denominado "Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria", onde estão inscritos nomes de personagens históricos que, em vida, se dedicaram ao "ideário da liberdade e da democracia". Nesse livro já se encontram os nomes de Tiradentes, Marechal Deodoro da Fonseca, Zumbi dos Palmares, D. Pedro I, Plácido de Castro, Duque de Caxias, Getúlio Vargas, Anita Garibaldi, Bárbara de Alencar, Zuzu Angel, Nise da Silveira[3], dentre outros, até sujeitos coletivos, como "os soldados da borracha"[4] e, mais

[3]A médica psiquiatra, que prestou relevantes serviços na área da saúde mental e inovou os métodos de atendimento aos pacientes internados, mediante o uso da terapia com arte, teve seu nome vetado pelo ex-presidente da República Jair Bolsonaro. Conforme as razões do veto: "(...) não é possível avaliar, nos moldes da referida Lei, a envergadura dos feitos da médica Nise Magalhães da Silveira e o impacto destes no desenvolvimento da Nação, a despeito de sua contribuição para a área da terapia ocupacional. Ademais, prioriza-se que personalidades da história do País sejam homenageadas em âmbito nacional, desde que a homenagem não seja inspirada por ideais dissonantes das projeções do Estado Democrático". O veto foi derrubado em sessão do Congresso Nacional em julho de 2022. Esse foi, até a presente data, o único caso de veto a nomes para constar no livro dos heróis e heroínas da Pátria.

[4]Conforme a justificativa do Projeto de Lei nº 6.350, de 2009, de autoria da Deputada Perpétua Almeida*: "Pelo menos 65 mil brasileiros, entre homens e mulheres, idosos e crianças, se deslocaram do nordeste para a Amazônia*

recentemente, os “lanceiros negros”[5]. Todas essas iniciativas foram fruto de projetos de lei que tramitaram no Congresso Nacional, desde a década de 1990.

A IDEIA DE PANTEÃO NA HISTÓRIA: O CULTO CÍVICO AOS HERÓIS/HEROÍNAS NACIONAIS

A palavra Panteão deriva de Pan (todo) e Théo (deus) e significava, inicialmente, o templo consagrado a todos os deuses. Em Roma, existia o famoso *Pantheon*, mandado construir pelo imperador Agripa. No decorrer da história, o Panteão passou a designar o local onde se depositavam os restos mortais de homens ilustres e notáveis, que prestaram grandes serviços à Pátria.

Em 1791, o processo revolucionário francês transformou a Igreja de Santa Genoveva no Panteão moderno, como forma de cultuar os grandes homens, com a legenda *"Aos grandes homens, a Pátria reconhecida".* Assim, os deuses e santos são substituídos pelos "heróis nacionais" (Bonnet, 1998). Estava instituído o Panteão moderno, cujo modelo passou a ser copiado por outros países. Em vários outros países do mundo, monumentos históricos foram construídos com a finalidade de homenagear seus mortos e proporcionar aos cidadãos o reconhecimento dos seus heróis nacionais. Muitos desses monumentos, embora consagrados à memória de apenas um personagem histórico, ao receberem os restos mortais, passaram a ter a denominação de Panteão. O mais certo, talvez, seria chamá-lo de “mausoléu” ou “cripta”. O Panteão nacional pressupõe a consagração de vários personagens históricos alçados à condição de heróis da Pátria.

No decorrer de nosso processo histórico, já existiram ideias e propostas acerca da construção de panteões cívicos em homenagem a determinadas figuras da História Pátria. Algumas delas surgiram no âmbito de discussões no Congresso Nacional. Outros foram

na época da 2ª guerra mundial. A contribuição do Brasil para o esforço de guerra, além de enviar uma força expedicionária aos campos de batalha na Europa, deu-se na produção extrativista do látex”.

[5]De acordo com a justificativa do Projeto de Lei °3.493, de 2021, de autoria do Senador Paulo Paim: *“Os Lanceiros Negros tiveram importante atuação na Revolução Farroupilha; guerra do Rio Grande do Sul contra o Império, ocorrida de 1835 a 1845. Integravam as fileiras do exército republicano farrapo. Eram escravos, conhecedores da lida campeira; domadores, charqueadores. Manejavam com grande habilidade a lança. Receberam a promessa de alforria diante da vitória final. Na Batalha de Porongos, interior do atual município de Pinheiro Machado, fronteira com o Uruguai, em 14 de novembro de 1844, na calada da noite, os Lanceiros Negros foram desarmados. Mais de 100 foram mortos pelo exército imperial. A paz veio com o Tratado de Ponche Verde; mas a liberdade, tão prometida, não. Os bravos lanceiros foram traídos”* .

aventados, mas não concretizados. Entre os panteões dedicados à memória de alguns personagens, temos o Panteão dos Andradas, em Santos-SP; o Panteão dos Inconfidentes, localizado no interior do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto-MG; o Panteão de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro-RJ e o Panteão da Independência, em São Paulo-SP.

Em meio às comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922, surgiu a ideia de construção de um Panteão em honra e reconhecimento ao papel dos irmãos Andrada no processo emancipacionista. Assim, na cidade de Santos-SP, foi inaugurado em 7 de setembro de 1923, um panteão dedicado à memória dos irmãos Andrada, considerados "filhos ilustres" dessa cidade paulista. Nele, encontram-se os restos mortais de José Bonifácio e de seus irmãos Martin Francisco e Antônio Carlos. Na historiografia oficial, José Bonifácio é considerado o grande articulador de nossa emancipação política, tendo sido consagrado com o epíteto de "O Patriarca da Independência", uma espécie de *founding-father* da nação brasileira. Seu nome também está inscrito no livro dos heróis da Pátria. Os outros dois irmãos Andrada também participaram da vida política do Império, tendo sido eleitos deputados constituintes para a Assembleia de 1823, dissolvida pelo imperador D. Pedro I.

Na Era Vargas, tivemos a construção de dois panteões cívicos. O primeiro deles foi o Panteão dos Inconfidentes, criado no ano de 1942, no interior do Museu da Inconfidência e que contém os restos mortais de alguns participantes desse movimento.

No ano de 1949, é inaugurado na então capital do país, com pompa e circunstância, o Panteão de Caxias, que fica localizado na Avenida Presidente Vargas em frente ao prédio do antigo Ministério da Guerra. Além de abrigar os restos mortais de Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, e os de sua esposa Ana Luísa de Loreto Carneiro Viana, duquesa consorte de Caxias, no panteão encontram-se a biografia do patrono do Exército e alguns de seus objetos, tais como o sabre, recebido pela vitória na Guerra do Paraguai, uma coroa ducal feita em 1950, lápides e insígnias. Duque de Caxias é considerado o Patrono do Exército brasileiro e sua data de nascimento - 25 de agosto - é consagrado ao "Dia do Soldado", resultando em uma efeméride bastante comemorada pelas forças armadas. Depois de Tiradentes, Duque de Caxias é um dos personagens históricos mais cultuados pela nação brasileira, constituindo-se no protótipo do herói militar (Souza, 2008).

Na base do Monumento à Independência, de 1922, inaugurado nas proximidades do local onde se deu a proclamação da Independência, na capital paulista, foi construída uma capela em 1952, para receber os restos mortais da Imperatriz Leopoldina. Posteriormente, o regime civil-militar vigente no país desde 1964 promoveu em todo o país uma série de

eventos comemorativos em alusão ao sesquicentenário da Independência do Brasil, cujo ápice foi o cortejo triunfal do corpo do imperador D. Pedro I, trasladado de Lisboa, fruto de um acordo diplomático celebrado entre Brasil e Portugal. Após peregrinar por diversas cidades brasileiras, os restos mortais de nosso primeiro imperador foram depositados nesse monumento. Além de Leopoldina e de Pedro I, repousam no Panteão da Independência os restos mortais de sua segunda esposa, Dona Amélia. Sobre o tampo onde estão os despojos do Imperador, há a imagem da coroa imperial, uma reprodução da espada usada em 7 de setembro de 1822 e a representação simbólica da primeira Constituição política do Império do Brasil, outorgada em 1824 por D. Pedro I.

Durante a ditadura militar, mais uma ideia acerca da construção de um novo Panteão surgiu após a morte do ex-presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, ocorrida em 1976. Na Câmara dos Deputados, o então Deputado Italo Conti apresentou o Projeto de Lei nº. 1496, de 1979, que *"dispõe sobre o Panteão a ser erguido na Praça dos Três Poderes, em Brasília, destinado a abrigar os restos mortais do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, e determina outras providências".* O projeto, no entanto, não logrou êxito à época. O Memorial JK, que contém os restos mortais do ex-presidente, só foi inaugurado no ano de 1981, em Brasília e em outro local, não tão visível como a Praça dos Três Poderes.

O PANTEÃO DA LIBERDADE E DA DEMOCRACIA TANCREDO NEVES

A ideia da construção de um Panteão da Pátria é retomada no contexto da redemocratização do país (1985-1988) e teve como inspiração a morte de um outro político, no caso, Tancredo de Almeida Neves, eleito primeiro presidente civil após o regime civil-militar e que, por motivo de doença e posterior falecimento, não chegou a tomar posse no cargo. A proposta ganhou força na ação do então governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, como forma de prestar uma homenagem póstuma ao ex-presidente Tancredo Neves, cuja morte causou verdadeira comoção nacional.

Assim, na Praça dos Três Poderes, na capital da República, com a concepção arquitetônica inovadora de Oscar Niemeyer, construiu-se, sob o formato de uma pomba, um monumento inspirado nos ideais de liberdade e democracia. O Panteão da Pátria foi inaugurado no dia 7 de setembro de 1986, data máxima da nacionalidade e nele se encontra um livro de

"onde ficarão gravados para a eternidade os nomes dos que combateram e morreram para que todos os brasileiros fossem livres em sua pátria soberana" (PANTEÃO DA PÁTRIA, folheto explicativo). O Panteão da Pátria recebe o pomposo nome de “Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves”. Segundo o Instituto de Arquitetos do Brasil-Departamento do Distrito Federal (IAB-DF),

> O conjunto do Panteão da Liberdade e da Democracia foi criado para comemorar a redemocratização do país, registrar a morte de Tancredo Neves e homenagear os heróis nacionais, especialmente, Tiradentes. Inaugurado em 7 de setembro de 1986, o monumento tem forma única. Para alguns, quando visto de frente, lembra uma pomba (ou duas); para outros, sugere dois troncos de pirâmides, invertidos e engastados. O volume é opaco, todo revestido de placas de mármore, apenas rasgado em uma de suas faces pelo vitral de Marianne Peretti. A construção foi implantada na campina circunvizinha da Praça dos Três Poderes, e a ela ligada por meio de uma passarela. No interior, bastante escuro e cerimonioso, um hall de distribuição (com mural de Athos Bulcão), um pequeno auditório inferior e o salão superior (com o painel Inconfidência Mineira, de João Câmara, e o Livro de Aço onde estão registrados os nomes dos Heróis da Pátria). Complementando o conjunto, Niemeyer projetou quatro grandes elementos escultóricos, que foram distribuídos na campina: o Monumento do Fogo Simbólico, ou Pira da Pátria, e três painéis curvos que - segundo os guias locais - representam Exército, Marinha e Aeronáutica a proteger nossa democracia (Guia de Obras de Oscar Niemyer, 2010, p. 78).

AS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA E A INAUGURAÇÃO OFICIAL DO PANTEÃO DA PÁTRIA

Embora o Panteão da Pátria tenha sido inaugurado no dia 7 de setembro de 1986, os primeiros nomes a serem elevados à condição de herói nacional somente ocorreram no ano de 1989. O Ministro de Estado da Cultura à época, José Aparecido de Oliveira, encaminhou ao então Presidente da República, José Sarney, uma exposição de motivos que fundamentou a proposta de inscrição de nomes brasileiros falecidos que deveriam constar no Panteão da Pátria. Trata-se do Projeto de Lei nº 4.087, de 1989, que *dispõe sobre a homenagem à memória de brasileiros considerados “Heróis da Pátria”.* O referido projeto tramitou na Câmara dos Deputados, tendo sido apreciado na primeira das comissões permanentes - Comissão de Constituição e Justiça e de Redação (CCJR), que o rejeitou por considerar injurídico, visto que essa homenagem poderia ser tratada em nível de decreto pelo Poder Executivo. Neste sentido, a proposição foi arquivada, sem que fosse analisado seu mérito pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados.

Figura 1 - Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves (1986)
Praça dos Três Poderes, Brasília-DF.

Fonte: Acervo Arquivo Público do Distrito Federal.

Com a proximidade das comemorações do Centenário da República, cujo ápice seria o dia 15 de novembro de 1989, o Executivo encaminhou ao Congresso Nacional uma Medida Provisória sobre a matéria que depois foi convertida na Lei n° 7.919, de 11 de dezembro de 1989, que *"dispõe sobre a inscrição do nome de Tiradentes e Deodoro da Fonseca no Livro dos Heróis da Pátria"*. O art. 1º. da referida Lei fazia alusão expressa à comemoração das duas efemérides históricas daquele ano de 1989:

> Em comemoração do bicentenário da Inconfidência Mineira e do centenário da Proclamação da República, são inscritos no Livro dos Heróis da Pátria os nomes de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e do Marechal Manoel Deodoro da Fonseca.

Assim, no dia 15 de novembro de 1989, quando os cidadãos brasileiros foram, em primeiro turno, votar para a escolha do futuro presidente do Brasil, após um jejum eleitoral de quase trinta anos, a solenidade no Panteão da Pátria fazia uma evocação e uso político do passado ao inserir os nomes de Tiradentes e Deodoro no rol dos heróis nacionais. Estava, assim, oficialmente inaugurado nosso Panteão da Pátria. Criava-se um novo lugar de memória

nacional, ao tempo em que se fortalecia os mesmos heróis identificados com o ideário republicano- Tiradentes, nosso herói por excelência, patrono cívico da nação brasileira, e Deodoro da Fonseca, considerado um dos fundadores da República e primeiro presidente do país.

Figura 2 - Livro de Aço dos Heróis e Heroínas da Pátria. Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves. Brasília-DF.

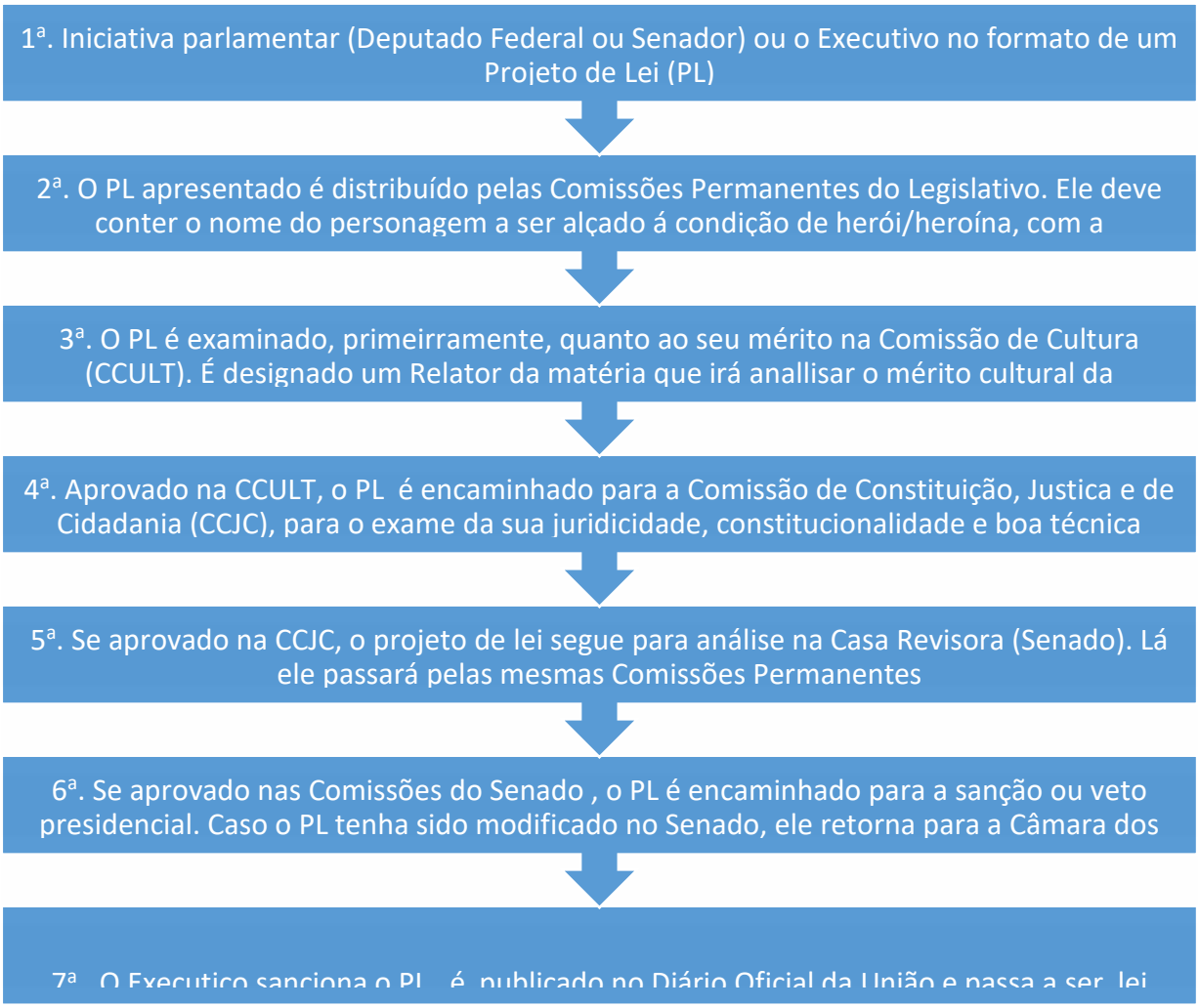
Fonte: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Diferentemente de outros panteões cívicos, o Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves não contém os restos mortais dos heróis nacionais, nem possui cenotáfios. Lá consta um livro de aço, denominado "Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria" com o nome de brasileiras e brasileiros já falecidos que, em vida, sobressaíram-se em defesa da liberdade e da democracia. Os nomes dos homenageados estão inscritos nesse livro de aço, no qual lhes é concedido o atributo de "Heróis/heroínas da Pátria". Consta, em cada página de metal, seu nome e uma pequena biografia.

A princípio, não havia nenhum ato normativo que estabelecesse os critérios mínimos para a concessão do título de "herói/heroína da Pátria". A partir da Lei nº 11.597, de 29 de novembro de 2007, a inscrição no Livro dos Heróis da Pátria passou a ser regulamentada por alguns critérios básicos. A indicação do nome deverá ser proposta por projeto de lei decorridos 50 (cinquenta) anos da morte ou da presunção de morte do homenageado, à exceção de brasileiros mortos ou presumidamente mortos em campo de batalha.

Posteriormente, a Lei nº 13.229, de 28 de dezembro de 2015, modificou o critério de temporalidade (10 anos de falecimento do homenageado) para inserir o nome do político Leonel de Moura Brizola no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria. A indicação de um determinado nome pode ser feita por qualquer parlamentar (Deputado Federal ou Senador), pelo Poder Executivo e até por iniciativa popular, mediante a apresentação de um projeto de lei. Para que se torne lei, o projeto precisa ser votado pelas duas Casas Legislativas e depois sancionado pelo Presidente da República (ver Gráfico 1).

Gráfico 1: Tramitação de um Projeto de Lei que pretende transformar um personagem em herói/heroína da Pátria, segundo a legislação federal[6]



[6] Considerou-se um projeto de lei iniciado por iniciativa de parlamentar da Câmara dos Deputados, situação mais comum nesse tipo de proposição legislativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inaugurado em 1986, integrado ao patrimônio histórico e artístico nacional e oficialmente preenchido o livro de aço com os primeiros nomes de heróis, o panteão configura-se como um "Altar da Pátria", símbolo da nacionalidade, um novo lugar de memória. Fazendo uma análise dos primeiros nomes inscritos no Panteão (1989) até o mês de fevereiro de 2024, constata-se que a escolha de heróis/heroínas esteve sempre associada à comemoração de efemérides e, no mais das vezes, os nomes escolhidos são, na sua grande maioria, pertencentes à elite branca letrada, constituída por governantes (sejam imperadores ou presidentes da república, políticos e militares) e elementos da elite intelectual (escritores, músicos, cientistas). Até a presente data, 91 heróis e heroínas tiveram a autorização legal para terem seus respectivos nomes inscritos no livro de aço do Panteão da Pátria, mediante projetos de lei aprovados pelas duas casas legislativas do Congresso Nacional e sancionadas pelo Executivo. Desse quantitativo, apenas 20 são personagens femininas, o que demonstra que as mulheres estão, de certa forma, subrepresentadas no Panteão nacional. Assim, em termos de gênero, há uma clara predominância de heróis em detrimento de heroínas. Outro aspecto interessante é que, só muito recentemente, passou-se a incluir nomes de personagens ligados aos movimentos sociais populares de nossa História, tais como Zumbi e Dandara dos Palmares, Francisco José do Nascimento ("Dragão do Mar"), Luiz Gama e Luíza Mahin, Antonio Conselheiro, Maria Quitéria, Joana Angélica, João das Botas e Maria Felipa.

Consideramos que a legislação federal que estabelece os critérios para a inscrição de nomes de heróis e heroínas nacionais precisa ser urgentemente alterada. A primeira delas é o retorno ao prazo mínimo de cinquenta anos de falecimento para que o personagem possa receber a mais alta honraria nacional, qual seja, o título de herói ou heroína da Pátria. O prazo atual de dez anos é muito curto para que se faça uma avaliação criteriosa de quem deve ser alçado à condição de herói/heroína. O prazo de cinquenta anos, equivalente a meio século, é o ideal para que a geração seguinte possa avaliar se o suposto homenageado é digno de ter seu nome inscrito no livro de aço do Panteão da Pátria.

Por fim, consideramos que, hoje, a discussão acerca dos heróis e heroínas nacionais passa ao largo da sociedade, ou seja, a indicação e posterior análise dos nomes fica restrita ao Parlamento, com a mera abordagem formal de um parecer elaborado por deputados e senadores, cuja

aprovação se dá nas comissões permanentes das casas legislativas. Há que se criar outras formas que possibilitem a participação da sociedade e de outras instâncias sociais, a exemplo das universidades, academias literárias, instituições científicas e de pesquisa, que deveriam ser chamadas a opinar acerca do nome que está sendo proposto para receber a alcunha de "herói/heroína da Pátria". A exemplo da Lei[7] que fixou critério para a instituição de datas comemorativas no calendário oficial, a realização de audiências públicas com a participação desses segmentos sociais, no âmbito da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados e da Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal, traria contribuições significativas ao debate parlamentar e daria maior legitimidade no processo de escolha de nossos heróis e heroínas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNET, Jean-Claude. **Naissance du Panthéon:** essai sur le culte des grands hommes. Paris: Fayard, 1998.

BRASIL. **Annaes do Congresso Constituinte da República** (1890), v. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1926 (1890).

BRASIL. **LEI N° 7.919**, de 11 de dezembro de 1989, que "dispõe sobre a inscrição do nome de Tiradentes e Deodoro da Fonseca no Livro dos Heróis da Pátria". Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1989/lei-7919-11-dezembro-1989-375176-norma-pl.html Acesso em 20.02.2024.

BRASIL. **LEI Nº 11.597**, de 29 de novembro de 2007, que "dispõe sobre a inscrição de nomes no Livro dos Heróis da Pátria". Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2007/lei-11597-29-novembro-2007-564929-publicacaooriginal-88838-pl.html Acesso em 20.04.2024.

BRASIL. **LEI Nº 12.345**, de 9 de dezembro de 2010, que "fixa critério para instituição de datas comemorativas". Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2015/lei-13229-28-dezembro-2015-782180-norma-pl.html. Acesso em 20.04.2024.

BRASIL. **LEI Nº 13.229,** de 28 de dezembro de 2015, que "inscreve o nome de Leonel de Moura Brizola no Livro dos Heróis da Pátria e altera a Lei nº 11.597, de 29 de novembro de 2007". Disponível em: : https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2010/lei-12345-9-dezembro-2010-609638-norma-pl.html. Acesso em 20.02.2024.

BRASIL. **PROJETO DE LEI Nº. 1496**, de 1979, que "dispõe sobre o Panteão a ser erguido na Praça dos Três Poderes, em Brasília, destinado a abrigar os restos mortais do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, e determina outras providências". Disponível em: https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/192854 Acesso em 20.02.2024.

BRASIL. **PROJETO DE LEI Nº 4.087**, de 1989, que "dispõe sobre a homenagem à memória de brasileiros considerados "Heróis da Pátria". Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=218665. Acesso em 20.02.2024.

[7] Trata-se da **Lei nº 12.345**, de 9 de dezembro de 2010, que "fixa critério para instituição de datas comemorativas".

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ENDERS, Armelle. **Os vultos da nação:** fábrica de heróis e formação dos brasileiros**.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GUIA DE OBRAS DE OSCAR NIEMEYER: **Brasília 50 anos.** Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares In: **História e Cultura**. Projeto História (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP). São Paulo, nº 10, dez.1993.

ORIÁ, Ricardo. Construindo o Panteão dos Heróis Nacionais: monumentos à República, rituais cívicos e o ensino de História**. Revista História Hoje,** 3(6), 43–66, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.20949/rhhj.v3i6.137. Acesso em 20.02.2024.

ORIÁ, Ricardo**.** História Pública e Monumentos: a narrativa visual do passado nacional. In: ALMEIDA, J. R.; MENESES, S. (orgs.). **História Pública em debate**: patrimônio, educação e mediações do passado. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

ALMEIDA, J. R.; MENESES, S. (orgs.). O Panteão da Pátria na escola: o culto cívico aos heróis e efemérides no ensino de História. In: MENESES, S., Wanderley, S. e MELO, Rosilene (orgs.). **Ensinar com História Pública**: desafios, temas e experiências. Sobral/CE: Sertão Cult, 2022.

PANTEÃO DA PÁTRIA, folheto explicativo. Brasília: Governo do Distrito Federal, s/d.

SALGUEIRO, Valéria. **De Pedra e Bronze:** um estudo sobre monumentos. O Monumento a Benjamin Constant. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MESA XX

Políticas Culturais e Cinema

CRIAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL ATRAVÉS DO INSTITUTO CARLOS SCALLA

Bruno Scalla de Souza Pereira[1]
Andrielle Gonçalves Scalla[2]
Adriano Medeiros da Rocha[3]

Resumo: O presente artigo promove reflexões sobre o pioneirismo e o trabalho desenvolvido pelo cineasta muriaeense Carlos Scalla. Em sua trajetória profissional ele articulou diversas instâncias e políticas culturais para desenvolver centenas de produções, entre filmes de ficção, documentários e cinejornais, que retratam aspectos fundamentais da memória e história da população da Zona da Mata mineira. Além disso, ele também promoveu importante atividade de restauração ligada à arte cinematográfica, constituindo um importante acervo na área, que culminou com a criação do Museu do Cinema Carlos Scalla, em 2002. Atualmente, esta iniciativa está sendo desdobrada em um Instituto de preservação e salvaguarda de acervos audiovisuais com sede na cidade de Muriaé, MG.

Palavras-chave: Carlos Scalla, Scalla Filmes, memória, história cultural, acervo fílmico

O CINEMA E SUAS ARTICULAÇÕES COM O REGISTRO DE MEMÓRIAS E A FUNDAMENTAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Para Michael Pollak (1989, p. 9), a memória estaria integrada às tentativas de se definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais como, por exemplo, aldeias, famílias, nações. Assim, a referência do passado serviria para manter coesos os grupos e instituições que compõem a sociedade. A memória também definiria o lugar de cada um desses grupos e sua complementariedade. Dessa maneira, um acervo cinematográfico constituído pode representar uma forma de memória, uma vez que ajuda a manter a sensação de pertencimento a partir de imagens e sons montados por um cineasta e sua equipe em uma substancial referência ao passado de determinada comunidade.

No livro *Memória coletiva* (1990, p. 14), Maurice Halbawalchs defende que é na história vivida que se apoia a memória. O autor pensa a memória a partir de uma visão sociológica e a apresenta em três tipos. O primeiro deles refere-se à memória social, representada pela ideia de pertencimento à sociedade como, por exemplo, à estrutura de nação; o segundo tipo trataria da

[1]Cineasta, fundador, mantenedor e presidente do Instituto Carlos Scalla, sócio-proprietário da Scalla Filmes Produções Cinematográficas LTDA. Graduando em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá. E-mail: brunoscallamg@gmail.com
[2]Graduada em Psicologia pela UniFaminas Muriaé, vice-presidente do Instituto Carlos Scalla, sócia-proprietária da Scalla Filmes Produções Cinematográficas LTDA. E-mail: andriellescalla@gmail.com
[3]Doutor em Artes/cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona, cineasta, professor de cinema e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

memória coletiva, ou seja, memória de pertencimento a um grupo menor e determinado; e, o terceiro tipo, seria a memória individual.

Halbawchs acredita que mesmo a memória individual também é de natureza social, uma vez que a memória do indivíduo se conserva através da memória dos seus semelhantes. Em outras palavras, a memória de uma pessoa que presenciou o período de produção do cineasta que será retratado nas próximas páginas faz correlações imediatas com noções que se reportam a outros membros dos demais grupos que atravessaram a mesma existência. Dessa maneira, tem-se a memória sempre como uma operação de natureza social.

Independente da época vivida pelo pesquisador, ele necessita de fontes que lhe indiquem de que maneira determinado acontecimento se processou. Além dos próprios filmes, a história do cinema apresenta outras fontes importantes, como as informações a respeito das diversas etapas de realização do filme, os métodos utilizados, o roteiro, a montagem e finalização, a relação com o público e com a crítica, os resultados econômicos, a própria notação da linguagem cinematográfica – através da cine-semiologia, entre outros. Apesar de ser impossível saber exatamente todo o percurso de nosso passado, afinal possuímos apenas restos ou vestígios para serem analisados, a história do cinema utiliza documentos disponíveis para constituir um saber que, hoje, se pluraliza em três braços analíticos principais – a história estética, a história política e a história econômica –, que são ligados e possuidores de autonomia apenas relativa.

Na história do cinema brasileiro, verifica-se que as políticas culturais ligadas ao cuidado com os arquivos de imagens aconteceram (ou ainda buscam se consolidar) de forma tardia e problemática. Os incêndios em acervos de cinegrafistas e produtoras praticamente destruíram a memória audiovisual dos primeiros anos de nosso cinema e causaram perdas irreparáveis à nossa memória. Alberto e Paulino Botelho são bons exemplos disso. Em 1928 e 1932, eles perderam quase a totalidade de uma produção realizada no Rio de Janeiro desde o início do século XX. Além dos incêndios, as enchentes também devastaram alguns acervos, como é o caso do arquivo do Primo Carbonari, em São Paulo, ou da Cinédia, no Rio de Janeiro. Esta última perdeu toda sua produção de não-ficção.

Somente em 1954, depois de inúmeras outras obras perdidas pelas péssimas condições de armazenamento – entre elas, as primeiras imagens em território nacional –, foi organizada a Filmoteca do Museu de Arte Nacional, sob a direção de Paulo Emílio Sales Gomes. Logo depois, a instituição passou a ser denominada Fundação Cinemateca Brasileira. Este foi o primeiro arquivo de filmes pensado e organizado dentro de padrões internacionais de

conservação e, através dele, criava-se uma memória do cinema brasileiro, em que a história era tida como referência central. Grande parte dos funcionários da Cinemateca foi constituída por jovens apaixonados pelo cinema nacional.

Nacionalmente, sempre houve preocupação muito maior com os arquivos textuais – "os documentos". Prova disso são as milhares de bibliotecas espalhadas pelos mais distantes municípios em contraposição ao número reduzidíssimo de arquivos cinematográficos. Embora grandes momentos da história brasileira tenham sido registrados em película, pouco foi conservado ou entendido como suporte para a compreensão do nosso passado. Talvez pela escassez de recursos ou pela simples falta de interesse ou ainda pelo desejo sensível de escapar de um passado de atraso e miséria. Felizmente, esta concepção vem mudando. Os espaços específicos para preservação vêm sendo considerados fundamentais não apenas para salvaguardar o patrimônio audiovisual, mas também para a difusão de produções e artistas.

> O Brasil foi um dos signatários da Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, proclamada pela Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura - Unesco - em sua Conferência Geral de outubro de 1980. Esse documento foi levantado como bandeira por arquivos de filmes de todo o mundo, para demonstrar a seus governos nacionais a fundamental importância da preservação das imagens em movimento de cada país e do planeta, em seu conjunto. No Brasil, embora o panorama da área tenha se modificado muito nos últimos vinte anos, as circunstâncias históricas ainda não permitiram que cumpríssemos a totalidade dos itens daquela recomendação. (ENCONTRO BRASILEIRO DE INFORMAÇÕES AUDIOVISUAIS, 1º, São Paulo, 2008.)

Em alguma medida é possível afirmar que existe, hoje, o desejo de se valorizar, por parte das políticas públicas, o que foi feito e de se estabelecer uma tradição em prol do cinema brasileiro. O presente estudo também busca contribuir para esta mudança de pensamento, na medida em que propõe resgatar instantes significativos da vida profissional de um dos pioneiros desta arte, especialmente realizada no interior das Minas Gerais.

O SURGIMENTO DE UM NOVO PROTAGONISTA NAS AÇÕES CULTURAIS LIGADAS AO CINEMA IDEALIZADO E DESENVOLVIDO A PARTIR DA CIDADE DE MURIAÉ, MG

O cineasta Carlos Roberto Scalla Pereira nasceu em vinte e um de janeiro de mil novecentos e cinquenta e quatro, no bairro Dornelas, na cidade de Muriaé, Zona da Mata

mineira. Mais conhecido como Carlos Scalla, ele demonstrou, muito cedo, sua paixão pelo cinema.

Scalla dedicou sua vida inteira à sétima arte, influenciado pelas produções norte-americanas de bang-bang, quando levado desde criança ao cinema pelo seu pai, onde, anos mais tarde passou a colaborar na montagem dos filmes que assistia da cabine de projeção, juntamente com outro aficionado por cinema - o projecionista da Rede Brasil, que o inspirava e dizia que Scalla ainda realizaria muitos filmes.

Com apenas quatorze anos de idade, ele trocou sua bicicleta por um conjunto americano Keystone 16 mm, modelo A7, composto por uma filmadora e um projetor. Este foi o primeiro passo para possibilitar a materialização do sonho do jovem garoto, realizando, dessa forma, o seu primeiro curta-metragem, *Lei Sangrenta*, no ano de 1968, ainda em preto e branco. Praticamente sem estrutura para concretizar este projeto, formou seu primeiro elenco com amigos, parentes e vizinhos, que colaboraram, ainda, na participação artística e financeira da produção. O cenário escolhido constituía-se das matas próximas ao bairro onde residia, como rios e morros e, por esse motivo, tanto no roteiro quanto nas filmagens, a natureza sempre se fazia presente contracenando com o protagonista.

Empolgado com a primeira produção, que além de dirigir foi ator coadjuvante, e com seu sonho juvenil se tornando realidade, Carlos Scalla produziu, no ano seguinte, outro filme, intitulado *O Homem da Selva*. Porém, ainda com poucos recursos, o cineasta improvisou e retratou nessa história sua preocupação com a natureza, cujo enredo se baseava em um homem, criado na selva, que ajudava um índio a proteger suas reservas da destruição dos brancos.

A plateia que acompanhava a exibição de seus filmes crescia a cada nova produção, havendo cobranças ao jovem garoto quanto a inexistência de som nos filmes, o que solucionou a partir de seu segundo filme, utilizando um gravador copiava os sons dos filmes na cabine de projeção e sincronizava a pista magnética com as ações apresentadas pelos atores na película.

Vale ressaltar que a cidade de Muriaé, situada no interior da Zona da Mata Mineira, dispunha de uma população de cerca de 50 mil habitantes neste período, no fim da década de 60, com predominância de moradia ainda na zona rural. Naquele período, o cinema era o principal meio de entretenimento e acesso às informações, difundidas pelo noticiário nacional por meio da distribuição na Rede Brasil de Cinemas, como em outras redes, a veiculação dos "enlatados", como eram conhecidos os Cine Jornais, a exemplo do Canal 100, e filmes de menor bilheteria no circuito comercial em relação às cidades maiores.

Em 1970, aquele garoto, com apenas dezesseis anos, porém, um pouco mais experiente, produziu mais dois filmes, com características construtoras próximas dos anteriores: em 16 mm e em preto e branco, os quais receberam o título de *O Assalto Frustrado* e *O Vingador Mascarado*. Estas produções foram realizadas através da produtora em formação denominada Scalla Filmes.

Em 1974, Carlos Scalla associou-se ao amigo Sylvio Gomes, pianista do Lloyd brasileiro, fundando a Muriaé Filmes Ltda. Sylvio mantinha, ainda, um conceituado e consolidado conjunto musical chamado Ponto 5. Ao tomar conhecimento dos feitos do jovem Scalla e cansado da vida noturna, o pianista o procura, inspirado em realizar algo que satisfizesse enquanto artista e que desse as condições de viver da nova arte, sugerindo então que os dois iniciassem um projeto de um cine jornal. Este foi o primeiro passo para a consolidação do que viria a ser uma referência no que tange à linguagem jornalística empregada, tecnologias criadas, adaptações e maquinários adquiridos para registrar a realidade de uma cidade interiorana em desenvolvimento e diversas outras cidades do estado, nos aspectos sociais, culturais e comportamentais.

CINE FATOS – O DESAFIO CINE JORNALÍSTICO DA MURIAÉ FILMES

Após a experimentação pioneira das ações cinematográficas realizadas por Carlos Scalla, surge a oportunidade de fundar, dessa vez com um sócio, a Muriaé Filmes, o empreendimento intitulado Cine Fatos, que visava ser um canal informativo, promoveu inúmeros registros da população local e regional através dos anos de existência e proporcionou a Carlos Scalla e sua equipe aprimorar suas experiências em produções cinematográficas. Até meados dos anos 80 eles realizaram centenas de documentários, os quais foram exibidos por cerca de dez anos no Cine Vila Rica, em Muriaé, e também em cinemas de cidades vizinhas.

A novidade do Cine Fatos possibilitava que, além de cultura, informação e entretenimento, os muriaeenses se identificassem com o conteúdo veiculado, muitas vezes se vendo na própria tela, tornando um meio atrativo e predominantemente capaz de sustentar a bilheteria do antigo Cine Villa Rica de propriedade de Renato Guarino. A população chegava a solicitar que o filme fosse reprisado ao término das sessões, especialmente em datas como o carnaval de rua, o desfile do dia 6 de setembro (Dia do Muriaeense), o registro de 7 de setembro e também quando havia algum fato que atraísse mais espectadores ao cinema.

Com o aumento da credibilidade da Muriaé Filmes entre os espectadores, alguns anunciantes firmaram longos contratos de exclusividade com a empresa. Essa realidade diferiu dos meios oriundos de aspectos financeiros e idealísticos que caracterizava no cinema de cavação desenvolvido nas décadas anteriores. Em geral, as cavações eram realizadas por meio de encomendas, através de famílias abastardas ou tinham o caráter de registro iconográfico, retratando fatos e acontecimentos sobre visitas e manifestações políticas, fazendas, empresas.

Em linhas gerais, as cavações eram divididas em "berço esplêndido" e "os rituais de poder", como definiu Paulo Emílio Sales Gomes. "Berço esplêndido" é a denominação dada aos filmes que retratam as belezas naturais brasileiras, como por exemplo, imagens de florestas e cachoeiras, e imagem da evolução das cidades. Já o que é entendido como "rituais de poder" são os filmes que retratavam eventos políticos, tais como viagens de autoridades, visitas, posses de governadores, cerimônias oficiais entre outras.

No início das atividades da Scalla Filmes, em 1968, e da, então, Muriaé Filmes, em 1974, a referida cidade de Muriaé dispunha apenas de dois meios de comunicação: o Jornal Gazeta de Muriaé, que funcionou de forma impressa até 2013 e depois disso ganhou sua versão online até os dias atuais e a Rádio Muriaé, que possuía um transmissor com capacidade de 100w, o que abrangia um raio limitado de aproximadamente 2,5 quilômetros no entorno de sua sede. A necessidade de recorrer ao eixo central de produção cinematográfica (Rio-São Paulo) para revelar filmes fez com que

> Carlos Scalla viajasse semanalmente para o Rio de Janeiro, onde revelava seus filmes, criando um ciclo de amizade com grandes atores e diretores consagrados, tais como: Augusto Cézar Vannuci, Wilton Franco, Paulo Porto, Olney Cazarré, Antônio Fagundes, Sandra Bréa, José Augusto Branco, Ângela Leal, entre outros. Em 1979, o cineasta conheceu um dos maiores nomes do cinema brasileiro, o mineiro Humberto Mauro, com quem conviveu na intimidade, tendo a oportunidade de conhecer detalhes da vida profissional e participando de diversas passagens importantes do amigo. O contato frequente entre eles só foi rompido com o falecimento de Humberto. (MACHADO, 2002)

Em 1987, quando as produções cinematográficas nacionais entraram em decadência, consequentemente, contra vontade, Carlos Scalla foi, aos poucos, sendo obrigado a paralisar as atividades da Muriaé Filmes, uma vez que a película e seus derivados foram taxados como produtos supérfluos pelo Governo Federal, inviabilizando a manutenção e a continuidade da produção de cinejornais.

Em meio à nova realidade e ao desafio de seguir com o fascínio pela imagem em movimento, a perseverança de Scalla fez com que, mediante à impossibilidade de produzir obras fílmicas de ficção ou documentais, intensificasse sua atuação como investigador, atuando junto ao Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, colaborando diretamente na pesquisa da vida e obra do Cineasta Moacyr Fenelon, seu conterrâneo e fundador da Atlântida Cinematográfica. Anos depois, a pesquisa deu origem ao livro *100 anos da Atlântida Cinematográfica*, publicado pela Fundação Armando Alves Penteado (FAAP).

Até a retomada do movimento de produção cinematográfica e criação de mecanismos de fomento, Scalla se dedicou ainda a fazer palestras, restaurações de equipamentos cinematográficos e participação em eventos acadêmicos até meados do ano 2000.A partir deste período já contava com a participação e atuação de seu filho mais novo, Bruno Scalla, que sempre teve no pai uma referência na área e um exemplo a ser seguido.

Ainda em 2000, ele foi tema de um documentário produzido pelo Núcleo de Cinema e Vídeo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde, em primeira pessoa, Carlos Scalla contava suas aventuras cinematográficas na década de 60, através da pioneira Scalla Filmes, tendo como plano de fundo, imagens de suas obras como forma de ilustrar o trabalho documental intitulado *O Garoto que trocou a bicicleta pelo Cinema*.

No ano de 2002, a história do cineasta virou tema de um filme biográfico em 35mm. Desta vez, com a participação de expressivos atores da teledramaturgia brasileira, tais como Paulo César Grande e Cláudia Mauro (sobrinha-neta do seu antigo amigo de profissão, Humberto Mauro). O casal interpretou os pais de Carlos Scalla e o mesmo foi interpretado pelo ator Paulo Reis, do extinto programa Gente Inocente, da Rede Globo de televisão, filme produzido pela jornalista Meire Rodrigues.

Ainda em 2002, como forma de homenagear a trajetória, o pioneirismo e a persistência de seu pai, Bruno Scalla cria o Museu do Cinema Carlos Scalla, que, além de contar com a filmoteca oriunda dos trabalhos de seu pai, ainda disponibilizava de uma biblioteca especializada, arquivos fílmicos nas bitolas 8mm, S8mm, 9,5mm,16mm e 35mm, além de arquivos magnéticos, sonoros, fotogramas em 35mm e 120mm.

A partir daí, Bruno Scalla iniciou um trabalho de garimpo em prol de reunir um acervo ainda maior e mais qualificado de equipamentos. Assim, a coleção se expandiu e também estimulou que Carlos Scalla se aperfeiçoasse também na vertente de restauração. Algumas dessas habilidades manuais já tinham sido adquiridas e testadas, há anos atrás, quando trabalhou

em uma fábrica de charretes da família, dos 10 aos 16 anos.

É importante ressaltar que o domínio e a perícia de Carlos Scalla quanto às restaurações se deu de maneira autodidata, o que mais tarde foi compartilhado entre ativistas da mesma causa que, embora raros e específicos, promoviam trocas significativas e simbólicas de conhecimento, inclusive com outras instituições como Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e até laboratórios particulares como Casa Blanca, na cidade de São Paulo e Labocine, no Rio de Janeiro.

O trabalho resultante da junção entre a coletânea dos equipamentos adquiridos e do dedicado trabalho de restauração de Carlos Scalla possibilitaram constituir um robusto panorama da história do cinema, que registra aspectos regionais, nacionais e mundiais por meio de variado acervo de materiais, tais como um dos exemplares do cinematógrafo dos Irmãos Lumière de 35mm, datado de 1904, encontrado em um desaterro e, hoje, em pleno funcionamento.

Além disso, atualmente, o acervo conta com mais de 300 peças, nas mais diversas características, bitolas e especificidades, como, por exemplo, o conjunto francês original Pathé Baby, composto por câmera, filmadora, coladeira e tesoura, utilizado por Humberto Mauro em seu primeiro filme *Valadião, o Cratera*. Além disso, o acervo conta ainda com mais três cinematógrafos Pathé Frères, datados de 1904 a 1908, um cinematógrafo série especial todo em bronze, de 1904, um projetor francês 35mm E. Mullier, de 1915, com acessórios originais da implementação do instrumento de leitura de som acoplado em seu cabeçote. Como material pertencente do Museu ainda existem cerca de 600 filmes em sua filmoteca, em sua grande maioria realizados por Carlos Scalla e outros tantos que foram depositados ou salvaguardados na instituição.

Durante todos os anos de funcionamento, o Museu do Cinema Carlos Scalla, vem recebendo milhares de visitantes dos mais variados lugares, tipos e interesses. É importante destacar que o Museu reúne também diversos materiais de pesquisa e uma biblioteca com muitos títulos concernente ao cinema.

Para dar exemplo de alguns visitantes, em 2018, o Museu recebeu a visita de Darcy Locha, integrante de um dos únicos e maiores cineramas do mundo, localizado em Washington, como também o jornalista holandês Frans Ten Vregelaar e sua esposa Bernadette Nÿhuis, que viram no Museu a oportunidade de conhecer equipamentos que até então só conheciam na literatura. É importante frisar que o Museu tem um caráter educacional e cultural e recebe ainda escolas da rede municipal, estadual e particular de ensino, bem como alunos de escolas

profissionalizantes e técnicas que tem o audiovisual e o cinema como matérias principais. Essas visitações ocorrem através de agendamento, visita guiada e palestras direcionadas que sempre foram realizadas, de maneira conjunta por Carlos e Bruno Scalla. Após o falecimento do pai, Bruno mantém as mesmas premissas quando da criação do Museu e segue a programação com as diretrizes e com a busca em ampliar o espaço físico, possibilitando o crescimento do Museu, bem como fazer com que ele funcione cada vez melhor.

Após os difíceis e longos anos de paralisação, em meados dos anos 90 até início dos anos 2000, a Scalla Filmes voltou a funcionar, em concomitância com as atividades do Museu, produzindo filmes, documentários, exposições, palestras, pesquisas e participações em eventos e atividades em que o cinema nacional e de arquivo estivessem em voga.

SCALLA FILMES GANHA UM REFORÇO INSTITUCIONAL PARA PERPETUAR E DIFUNDIR O LEGADO DE CARLOS SCALLA

Após todo o disposto acima era de se imaginar um caminho ainda mais próspero em termos de produção da Scalla Filmes, no entanto, um fator impactante mudou o rumo dessa história.

> Hoje (29/05/2023) nos despedimos não só de um grande ídolo, mentor e profissional da sétima arte, mas também de um grande amigo e companheiro. Carlos Scalla nos trouxe muitos conhecimentos e inspirações, durante esse tempo de existência junto à Escola de Audiovisual que leva seu nome. Sempre recebeu os alunos, com muito carinho e atenção nas visitas periódicas ao Museu do Cinema, que leva o seu nome, criado pelo seu filho, Bruno Scalla, oficialmente em meados do ano de 2002, como forma de homenageá-lo do qual também era curador. Estava sempre presente nos eventos e formaturas, prestigiando e incentivando as exibições produzidas pelos alunos. Em nome da equipe da Escola de Audiovisual Carlos Scalla e de todos alunos que por ali passaram, agradeço pela oportunidade de termos estado próximos durante este tempo, e agradeço também pelo legado que deixou e a grande contribuição que proporcionou para Muriaé e para todo o Brasil. Vá em paz Carlos Scalla (SOUZA JÚNIOR, 2023).

Seu filho, Bruno Scalla, imbuído da significação histórica e cultural da vida profissional e do legado deixado por seu pai, cria, em 2024, o Instituto Carlos Scalla, com várias vertentes e vieses que vão ao encontro dos preceitos que nortearam a vida de ambos no cinema, só que, dessa vez, também institucionalizando e chancelando ações de preservação voltadas ao Museu do Cinema Carlos Scalla, aliadas a atividades e projetos de inserção social por meio do cinema para crianças e jovens em situação de vulnerabilidade, além das premissas

de ações de salvaguarda de filmes históricos que, com o passar do tempo, se tornaram referência.

Entre as principais ações institucionais a serem desenvolvidas está a de ampliação, reinauguração e manutenção do *Museu de Cinema Carlos Scalla*, na cidade de Muriaé; criação de sala de guarda de acervo fílmico com controle preciso de temperatura, umidade e iluminação; aquisição, construção, adaptação de equipamentos para manutenção de acervo fílmico em suportes de nitrato de celuloide, acetato e poliéster em diversas bitolas.

> Os materiais do acervo de filmes são higroscópicos, absorvem e liberam facilmente a umidade, e reagem às mudanças de temperatura e umidade relativa do ar, causando danos visíveis ao suporte fílmico, como desprendimento da emulsão e a síndrome do vinagre nos filmes de acetato. A instalação de controles climáticos adequados e a sua operação, no sentido de manter os padrões de conservação, retardam consideravelmente a deterioração dos materiais. O sistema de controle climático não deve nunca ser desligado. A temperatura e a umidade relativa do ar devem ser sistematicamente medidas e registradas, visto que são essas as informações que vão ditar as condições ambientais da coleção e apontar as intervenções que serão necessárias realizar. [...] Grandes oscilações são mais nocivas que as altas temperaturas. O controle de temperatura e UR tanto pode ser feito por ar condicionado, umidificador ou desumidificador, como também por sistemas centrais de filtragem, resfriamento, calefação, umidificação e desumidificação do ar, que abrangem todo acervo. (FREITAS, 2010)

Ainda complementando as ações primordiais aspiradas pelo Instituto estão aquisição de scanner especializado para a conversão de diversos tipos de película para o formato digital; desenvolvimento de equipamentos próprios categorizando as necessidades individuais e específicas do acervo; desenvolvimento de diagnóstico de risco, plano de risco, ações de intervenção e definição de prioridades; aquisição de mobiliário adequado; catalogação de todo o acervo já disponível no Museu.

Os documentos de base do Instituto apontam como objetivos principais: adquirir, coletar, depositar, difundir, preservar, restaurar material didático, literatura técnica, equipamentos e componentes cinematográficos, bem como produzir objetos para compor instalações museológicas; produzir trabalhos fílmicos com foco na base de imagens produzida pela Scalla Filmes.

Em outra vertente, voltada a ações de articulação com público externo e outras instituições, o Instituto busca apoiar, participar, difundir e produzir eventos que enfoquem

cultura, preservação e difusão; promover cursos, demonstrações, palestras, publicações, e outras atividades de formação e difusão no campo da cultura e da salvaguarda do acervo; promover o aprimoramento profissional, o aperfeiçoamento, a reciclagem contínua dos seus membros e o progresso das realizações que vierem a ser difundidas e desempenhadas pelos profissionais que compõem a instituição; firmar contratos, convênios, parcerias, com instituições públicas e privadas, nacionais e internacionais, importar e exportar bens e serviços e promover intercâmbios para consecução de seus objetivos; promover atividades culturais, visitação guiada, direcionada e aberta a todo o público de forma gratuita; organizar exposições, mostras, festivais e afins que tenha similaridade com o objetivo da instituição.

> A preservação, como uma função arquivística, encontra-se no mesmo patamar de importância que as outras funções, sendo que as atividades de classificação, avaliação e descrição são atividades intelectuais, as quais, em conjunto com o trabalho de arranjo, que é uma atividade prática, são consequência da preocupação com a informação documental. A conservação abrange atividades concernentes à preservação do suporte documental, que constitui o "corpo físico" da informação. (FREITAS, 2010)

Após uma triagem inicial do vasto acervo fílmico da Instituição, já é possível afirmar que ele traz consigo características de pioneirismo, ineditismo e reflete um período histórico e marcante da criação e desenvolvimento da arte cinematográfica do interior do país.

Atualmente, no Brasil, alguns eventos corroboram diretamente com o entendimento do acervo cinematográfico e audiovisual enquanto um tipo de patrimônio de valor inestimável. Assim, catalisam ações de preservação efetivadas neste tipo acervos fílmicos e promovem reverberações importantes da temática no campo educacional, cinematográfico e de pesquisa. Dois dos maiores eventos na área são o CINEOP – Festival de Cinema de Ouro Preto e o "REcine" – Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Ambos são importantes vitrines de ações que impactam de maneira direta e positiva na criação de planos de trabalho que, normalmente, se tornam reinvindicações e legislações que ecoam as vozes e representatividade da classe.

UMA POLÍTICA DE CONSERVACIONISMO E SALVAGUARDA DE MEMÓRIAS POR MEIO DO CINEMA

No ano de 2016, antes mesmo da pretendida formalização da instituição, o Museu do Cinema Carlos Scalla já havia se tornado referência na recuperação e salvaguarda de materiais

fílmicos oriundos de localidades próximas e mais distantes, nas mais diversas condições e especificidades.

Naquele ano, a instituição foi procurada pelo historiador Eduardo Pimentel, natural da cidade de Carangola (MG), após ser orientado e indicado pelo Arquivo Nacional, da cidade do Rio Janeiro, sobre a possibilidade que o Museu teria de dar suporte ao então achado "bolo de filmes" que ele havia encontrado no lixo. Imediatamente sensibilizados e seguindo a doutrina que constitui a origem ao museu, Bruno e Carlos Scalla, mantenedores do Museu naquele período, iniciaram um profundo e delicado trabalho que se deu com o recebimento, acondicionamento e demais etapas descritas abaixo, até que se chegou a tão surpreendente descoberta das imagens raras de personalidades mineiras, de relevância nacional e internacional.

Se tratava da inauguração do Carangola Tênis Clube. Na ocasião em que esteve presente o então candidato à presidência da república, Juscelino Kubitschek, o então deputado Tancredo Neves e a Orquestra Tabajara, no ano de 1954. O conjunto incluía ainda centenas de imagens inéditas da cidade de Carangola e adjacências, exprimindo uma realidade comum aos municípios mineiros daquela época. Graças à prática e intervenção realizada pela equipe do acervo, foi possível o estacionamento imediato do processo de degradação, deixando os filmes aptos ao processo de digitalização e difusão. Todo o processo iniciado em 2016 perdurou até maio de 2020. Atualmente, os filmes se encontram higienizados, triados e com o processo de degradação estacionado, aguardando a possibilidade de digitalização adequada para posterior difusão. Mensalmente é feito um monitoramento para garantiras condições adequadas mesmo sem um local climatizado considerado ideal para o armazenamento.

NOVOS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO CINEMATOGRÁFICA E AUDIOVISUAL A PARTIR DA DIGITALIZAÇÃO DE ACERVOS

O Instituto Carlos Scalla busca, de maneira incansável, parcerias, incentivos e verbas para o desenvolvimento das ações de funcionamento e, principalmente, em face de tê-lo tornado referência na salvaguarda, um meio de expandir as diretrizes que deram sentido à sua existência e que podem gerar mão de obra específica cada vez mais rara, consciência cultural e educacional que possam se entrelaçar a política nacional de preservação.

A exemplo da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), que tem trabalhado de maneira eficaz na consolidação de políticas públicas em prol das práticas

preservacionista, e da mais recente, manifestação em prol da formalização da atividade - apontada pela carta de Tiradentes, confeccionada na última Mostra de Cinema daquela cidade, em janeiro de 2024, é possível perceber um caminho que busca a consolidação de ideais institucionais e públicos em torno desta prática.

A expectativa do Instituto é que, ao conseguir o material técnico para realização de conservação, restauração e difusão das obras nele depositados, juntamente com a expertise e o conhecimento de anos de experiência na lida como o acervo em específico e com os maquinários e adaptações aperfeiçoadas, a equipe gestora possa transformar o espaço em um instrumento de articulação, capacitação e parcerias para a difusão de técnicas nele aplicadas.

Após o decorrer das etapas pretendidas pela instituição, há de se pleitear e promover políticas públicas que coloquem em voga a importante bandeira da preservação por meio das ações por ela desenvolvida. Uma delas é a digitalização de filmes. O diagnóstico dos diversos materiais cinematográficos e audiovisuais é indispensável para que seja definido qual ou quais materiais devem ser usados para sua recuperação, conservação e digitalização. Além disso, a escolha do equipamento a ser utilizado deve ser definida levando em consideração a segurança do filme, de forma que o proteja de possíveis danos e alcance o resultado esperado.

A digitalização de películas é, atualmente, uma das atividades mais frequentes em arquivos de filmes. Diante da impossibilidade da produção de cópias para exibição, é necessária a geração de versões digitais como forma de dar acesso ao acervo. O scanner de películas é um equipamento que gera arquivos individuais de cada fotograma. Ou seja, a cada segundo de filme são gerados 24 arquivos matrizes que possuem metadados e são fundamentais para a preservação digital, bem como para a restauração e geração das versões de exibição.

Para filmes de arquivo, como os que estão sob a guarda do Instituto, é necessário que o scanner possua a maior resolução possível e velocidade de tracionamento variável que permita a utilização de filmes com certo grau de encolhimento, sistema de “janela molhada”, muito usado na restauração em processo fotoquímico: uma técnica que vem se tornando escassa e é muito importante para a preservação da matriz original. O filme é submerso em um solvente durante o processo de captura do fotograma que preenche riscos no suporte do filme de maneira que não ocorra a refração da luz, eliminando os riscos na versão digital.

Os arquivos que correspondem aos fotogramas são os mais importantes e devem ser preservados, pois possuem os metadados. A partir desses arquivos matrizes são geradas as diversas versões digitais, bem como todo o processo de restauro digital. Todas as etapas do

processo de digitalização devem ser acompanhadas por profissionais que tenham conhecimento das características da obra original, sob os diversos aspectos.

Desejando aprofundar os trabalhos desenvolvidos, o fundador do Instituto busca, constantemente, manter uma relação com instituições públicas e privadas do Brasil e do mundo, além de conversas técnicas com antigos profissionais que exerciam atividades correlacionadas e que já não estão mais na ativa por mudanças no parâmetro mercadológico ou pela própria idade, mas que possuem um vasto e prático conhecimento técnico como forma de subsidiar lacunas e dificuldades encontradas no dia a dia da instituição. Além disso, também busca outros conhecimentos em cursos de aperfeiçoamento teórico quanto às diretrizes além de prático em instituições como o Arquivo Nacional e CTAv (Brasil) e *Movie and Sound Firenze srl* (Itália). Este último com expertise e atuação comercial no tratamento de suportes raros, como a exemplo do nitrato de celuloide. Por outro lado, também há a aposta no desenvolvimento de uma carreira acadêmica voltada estritamente ao assunto e que poderá formar mão de obra futura especializada a atender diversas instituições.

Por fim, cabe ao Instituto e a seu fundador um papel crucial, uma vez que identificou a importância da obra de Carlos Scalla no desbravamento e capacidade de resiliência e devoção ao cinema em que se faz presente o papel do idealizador de salvaguardar não somente a obra por ele produzida e o contexto da macrorregião, mas também a possibilidade de aprimoramento, difusão de conhecimento e práticas que possibilitem o acesso e o assessoramento a tantos outros resquícios fílmicos e de memórias que insistem em se manter vivos e cumprir o papel de retratar a história de um povo e de uma época pioneira.

Referências

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG. Carlos Scalla: Memória e Cinema - O Garoto que Trocou a Bicicleta Pelo Cinema. *Youtube*, 16 de jun. de 2011. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=DnlX_PLg0rE&t=103s>. Acesso em dezembro 2023.

FERREIRA, Jairo. “O cinema no Brasil”. In:____. *Nós e o cinema*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

FREITAS, Jussara Vitória de. *Laboratório Cinema e Conservação: Conservação Preventiva e gerenciamento da Informação***.** 2010. Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

HALBAWLCHS, Maurice. *A memória coletiva*. Vértice, São Paulo, 1990.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro*: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACHADO, Marco Aurélio de Oliveira. "Carlos Scalla – Biografia" (post). *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/museudocinemacarlosscalla/posts/pfbid0RfXehMcajtkEJ1c6oj6DrqJi9jQY3iuCAT1mHjUhphZMT6M8uYhvcd37UCj6AzxNl>. Acesso em janeiro 2024.

MUSEU DO MURIAENSE. Carlos Scalla - biografia. Disponível em:< https://museudomuriaeense.wixsite.com/memorial/calos-scalla>. Acesso em janeiro 2024.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

SOUZA JÚNOR, Fabiano. "Despedida" (post). *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/fabiano.junior.33483/posts/pfbid0o8k1zwTnB27PWP66Y2nRjT9PcCrH3dF7wMCgagzWZZND8qEk2CnxiSdqSy1ttUr8l?__cft__[0]=AZWdcamf0AW2kxuwH9hBVL0M7vK78MN2xUUG0kVrnEAPKZoS1PTYE90YBinniUndQdY40pqUl1eVxRkhHBML3G8yoUzZMxPl14N3wRnCCcC8T4j_ZMPGR4qBKZLmLwy6gXu1G46wM7mAHjB2F1Bcr85gAhWgxdFFSqpZ35kW7SNjHQ&__tn__=%2CO%2CP-R>. Acesso em janeiro 2024. Acesso em fevereiro 2024.

TV ATIVIDADE. Reportagem Museu Carlos Scalla. *Youtube*. 11 de out. de 2011. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=evXhiBifSCw&t=51s>. Acesso em novembro de 2023.

PRÊMIO CATARINENSE DE CINEMA: COMO O SETOR AUDIOVISUAL AVALIA E BUSCA APRIMORAR SEU PRINCIPAL INSTRUMENTO DE FOMENTO DIRETO

Daniel Velasco Leão[1]

RESUMO: A presente comunicação tem por objetivo refletir sobre o fomento público à produção audiovisual em Santa Catarina. Abordamos duas consultas públicas realizadas pela Cinemateca Catarinense/ABD-SC no ano de 2022, consultas que foram publicizadas, enviadas à Fundação catarinense de Cultura e responsável por guiar um Grupo de Trabalho formado pelos diferentes sindicatos do estado, pelas setoriais audiovisuais e pela representante audiovisual no Conselho Estadual de Cultura. A influência destas consultas nos editais subsequentes é visível. Em geral, o que se percebe, na análise de seus dados, é um desejo de desburocratização, de aprimoramento do edital e dos projetos, assim como as tensões regionais quanto à distribuição dos recursos entre as distintas zonas do estado.

PALAVRAS-CHAVE: Fomento Direto, Cinema, Consulta pública, Prêmio Catarinense de Cinema, Fundação Catarinense de Cultura.

Neste artigo, gostaríamos de apresentar uma análise de uma consulta pública realizada pelo Grupo de Trabalho da Cinemateca Catarinense/ABD-SC a respeito do Prêmio Catarinense de Cinema.

O Prêmio Catarinense de Cinema é o principal instrumento de fomento ao audiovisual no estado de Santa Catarina. Realizado pela primeira vez em 2001, com oito projetos contemplados, chegou em 2023 à sua 13ª edição, a sexta consecutiva, contemplando um número bastante superior: 151 produções. Em parte, isso se deu por se tratar de uma edição especial, contando com recursos da Lei Paulo Gustavo – da ordem de R$ 30.740.932,56 – além dos R$ 8.055.000,00 da Fundação Catarinense de Cultura.

O PCC tem por característica ser um instrumento de fomento direto. Não se trata, portanto, de uma premiação em sentido estrito: a partir da homologação dos resultados, as pessoas proponentes devem realizar atividades de desenvolvimento, produção, distribuição, exibição e formação etc. O fomento direto se diferencia do indireto — este compreendido como gastos governamentais "realizados por intermédio do sistema tributário, visando atender

[1] Pós-doutorando em Literatura na UFSC com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. E-mail: dvleao@gmail.com

objetivos econômicos e sociais" (MENEZES, 2016) — por se realizado pelo ente federativo, sem intermediários.

A consulta pública se devia, de um lado, às frequentes críticas que as sucessivas edições do PCC sofriam da parte de seus participantes. Devido a uma divisão conhecida entre as mesorregiões catarinenses, as discussões públicas e privadas deixava de contemplar um grande número de aspectos quase consensualmente desejados pelos participantes, para se restringirem em maior parte às formas de distribuição dos valores disponíveis – de forma simples, integrantes da Mesorregião de Florianópolis, em geral, argumentavam que a distribuição deveria ser pautada pela proporcionalidade, enquanto integrantes das demais mesorregiões desejavam a distribuição fosse numericamente igualitária. As discussões e suas nuances serão expressos adiante.

Como então diretor formativo da Cinemateca Catarinense/ABD, participei de um Grupo de trabalho a respeito do Prêmio Catarinense de Cinema, que conta com 16 edições. Coordenei duas consultas públicas a respeito do edital. A primeira, aberta entre os dias 2 e 10 de fevereiro de 2022, tinha formato – e pedia-se aos/às participantes que abordassem de forma propositiva pontos que poderiam ser aprimorados no PCC do ano anterior. Diversos aspectos e pontos de vista foram manifestados pelas 40 pessoas que participaram. Esta consulta serviu como base para outra, na qual as distintas proposições e propostas foram elencadas como opções a serem assinaladas conforme concordância. A 2ª Consulta, ficou aberta entre os dias 12 e 21 de fevereiro. Tivemos 55 participações. Somados os participantes, as consultas tiveram o número absoluto de 95 participações e 72 participantes únicos (número superior a 25% dos/das proponentes do últimos PCC). Redigi o relatório que foi encaminhado à Fundação Catarinense de Cultura e às setoriais audiovisuais.

Neste artigo e comunicação, gostaria de abordar alguns dos dados coletados.

Sobre o perfil e área de atuação dos participantes. Distribuição geográfica: 50,9% eram da Grande Florianópolis, enquanto a mesorregião serrana tinha 16,4%, a Norte e a do Vale do Itajaí 12,7% cada, e a Oeste e a Sul 3,6%. O perfil dos participantes 48 se declararam da cor/raça branca, 3 da parda, 3 da preta e uma pessoa preferiu não responder. A autodeclaração de gênero obteve o seguinte resultado: 56,3% de homens cis, 40% de mulheres cis, 1,8% de não-binário.

Atuações prioritárias no audiovisual: 89,1% em produção, 29,1% em formação/pesquisa e 16,4% em exibição (a soma é superior a 100% pela atuação eventual em mais de um setor – além disso, participantes também optaram por descrever suas atividades citando:

desenvolvimento, crítica, sensibilização do setor, animação, pesquisa. A maior parte dos participantes (60%) já tinham sido contemplados em alguma edição do PCC: 18% com 1 e 2 projetos; 4% com 3, 4 ou 6 projetos; e 2% com 5 ou 7 projetos. Além disso, 63% já tinham participado de ao menos 1 projeto contemplado por outra pessoa.

A consulta seguia a estrutura e disposição do edital, iniciando com questionamentos a respeito da Comissão de Organização e Acompanhamento: um número expressivo de participantes assinalou sua concordância com a remuneração de integrantes da COA, algo que não ocorre, de acordo com a demanda da atividade e pela exclusão da possibilidade de participação no edital (63,6%) e que tais integrantes sejam plurais considerando questões de classe (61,8%), gênero (61,8%), raça (61,8%) e considerando sua atuação no meio audiovisual (54,5%). Em uma questão "plebiscitária" – em que havia duas proposições diametralmente opostas – a representação das principais entidades estadualizadas (à exemplo de sindicatos) na COA foi aprovada por 52,7% enquanto 38,2% mostraram-se contrários. A mesma proporção de 38,2% mostrou-se favorável a que a COA fosse constituída por mais membros do Conselho Estadual de Cultura. Um caminho intermediário parece ter sido indicado na proposição de composição da COA "por três membros do Conselho Estadual de Cultura e pelo menos três representantes de entidades do cinema e do audiovisual, considerando entidades sediadas além de Florianópolis" que recebeu 43,6% de concordância total. Considerando-se que a soma das duas respostas anteriores atingiu 90,9%, o número de pessoas que concordaram com esta proposição é próximo à metade das manifestações a respeito deste aspecto da composição da COA. Um número significativo de participantes apontou a necessidade de que a comunicação da COA seja mais informal e acessível (47,3%) e que as atas das reuniões sejam melhor detalhadas (40%). Aqui, como destacamos antes, não se trata propriamente de uma proposição plebiscitária em que a maioria era contrária.

Quanto às categorias, não foi possível identificar muitos consensos ou posições francamente majoritárias neste campo. Deve-se notar, no entanto, que apenas 3,7% das pessoas se manifestaram a favor de que as categorias fossem mantidas como estavam em 2021, menos de um terço dos participantes concordam que "as categorias elencadas na última edição dão conta das demandas mais urgentes para o fomento" enquanto 44% se mostram favoráveis a que o edital aumente seu espectro de atuação "ampliando os recursos e categorias". Apenas quanto as questões inclusão das categorias videoclipe e games foram 55,6% dos participantes se mostraram contrários à inclusão de videoclipe (16,7% favoráveis) e 48,1% dos participantes se

mostraram contrários à inclusão de games (18,5% favoráveis)[2]. 46,3% mostram-se favoráveis à instituição da categoria de produção de séries *desde que os recursos do edital sejam aumentados*. 46,3% são favoráveis à criação de categoria específica para produção de documentários, número que surpreendentemente cai quando destrinchado em categorias (29,6% no caso de curtas, 25,9% no caso de telefilmes e 27,8% no caso da categoria desenvolvimento); 44,4% mostram-se favoráveis à criação de categorias de apoio à finalização/pós-produção de obra audiovisual; 40,7% demonstram concordância com a proposição segundo a qual cada mesorregião deveria ter a oportunidade de premiar uma produção de curta ou média metragem respeitando sua diversidade profissional ("Desta forma seria fomentada o desenvolvimento de produções nestas regiões e a cadeia criativa destes espaços territoriais", argumenta uma pessoa participante.). 38,9% são favoráveis a que projetos de desenvolvimento para série e longa sejam avaliados em categorias distintas. 37% estão de acordo que os Cineclubes deveriam constituir categoria própria e não estar vinculado somente à difusão. Uma das respostas ao formulário observa que "Cineclube é mais que passar e debater filmes, é preservação, é produção, é pesquisa..." 37% mostram-se favoráveis à inclusão da categoria de pesquisa, desde *que os recursos do edital sejam aumentados*. 31,5% mostram-se favoráveis ao retorno de categorias relacionadas a captação e formação.31,5% mostraram-se favoráveis à inclusão da categoria coprodução internacional minoritária quando os recursos do edital forem aumentados; note-se que, diante de questão semelhante, 24,1% mostraram-se favoráveis à inclusão da categoria coprodução nacional minoritária quando os recursos do edital sejam aumentados; 29,5% mostram-se favoráveis à instituição da categoria de coprodução nacional/internacional sem apontar o condicionamento do aumento de recursos. 25,9% afirmam que devem ser incluídas categorias relacionadas a produção de canal do YouTube e Webserie. 25,9% afirmam que deve ser incluída a categoria de revista de crítica e publicações sobre o cinema do estado (revista, digital ou impressa). 24,5% manifestaram concordância com a inclusão da categoria de eventos de mercado/negócio audiovisual desde que os recursos do edital sejam aumentados. Por outro

[2] O fato de que sua soma não resulte em 100% deve ser considerado quanto se observar as seguintes proposições que, não sendo francamente majoritárias, parecem indicar o interesse de parcela significativa do setor, **sem necessariamente** encontrar uma rejeição de quem não as assinalou. O Grupo de Trabalho ressalta que estes números devem ser olhados com cautela. Idealmente, as proposições com engajamento mais significativo deveriam ser base para uma nova consulta que medisse sua concordância e discordância. 25% de engajamento pode indicar um desejo consolidado de parte atuante do setor, aspecto que pode escapar ao interesse e à reflexão de outros participantes; ao mesmo tempo, 40% pode indicar que 60% das pessoas discordam da proposição anterior.

lado, proposições a favor da redução da categoria telefilmes tiveram baixo engajamento (20,4%) e a exclusão da categoria Festival contou com a concordância de apenas 5,6%.

Sobre a distribuição dos recursos entre as categorias, considerando-se o investimento total de 5 milhões de reais e a realização de apenas um longa-metragem, 42,3% concordam que o valor da produção do longa-metragem não deveria ser inferior a 1 milhão e meio de reais. 28,8% concordam que o valor do longa-metragem deveria aumentar para 2 milhões por conta da pandemia e da inflação. Uma participante argumentou que "o edital não pode pagar pra brincar de fazer cinema sem poder sequer pagar o piso estabelecido na convenção coletiva dos sindicatos. Audiovisual é coisa séria. Precisa ser revista a lógica de que o edital é um troco pro pessoal fazer seus filminhos. Estamos falando de impulsionar uma indústria. Longa-metragem B.O no Brasil hoje é 3 milhões". Em contraposição, 23,1% concordam que o valor destinado ao longa-metragem deveria ser inferior a 30% do total do prêmio – de modo a se favorecer a realização de mais obras. Para observar o engajamento desta proposição, considera-se que apenas 1,9% das participações foram favoráveis a que este valor equivalesse a 20% do Prêmio; outro 1,9% concordaram que este valor deveria equivaler a 15% do Prêmio e 3,8% das pessoas concordaram que o valor destinado ao longa-metragem deveria equivaler a 10% do Prêmio. O argumento desta feita: "Inadmissível um edital reunir mais de 30% do recurso para uma categoria, em produção de uma obra. Ao fazer a redução desta percentagem, poderíamos contemplar mais projetos de produção. Considerando a demanda do estado e os parcos recursos, esta categoria não cabe. Deve estar no edital quando o aporte for feito de forma a absorver um ou mais prêmios para longa e/ou obra seriada".

Apenas 15,4% das pessoas concordam que deve-se diminuir o aporte em telefilmes, geralmente associados a projetos de longa-metragem de viés documentário, e investir tais recursos em longa (categoria mais disputada em comparação com telefilme). Por outro lado, apenas 2,3% concordam que deve-se aumentar para 24% o valor destinado aos telefilmes atendendo assim às 6 mesorregiões como em 2020.

Quanto aos curtas, 40,4% das pessoas mostraram concordância com a proposição: "*Deve-se aumentar o número de contemplados em curta-metragem. O fomento do governo através de edital público deve ser o mais acessível e democrático possível".* 38,5% concordaram que o valor dos curtas que está defasado. 21,2% manifestaram-se que curtas da Categoria A e B tivesse valores de 150 mil enquanto 26,9% manifestaram que esse valor deveria aumentar para até 150 mil de forma condicional e flexível. Note-se que 3,8% manifestaram-se

a favor da redução do valor do curta para 60 mil. Uma proposta bastante específica recebeu 21,2% da concordância: a contemplação de 20 curtas com aporte de 40% dos recursos do edital.

Desenvolvimento. 38,5% das pessoas concordam que deveria-se aumentar o valor dos projetos desta categoria (tida como estratégica) e 32,7% concordam que ela deveria contar com mais prêmios, merecendo um valor mais condizente com o número de inscritos das últimas edições do PCC. 21,2% concordam que este valor não deveria ser inferior a 50 mil reais.

Cineclubes. 25% das participantes concordam que no caso dos cineclubes, deveria-se diferenciar cineclubes consolidados e cineclubes novos. É preciso valorizar cineclubes atuantes e fomentar novos cineclubes - são coisas distintas que o edital deveria prever.

Festivais. Chama atenção que apenas 7,7% das participações concordam que deve-se reduzir a proporção dos valores investidos em festivais e apenas 5,8% concordam que deve-se reduzir o número de festivais. 13,5% concordam que os valores e quantidade de prêmios para a categoria "festivais" foi desproporcional e muito alto em comparação com a demanda.

Três outras proposições merecem ser mencionadas: 32,7% mostraram-se favoráveis a que as diretrizes sejam percentuais – buscando concentrar as revivificações de modo a que se aumente o valor do prêmio como um todo. Para 26,9%, se o valor do prêmio fosse mantido em 5 milhões, deve-se reduzir a abrangência do edital apenas para 1 longa-metragem, 12 curtas, 6 telefilmes e o restante em desenvolvimento. 17,3% das participações atestaram a concordância com que a divisão dos valores seja equitativa entre mesorregiões - e apenas depois deveria ocorrer a distribuição desses valores em prêmios.

Quanto ao remanejamento de eventuais sobras de recurso do edital, 63,3% concordam que, ao contrário do que ocorria quando a COA deliberava ao final das contemplações, critérios objetivos para o deveriam ser expostos de antemão. Cerca de 1/3 (34,7%) considera que, caso não estejam expressas, as reuniões da COA referente a remanejamento sejam públicas (observe-se que 12,2% das pessoas são explicitamente contrárias a isso). Não há consenso nem posição francamente majoritária a respeito de como deve ocorrer o remanejamento. As proposições com aceitação superior a 20% baseiam-se no critério da descentralização (28,6%) ou do remanejamento dentro da mesma categoria (algo entre 22,4% e 36,7%).

Sobre a qualificações para participação em cada categoria, 34,6% afirmam que deve-se possibilitar a participação de pessoa física em qualquer categoria, enquanto 30,8% afirmam que deve-se possibilitar a participação de pessoa física em qualquer categoria, desde que os valores sejam inferiores a 200 mil reais. 28,8% consideram que deve-se exigir residência com mais de

5 anos em Santa Catarina, enquanto 21,2% concordam que deve-se restringir a participação de proponentes contemplados(as) em longa, telefilme e série (quando houver) na mesma categoria em que foram contemplados no edital anterior.

Sobre o número de projetos inscritos, 36% concordam que deve-se manter a possibilidade de inscrição de apenas um projeto por categoria. 28% são favoráveis a que cada proponente deveria pudesse inscrever quantos projetos desejasse, mesmo que isso implique na necessidade de aumentar os jurados e os custos do edital. Para 18%, deveria ser permitido que cada proponente inscrevesse até 2 (dois) projetos por categoria. Este número deve ser considerado ao lado dos 14% que afirmaram que caso o aporte seja "significativamente' maior, deve-se estudar a modificação deste critério de um projeto por categoria, passando a dois. 2% prefeririam se este número fosse reduzido para apenas 1 projeto em todo edital e 14% que fosse possível apenas 2 projetos por proponente. 20% concordam que pessoas que compõem o quadro societário de uma empresa deveriam poder inscrever projetos em categorias em que a empresa não inscreveu propostas.

46% afirmam serem favoráveis a que proponentes só devem ser contemplados em um único projeto. 30% se mostraram favoráveis a que o proponente esteja apto a ser contemplado em 2 categorias. 30% foram favoráveis a que no caso de produção a mesma proponente pudesse ser contemplada em mais de um formato (longa, telefilme, curta), tendo as melhores notas. 28% manifestaram-se a favor da contemplação de mais de um projeto no caso de contemplação em apoio à difusão.

57,4% A documentação complementar deveria ser exigida apenas aos premiados, assim como é feito em outros editais de Premiação. 42,6% são favoráveis a que as autorizações, declarações e cartas de anuência sejam enviadas apenas pelos projetos contemplados para assinatura do contrato. Observe-se ainda o forte engajamento (44,4%) da proposição segundo a qual um projeto não deveria ser impedido de participar por conta do envio de um documento equivocado. Para 48,9%, deveriam ser implementadas diligências para a fase de documentação complementar, aspecto que efetivamente foi alterado.

A respeito dos itens exigidos nos projetos, apenas 6,3% das pessoas são favoráveis a se manter como estava em 2021, argumentando que os itens atendem a necessidade do edital e que é bom manter este padrão e não ficar alterando todo ano. Há um perceptível desejo de reformulação dos projetos, especialmente nas categorias de produção. Para 54,2%, deveria-se exigir apenas "Capa", "Sinopse", "Relevância da Proposta" (aqui é um mix de justificativa e

abordagem do tema), “Proposta de direção”, “Roteiro” para ou “Estrutura narrativa” (em caso de documentário), “Cronograma”, “Orçamento”, “Currículos”. 43,8% concordam que deve-se reduzir o projeto ao essencial de modo a facilitar a escrita dos projetos, concentrar o trabalho dos proponentes no nível que efetivamente importa (elementos artísticos e de produção) e diminuir e qualificar o trabalho do júri.

Para 35,4% deve-se avaliar os “currículos” de maneira separada (como ocorre com os documentos) de modo a que os projetos sejam avaliados sem associação ao nome dos proponentes. Esta proporção significativa deve ser cotejada com outra; a respeito dos critérios de avaliação do edital, apenas 8,2% foram favoráveis à retirada dos "currículos" da pontuação e apenas 10,6% foram favoráveis a que o edital fosse ser anônimo.]

Abordando aspecto exclusivo a projetos documentários, 54,2% afirmam que "Roteiro" deveria ser opcional.

É evidente o desejo de retirada do edital das contrapartidas sociais - seja na íntegra ou dos critérios de pontuação. 57,1% consideram que a "contrapartida social" deveria ser retirada das esferas de pontuação, elaboração e avaliação do edital. Observe-se ainda que 34,7% consideram que se for item obrigatório, não deveria ser considerada como pontuação. 53,1% das pessoas consideram que a contrapartida deve ser excluída de todas as categorias. Duas propostas de contrapartida receberam aprovação superior a de ¼ das/dos participantes. Para 26,5% a contrapartida social deve ser a permissão para exibição do produto pela FCC. O projeto deve ser a contrapartida e a entrega para o MIS conforme canais de televisão exigem para o FCC poder utilizar em políticas culturais pelo estado. Outros 26,5% concordam que a contrapartida obrigatória deveria ser a exibição pública do filme, disponibilizar em escolas, por exemplo.

Quanto aos pareceres, há indicações de desejos francamente majoritários. Para 76% das pessoas o parecer deve ser obrigatório. 64% consideram que os pareceres devem ser enviados ao(à) proponente, sem que seja necessário requerimento. Para 46% os pareceres deveriam ser divulgados junto com o resultado final e para 36%, eles devem ser publicados junto com as notas, 56% consideram que deve-se divulgar os nomes dos pareceristas ao final do processo ou depois de um prazo determinado. Para 44% o parecer deve explicar as notas de cada critério.

Há um desejo de parte considerável dos participantes, provavelmente majoritário, de que os pareceristas se reúnam. É o que parece indicar o fato de que 38% são favoráveis a que haja uma reunião de avaliadores para enfrentamento de notas, de 20% concordarem que se o

número de pareceristas permanecer 3, os projetos mais bem avaliados (em torno de 5) devem ser avaliados de forma conjunta pelos(as) pareceristas e de 18% manifestarem que uma banca formada pela comissão deveria reunir-se de forma deliberativa para avaliar os pré-finalistas.

A possibilidade de recurso contra as notas também provocou um engajamento significativo. Para os participantes deve haver possibilidade de recursos contra as notas e pareceres em casos de flagrante contradição entre parecer e projeto (34%), em casos de flagrante contradição entre parecer e edital (28%), quando as notas dos pareceristas forem divergentes ou incongruentes (36%), em caso de nota zero em algum critério (28%) e em qualquer caso (20%).

Parcela considerável dos participantes (38%) se manifestou também a favor de que "membros da comissão de avaliação/pareceristas sejam plurais no quesito de classe, gênero, raça e sexualidade". Na divisão dos grupos de avaliação das categorias, formados por 3 membros, deve-se considerar uma equidade entre o quesito citado acima. Igual concordância (38%) recebeu a proposição que afirmava que "deve-se realizar um Edital de Credenciamento de Profissionais fora do Estado para Análises dos Projetos assim como são feitos em outros municípios a fim de incentivar a profissão de avaliadores de projetos culturais".

Sobre os critérios de avaliação, apenas 10,2% eram favoráveis a que se mantivesse os mesmos do ano anterior. Para 53,1%, deve-se retirar o critério "originalidade". Para 42,9%, deve-se retirar o critério "Geração de renda", considerando-se os poucos recursos. Observe-se que tratava-se de questão quase plebiscitária, com proposição diametralmente oposta que recebeu 18,4% de aprovação Propostas de reformulação mais amplas, sem serem majoritárias, receberam expressivas concordâncias, como "os únicos critérios deveriam ser: Qualidade Artística e Cultural do Projeto (roteiro, tema, abordagem) e Exequibilidade (orçamento, cronograma, capacidade da equipe)" (32,7%), outra formulação, que propunha a *redução apenas à Potencial Artístico, Viabilidade Técnica, Viabilidade Orçamentária, Currículos,* recebeu 22,4%. Parece neste caso *possível* somá-las, demonstrando um desejo superior ao de 55% das pessoas. Em sentido semelhante, a proposição segundo a qual *a qualidade artística e técnica do projeto devem juntas representar, no mínimo, 75% da nota* recebeu aprovação de 22,4%.

Outras proposições que receberam engajamento superior à 20%: para 26,5%, deveria haver uma diferenciação na pontuação de Cineclube, diferenciando-se cineclubes consolidados e cineclubes novos, valorizando cineclubes atuantes e fomentando novos cineclubes - são coisas

distintas que o edital deveria prever. Para 22,4% as categorias de longa, série de tv, telefilme, teledoc, deveria ser exigido se fazer o Pitching. Curiosamente, esta prática passou a ser exigida, mas de um modo bastante artificial e criticado: a gravação de um vídeo ao invés da interação.

Quanto aos indutores, há uma evidente manifestação favorável aos indutores relacionados à pessoa proponente e às(aos) diretores/cargos de chefia dos projetos: 69,2% favoráveis aos acréscimos decorrentes da autodeclaração de pessoa negra e indígena; 65,4% favoráveis aos acréscimos decorrentes da autodeclaração de pessoa trans; 53,8% favoráveis aos acréscimos para diretores(as) de baixa renda; 53,8% favoráveis aos acréscimos por participação de mulheres nos cargos de chefia.

A condição de diretor estreante também teve considerável aprovação: 51,9%. Deve-se observar que, questão plebiscitária, apenas 3,8% demonstram discordância de tal indutor, sendo outros 34,6% foram favoráveis a criação de categorias específicas para diretor estreante (15,4% manifestaram explicitamente contra a criação de categorias específicas e, ainda, que a favor de que fossem retirados os indutores de diretor estreante na categoria Tele Filme).

Indutores temáticos encontraram ressonância moderada: 17,3% foram favoráveis às bonificações quando o audiovisual aborda Temáticas sociais e 13,5% quando abordasse negritude e LGBTQIA+.

A grande cisão é percebida sobre como devem ser esses indutores e se eles devem ser cumulativos ou não. Para 15,4%, os indutores devem ser cumulativos; para 26,9% os indutores devem ser cumulativos, mas restritos a 2; para 21,2%, os indutores não devem ser cumulativos.

Sobre a residência dos proponentes e parte da equipe, 70,6% manifestaram-se a favor da obrigatoriedade de residência em Santa Catarina de 3 membros da equipe principal; 45,1% manifestaram-se a favor de que produtora e diretora comprovassem atuação no Estado por meio de seu portfólio, evitando-se o mero uso do endereço.

A respeito das funções principais, 50% são favoráveis à inclusão de Assistente de Direção.

A respeito das contratações, para 41,2% deveria ocorrer a inclusão no edital de tabelas de referência de remuneração profissional, mas não deveria ser obrigatória a adoção dos valores. 31,4% concordam que as tabelas de referência devem ser exigidas *desde que os valores do edital sejam compatíveis ao mínimo do piso exigido pela convenção coletiva vigente em SC*. 13,7% são favoráveis à sua inclusão e adoção de forma obrigatória. 27,5% são contrários à utilização (e a inclusão) das tabelas de referência. Se alguma tabela for incluída no edital, 19,6%

concordam que seja a tabela do Sindicato dos Trabalhadores Audiovisuais de Santa Catarina, 2% que seja a tabela do FGV/Minc, 13,7% consideram que ambas poderiam ser incluídas e 13,7% observam que, sendo incluídas/adotadas, será preciso levar em conta o pagamento de valores mais altos para profissionais que já estão no mercado e praticam seus valores de serviço por reconhecimento, assim como os acordos entre realizador e equipe, abaixo do piso, especialmente pelo valor do edital.

A respeito da exigência de DRT, não foi possível observar posições francamente majoritárias. 27,5% não são favoráveis à exigência do registro profissional. 17,6% são favoráveis ao registro ao menos dos cabeças de equipe desde que o diretor não seja estreante. 15,7% concordam em caso de parte da equipe para projetos maiores como Longa-Metragem. 11,8% concordam com a exigência para, no máximo, membros que sejam chefes de equipe. 9,8% concordam com a exigência do registro de parte da equipe em qualquer caso.

Quanto às formas de pagamento, para 43,1%, "O estado deveria permitir a exemplo de grandes centros como SP e RJ que um profissional seja tomador e prestador de serviço na mesma NF.

A respeito do suporte e formato de entrega, 65,4% das pessoas concordam que a entrega deveria ser a mais simplificada possível, de forma virtual quando possível. 61,5% são favoráveis à exclusão do Blu-ray, 46,2% são favoráveis à entrega digital ao invés de HDs e um número significativo de participantes demonstrou ser favorável à entrega, além do filme, de no mínimo 5 imagens de divulgação da obra com resolução mínima de 300dpi (34,6%) e do cartaz da obra (resolução mínima de 300dp no formato 60cmX90cm para impressão e de 150dpi formato 9X6cm para web) (30,8%).

A respeito da prestação de contas, 63,5% são favoráveis à exclusão da necessidade de 3 orçamentos enquanto 59,6% são favoráveis a que a prestação de contas seja on-line. *Em sentido semelhante,* 26,9% são favoráveis a que a prestação de contas, especialmente nas categorias das mesorregiões, tenha um modelo mais acessível, explicativo, que introduza todos os produtores que estão entrando em contato com este formato de execução de projeto pela primeira vez. 50% são favoráveis a que haja um período de 60 dias após a entrega do objeto para a entrega de prestação de contas.

Quanto à descentralização, 38,5% são favoráveis à permanência da descentralização *tal como prevista*, sendo ainda 26,9% favoráveis a que a categoria telefilme volte a ter critérios de descentralização (como em 2020). No mesmo sentido destas proposições, vão outras com

adesão considerável: 26,9% são favoráveis a que haja um prêmio de cada categoria por mesorregião enquanto 25% são favoráveis a que tenhamos como prerrogativa mais descentralização. Observe-se ainda que 7,7% são favoráveis a que a volta de categorias relacionadas a captação e formação deve se dar seguindo os critérios de descentralização.

Apenas 17,3% são favoráveis ao fim da descentralização. O restante parecer ser favorável à outras propostas de descentralização: 32,7% concordaram que "a descentralização é importante para o desenvolvimento regional, mas é nítido em 2 editais que a demanda é mínima em algumas categorias/regiões e precisa ser revisto o critério". Observe-se que 29,8% manifestaram-se a favor do aumento de recursos de todos os projetos, ressaltando que eles deveriam ser *proporcionalmente distribuídos entre os mesos de modo a desestimular uma luta interna e estadual pela distribuição dos recursos.* 28,8% são favoráveis a que a descentralização tenha como referência o mapa cultural e o histórico de inscrições de modo a tornar equânime as chances e o mérito de cada projeto. 23,1% são favoráveis à descentralização a partir de outro critério, uma vez que as divisões das mesorregiões não seriam usadas para nenhuma outra área da administração estadual. 13,5% são favoráveis a premiação seja *proporcional* ao número médio de projetos inscritos nas últimas 3 edições ou número de profissionais registrados na mesorregião. Em sentido *semelhante,* 9,6% são favoráveis à descentralização de uma cota da produção, sendo o restante associado à proporcionalidade, 9,6% são favoráveis a uma forma de distribuição proporcional delimitada. 11,5% são favoráveis a premiações específicas por região, de acordo com a realidade e mercado de cada uma.

A respeito de outros aspectos do edital, para 68,1%, a FCC deve prestar assessoria para abertura de conta bancária dos contemplados indígenas, que encontram dificuldade para isso e mesmo são alvo de racismo por parte das agências. Para 66%, há necessidade de flexibilizar a declaração de endereço dos indígenas, pois muitos precisam da declaração emitida pela Funai, o que não acontece a curto prazo.

Lembrando que esta consulta foi uma iniciativa da sociedade civil, para 55,3% a FCC precisa voltar a ter consultas públicas oficiais para seus editais.

Para 42,6%, é importante alterar a cláusula no contrato que diz que a FCC tem direitos sobre a obra, pois isso impede que consigamos captar mais via FSA (por exemplo).

Muitos dos pontos aqui destacados foram alterados nas duas edições seguintes do Prêmio Catarinense de Cinema, revelando-se ademais estarem alinhadas com parte dos princípios da Lei Complementar 195 de 2022. Em seu conjunto, percebe-se os desejos de

diminuição dos trâmites burocráticos do prêmio – aspecto abordado de forma sopesada Pablo Ortellado e Laura Lima (2013) – e de efetiva participação democracia na construção das políticas públicas do setor, algo por certo não restrito ao PCC. Esperamos, com análise desta consulta pública, contribuir para o diálogo entre os gestores e produtores culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José Renato Fonseca de. (2022). Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo. *Sala Preta*, *21*(1), 53-80, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i1p53-80. Acesso em 15 fev. 2024.

BAHIA, Lia. Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BRAGA, Roberto Saturnino. Distribuição cinematográfica. In: SOUZA, Letícia e DIAS, Adriana (orgs.). *Film Business. O negócio do cinema.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

BRASIL. Lei complementar nº 195, de 8 de julho de 2022.

CALABRE, Lia; TAVARES, Thiago da Silva. O Fundo Setorial do Audiovisual e as políticas audiovisuais: interfaces com os estudos de cultura visual. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol 34, no 72, p.197-220, Janeiro-Abril 2021.

CAMARGO, Rodrigo Albuquerque. A experiência do Fundo Setorial Audiovisual — FSA. In: COUTINHO, Angélica. *Políticas públicas e regulação do audiovisual.* Curitiba: CRV, 2012.

CANEDO, D. P., ANRADE, C. M. D. G. de, de FREITAS, E. P., CAMPOS, L. G. S., & Carvalho, R. Políticas culturais emergenciais na pandemia da COVID-19? Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos. *Políticas Culturais Em Revista*, *14*(1), 165–191, 2021. Dispnível em: https://doi.org/10.9771/pcr.v14i1.42581 Acesso em 15 fev. 2024.

CARIBÉ, Pedro Andrade. A seletividade do audiovisual brasileiro e, ou, independente na lei da tv paga. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015

COUTINHO, Angélica. Políticas públicas e regulação do audiovisual. Curitiba: CRV, 2012.

IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada - aspectos econômicos e políticos, São Paulo: Summus, 2015.

LIMA, Laura; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 56, n. 2, p. 351-382, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582013000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MACHADO, Mariângela Ribeiro. O Cinema de longa-metragem no Rio Grande do Sul (1997-2007): uma perspectiva industrial. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2010.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante e Avellar, Ana Paula. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. *Revista de Economia*, v. 38, n. 1 (ano 36), p. 35-53, jan./abr. 2012. Editora UFPR.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante e AVELLAR, Ana Paula. A indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. *Nova Economia,* Belo Horizonte, 24 (3), pp. 491-516, setembro-dezembro de 2014

SANTA CATARINA. Eedital de concurso público nº 32/2023. Prêmio Catarinense de Cinema – Edição especial Lei Paulo Gustavo/2023. Disponível em: https://ssl.fepese.org.br/2023/premiodecinema/?endpoint=f3abf4d8a4021ac2446b2539cee8e966&tk=9c7add0b68f8ecacd95b46bdd08f15cb Acesso em: 15 fev. 2024.

TRINDADE, Terea. Documentário e Mercado no Brasil. Da produção à sala de cinema. São Paulo: Alameda, 2014.

CINEMA BRASILEIRO COMO PROCESSO: NOVOS PARÂMETROS CONCEITUAIS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS

Lia Bahia[1]

RESUMO: As políticas públicas para o cinema brasileiro, em especial os mecanismos de fomento, foram formuladas centradas na ideia de produto. Contudo, a dimensão processual, presente em uma multiplicidade de filmes, começa a ganhar corpo nas discussões políticas do setor. Este artigo irá refletir sobre o movimento político, simbólico e econômico na direção do cinema brasileiro contemporâneo como processo, bem como apontar a necessidade de um novo gesto na política pública. Neste contexto, articular as políticas públicas para o cinema com as universidades pode impulsionar uma virada conceitual que avance para além da ideia única de produto e mire na dimensão processual e, por consequência, na ampliação do direito de fazer cinema no Brasil.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema brasileiro contemporâneo; política pública; produto; processo; universidade.

Historicamente as políticas públicas para o setor foram pautadas por uma agenda industrialista, concentrada na ideia de projeto. Recentemente, a dimensão do processo - na sua tessitura produtiva, narrativa e estética - passa a atravessar o cinema brasileiro contemporâneo e descola algumas certezas e estabilidades cristalizadas de outrora. Um movimento com singularidades, mas em diálogo com o espírito do tempo e mudanças políticas, sociais, econômicas, simbólicas e tecnológicas.

Os processos cinematográficos passam a nos mostrar suas múltiplas possibilidades arquitetônicas e evidenciam a insuficiência de uma modelagem única, aquela parametrizada pelo produto ou, ao menos, a necessidade de se pensar outras políticas públicas que não se esgotem em uma única acepção canônica.

Refletir sobre a lógica do processo na formação, produção, distribuição/circulação, exibição/difusão e preservação implica redirecionar esforços para uma reconceituação teórica que interroga a centralidade da produção (e foco no projeto), tanto nos espaços de decisão política, quanto nas fontes e alocação de financiamento.

[1] Lia Bahia é doutora, professora e pesquisadora do departamento de cinema e vídeo da UFF. Pesquisa economia política do cinema e do audiovisual, com foco nas políticas públicas. Email: liabahia79@gmail.com.

O universo plural de formatos, a diversidade de perfis de profissionais, obras, empresas e territórios, exige uma nova agenda política, metodologias e práticas. Dispositivos compatíveis com perspectivas mais ampliadas para o cinema emergem quando hierarquizações pretéritas e naturalizadas estão sendo desafiadas. A premência da valorização do processo impõe exigências à intenção e conteúdo das políticas públicas no Brasil em 2024. É preciso novos gestos políticos e públicos para incluir e estimular outras temporalidades produtivas, narrativas, imagéticas e sonoras do cinema brasileiro contemporâneo, e estar atento para outras melodias que virão.

Do cinema brasileiro como elaboração de projetos ao cinema como processo

A institucionalização do cinema no Brasil teve como foco o produto fílmico. Com a Embrafilme, através da superintendência de fomento e seu protagonismo na estrutura da empresa, foram estabelecidas regras e o fluxo para apresentação de projetos a serem financiados. Os mecanismos desenhados naquele período para o cinema afirmaram um modelo industrial centrado na ideia de produto e um "certo" modelo e formato de produção. Há uma continuidade institucional histórica da busca por um modelo de industrialização com foco no produto - em seu sentido mais tradicional. Para Arthur Autran, apesar do esforço histórico:

> [...] a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar das tentativas de vultos como quando se tentou copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais – o caso da Vera Cruz na primeira metade dos anos 1950 – ou quando o Estado assumiu a tarefa de coordenar e financiar o processo de industrialização – o caso da Embrafilme nas décadas de 1970 e 1980 (2013, p. 8).

Com a criação das leis de incentivos fiscais - Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (previstas inicialmente para ter prazo de 10 anos) – foi estabelecido um modelo padrão para apresentação de projetos, com itens específicos de "elementos criativos", para poder captação de recurso público. A metodologia de elaboração de projetos baseada na apresentação de documentos e informações, considerados obrigatórios agregados em determinadas categorias, fixou um formato "correto" para se ter acesso ao recurso público. Pôr no papel as exigências padronizadas "oficializou" um tipo de produção, uma ética hierarquizada do trabalho e uma modulação ética e estética no cinema brasileiro. A idealização industrialista anacrônica adquiriu novos contornos e foi adensada quando se estabeleceu um protótipo para apresentação de projetos, com itens específicos de "elementos criativos."

Nesse projeto híbrido para a cultura (recurso público com gestão privada) viu-se a constituição de um modelo neoliberal onde uma clientela privilegiada tinha acesso às empresas uma vez que a lógica de funcionamento era a personalista (ou quem conseguia ter acesso às empresas). Essa dinâmica reforçou a ideia de um formato hegemônico e homogêneo de projeto para cinema no Brasil, com foco no produto e resultado comercial, onde as métricas estavam estabelecidas e deveriam ser seguidas para alcançar a tão desejada industrialização do cinema nacional.

Assim, essa tradição histórica da centralidade da produção e produto é uma marca da construção política do nosso cinema. Este modelo institucional foi criado a partir de discursos que hierarquizaram elos da cadeia, os trabalhadores do cinema, as janelas de exibição, as formas de circulação e até mesmo os formatos audiovisuais. A dimensão da formação e da preservação, estruturalmente processuais, receberam pouca atenção das políticas públicas ao longo dos anos; os curtas e médias foram considerados “inferiores” aos longas e a janela de cinema a única passível de consolidação de público. Esse discurso resultou em práticas que concentraram não apenas o financiamento, o que já é muito, mas principalmente a ação programática do cinema e do audiovisual no âmbito das políticas públicas.

A cultura política, hegemonizada pelas elites - econômica, simbólica e política - do país, ocupou os espaços de debates públicos (e privados) e ditou os rumos de uma política focada no produto fílmico e na busca da tradicional industrialização do cinema. Um movimento paradoxal que não prescindiu de imprimir um ideário nacionalista na produção fílmica, ao mesmo tempo em que foi marcado por um autoritarismo elitista (travestido de tecnicismo, profissionalismo e eficiência) que favoreceu uma monocultura produtiva, narrativa e estética.

Marcos da centralidade da produção e produto foram adensados e seguiram domesticando o cinema em seus múltiplos vetores: do olhar, da produção, da circulação, da formação e do trabalho.

Com o primeiro governo Lula, e Gilberto Gil a frente do Ministério da Cultura, o conceito de cultura e uma nova agenda programática foi desenhada. Vale voltar ao discurso de posse de Gil para entender essa virada.

> E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas (Gil, 2023).

É a partir dessa dimensão conceitual que o Estado retoma seu papel de formulador de políticas públicas voltadas à democratização dos direitos culturais no país. O edital público, como principal forma de acesso ao fomento para realização de cinema no país, desvinculou os projetos das relações personalistas das leis de incentivos e dos departamentos de marketing das empresas. E, ainda, deu publicidade e transparência ao processo e assegurou maior democratização ao direito de fazer cinema no país.

Contudo, os editais públicos continuaram fundamentados na ideia de produto e um "certo" modelo e formato de produção, ou seja não foram substituídos em sua estrutura. Observa-se, portanto uma continuidade institucional da busca pela industrialização, com foco no produto - em seu sentido mais tradicional. Mesmo com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, a tal da industrialização permaneceu como uma imagem objetivo, sendo o produto sua espinha dorsal.

Ainda assim, neste momento de novas formulações conceituais para a cultura e práticas políticas intersetorias mais democráticas, muitos realizadores e realizadoras driblaram os formatos cristalizados de projetos e modularam alternativas produtivas.

O depoimento do produtor Thiago Macêdo Correia quando agradece o prêmio para o filme *Marte 1* de Gabriel Martins em 2022 expressa essas mudanças.

> O cinema ainda é muito elitista, a gente sabe. **A gente precisa estar dentro de todos os espaços para hackear o sistema**. A Filmes de Plástico, eu tenho muito orgulho, veio para ocupar um espaço que não era nosso (...) Então, eu agradeço esse prêmio, falo que nosso cinema só foi possibilitado pelos governos Partido dos Trabalhadores, que por 13 anos governaram o país. (...)." (MACEDO, 2022).

A participação de sujeitos históricos até então ausentes ou invisibilizados no espaço cinematográfico brasileiro gerou transformações nas disputas discursivas, políticas, econômicas e simbólicas no país. Com valores e interesses divergentes e muitas vezes antagônicos aos dos agentes históricos tradicionais, esses atores sociais acrescentam novos posicionamentos sobre a direcionalidade das políticas públicas para o cinema que afetam narrativas e estéticas.

E é nessa brecha ou nesse hackeamento do pensar-fazer hegemônico que a dimensão do processo entra em cena como possibilidade e indica o transbordamento de uma percepção linear e centralizadora para um pensamento circular e centrífugo.

André Novais Oliveira em seu livro Temporada, diário e roteiro do filme, coloca o desconforto de um modelo de produção que envolve espaço, tempo, relações de trabalho e orçamento:

> E não é só isso. Viver sem ter uma educação financeira e ter que aprender a se virar sem ganhar um salário fixo também não é fácil. Mas o exemplo da educação financeira é coisa de família e eu vim de uma em que as pessoas sempre tiveram empregos fixos na vida, que nunca tiveram que se virar e aprender a ter vários momentos ganhando dinheiro a cada três, ou a cada seis meses. Sinto um desconforto em relação à estrutura do filme, que em comparação a outros, nem está tão grande. Mas para mim, talvez esse seja o limite." (OLIVEIRA, 2021, p. 49, 50).

As diferentes arquiteturas produtivas de filmes de André Novaes Oliveira, Adirley Queiroz e Glenda Nicácio e Ary Rosa representam uma pequena amostra (de muitos) realizadores e realizadoras que trabalham a ideia de processo-filme ou filme-processo. Suas relações com o espaço e tempo fogem à cartilha industrialista e imprimem, em seus trabalhos a dimensão do processo como estruturante. Adirley Queiroz com sua relação de tempo expandido de realização rompe com os manuais de produção e abraça a lógica de que cinema é, sobretudo, processo (na frente e atrás das telas). André Novaes Oliveira, a cada filme, parece radicalizar a relação com tempo e espaço do cotidiano, familiar e território construindo uma relação dialética entre narrativa, estética e modo de produção, no qual o processo é intrínseco e determinante. Glenda Nicácio e Ary Rosa consolidam um modelo-processo que ao articular formação-produção-ofício-universidade-território explode o tempo industrial tradicional, criando um circuito virtuoso a partir de uma lógica processual.

De fato, parece haver um hackeamento do sistema, um drible brasileiro, que se desprende dos manuais de produção tradicionais e instiga a urgência de um novo giro nas políticas públicas.

Há no contemporâneo vetores que indicam diferentes rumos para orientar as políticas públicas para o cinema no Brasil. Uma primeira direção segue a miragem de uma industrialização, tal como preconizada, anacrônica, com foco no produto que reforça modelos

"corretos" e guias de elaboração projetos de cinema, com seus elementos criativos e tempos padronizados. Uma opção pelo espelhamento, sequências repetitivas e "seguras" que conformam um manual que se retroalimenta.

Outra direção conduz à conformidade com a relação do espaço-tempo hegemônico e colonizado do streaming, que carrega formatos de produção importados, adoção de jargões norte-americanos, tempo vigiado de uma economia da dados, imposição de éticas trabalhistas agressivas, perda de propriedade intelectual e de soberania nacional com consequências diretas na construção do tempo da linguagem, imaginário e olhar do cinema brasileiro.

Para além das saídas fáceis e aparentemente inexoráveis é urgente abrir espaço para a ideia de processo e mirar no tempo da experiência. Essa percepção, ainda que incipiente, começa a ganhar relevância nas discussões políticas como um movimento que simultaneamente revisita e desnaturaliza tradições e resiste e constitui um contraponto às forças hegemônicas internacionais.

Há, portanto, a necessidade de adoção de uma agenda das políticas públicas para o cinema que abra mão de um único modelo (centrado no produto) e possibilite a expansão da dimensão do processo. Para isso, será necessário a ativação de um novo estágio para ação governamental que atualize conceitos e ações programáticas sobre cinema brasileiro. Interrogar teorias, práticas, arriscar e se contaminar pelas possibilidades de uma nova relação com o tempo na política pública, em um momento histórico de reconstrução, é inescapável.

Refletir sobre as disputas de uma época é um compromisso para fabular os futuros que queremos. Desta forma, parece importante inserir novas peças e desarrumar o tabuleiro, construir novos paradigmas e novos marcos teóricos que desbloqueiem a inércia histórica das pesquisas e das políticas públicas para o cinema brasileiro.

E é neste sentido que é preciso cuidado para não confundir política pública com política de fomento. Edital de fomento não é política pública, e sim um dos mecanismo de alocação de recursos para atender aos objetivos da política. Os resultados dos editais são auto preditivos em função da maneira como são elaborados. Portanto, trata-se de atentar para as intrínsecas conexões entre os processos e resultados.

A "editalização" da cultura, sem uma política pública estruturante, com bases conceituais e pragmáticas, corre o risco de cair em armadilhas neoliberais ou um show de "quem quer dinheiro" na cultura. Como pondera Antônio Rubim sobre a modelagem dos editais:

> Produzir eventos e obras, por importante que sejam para o campo cultural, pode levar ao predomínio da atuação tático-esporádica em detrimento de um horizonte que seja mais complexo e estratégico. O aprisionamento pode significar a paralisia de políticas culturais, sem as quais a gestão fica restrita ao cotidiano, sem capacidade de definir os rumos estratégicos, que pretende implementar na cultura nacional. Nenhuma qualificada gestão pode acontecer se apenas responde aleatoriamente às circunstâncias e demandas do dia a dia sem poder desenhar algum patamar estratégico para o campo da cultura (RUBIM, 2023, p.1).

Os editais, que no início dos anos 2000 projetaram um importante "semi-reformismo" no cinema, poderão em 2024 - se mantiverem sua vestimenta habitual e viciada - confirmar um progressismo que vem para administrar e não para transformar. O Brasil de hoje é muito diferente daquele, o cinema também. O progressismo é obrigado a acelerar a história, como ousadia e coragem para correr riscos e desobedecer.

As políticas públicas, com suas revisões constantes, devem estar atentas às diferentes percepções do tempo, e assim abrir espaço para a dimensão processual do cinema. Para que essa onda de mudança seja sistêmica e estruturante deve-se aceitar e estimular novas lógicas e temporalidades de produção, narrativa, circulação, trabalho, formação e olhar. E abranger não apenas os mecanismos de fomento, mas programas transversais, marcos regulatórios e políticas oficiais de dados e indicadores que levem em conta a dimensão processo como desenvolvimento social, humano e econômico.

Uma saída realista, nas pistas de movimentos emergentes, requer que a política pública se detenha mais demoradamente nos processos fílmicos. Temos uma tecnologia cinematográfica brasileira potente, que precisa ser apreendida com outros referenciais teóricos e programáticos. Para esta virada é necessária uma nova cultura política do cinema brasileiro que demanda novos marcos teóricos e conceituais e novas formas de atuação e práticas políticas.

O lugar da universidade e o cinema processo

Seria reducionismo, pensar em um novo giro nas políticas públicas para o cinema brasileiro contemporâneo sem considerar o lugar e as mudanças nas universidades no Brasil. Esse entrelaçamento, apesar de historicamente silenciado e muitas vezes rejeitado, é evidente no contemporâneo.

A formação em cinema no Brasil teve seus primeiros passos muito antes do cenário da "retomada", com as primeiras escolas criadas no início dos anos 1960 e consolidadas até os dias de hoje em quatro instituições brasileiras: Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal Fluminense (UFF) e Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

A partir de 1990, os projetos políticos pedagógicos dos cursos e as grades curriculares das universidades de cinema do país evidenciaram e reforçaram o foco na ideia do produto final, nos modos de produção padronizados, nos formatos já consolidados, na hierarquia das equipes e a ideia de "sucesso" pautada pelo tempo da industrialização. A ideia de uma outra temporalidade, risco e da lógica processual não era a prática dominante. A frase "formar para um mercado" em um momento em que o cinema retomava sua produção fílmica indicava uma real possibilidade de se trabalhar com cinema no Brasil.

Segundo o FORCINE (2017), a formação em audiovisual permaneceu com o quadro inalterado até a década de 1990, quando os processos de produção audiovisual tornaram-se mais acessíveis, em vista dos equipamentos digitais, câmeras, ilhas de edição, entre outros. "Até o final do ano de 2003, constavam no MEC 22 instituições de ensino superior em nível de graduação (cinema, vídeo, audiovisual, imagem e som) com foco em produções de filmes. Entretanto, apenas 14 apresentavam cursos regulares e atuantes (SILVA, 2017, p. 77)".

Com a criação de 40 novos cursos nas Instituições de Ensino Superior (IES), houve um crescimento de 300% em menos de uma década. Segundo o Relatório do Fórum de Tiradentes, há hoje no Brasil 87 cursos de graduação na área de Cinema e Audiovisual em Instituições de Ensino Superior (D'ANGELO, BORGNETH, e MANEVY, 2023).

O período histórico de aumento de investimentos em políticas públicas para a cultura, foi acompanhado de políticas públicas intersetoriais (educação, política de cotas, saúde, combate à fome, entre outros). O cinema, apesar de seu capital político, econômico e social, não é uma bolha isolada do todo social. Assim, o reformismo (ainda que um semi-reformismo) democrático abriu espaço para novas universidades públicas, cursos de cinemas, discentes, docentes, realizadores, produtoras, distribuidoras, imaginários, narrativas e teorias no cinema brasileiro.

Políticas voltadas para a democratização do ensino superior a partir de 2003 (Governos Lula e Dilma), como o Programa Universidade para Todos (PROUNI) , aprovado pela Lei n. 11.096, de 13/01/2005, que facilita o acesso de estudantes de baixa renda nas IES privadas; o

Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI, instituído pelo Decreto no 6.096, de 24 de abril de 2007, que promoveram a expansão e interiorização das universidades federais; as políticas de ação afirmativa, consolidadas pela Lei no 12.711, de 29/08/2012 (cotas reservadas a estudantes provenientes da escola pública nas universidades federais, priorizando os alunos de baixa renda e o recorte étnico-racial), entre outras medidas, incluíram (ainda que de forma incompleta) o "movimentos sociais dos 'sem universidade'" (CUNHA, 2008) e conferiram maior possibilidade de mobilidade social.

Com isso, corpos, antes excluídos da universidade, entram em cena e tensionam referências, conceitos e repertórios canonizados pela academia. Revisões bibliográficas, novos debates na academia tornam-se fundamentais para repensar uma agenda política que escape à nostalgia teórica e prática classista, branca e patriarcal.

A sincronicidade entre a expansão da universidade pública e a democratização do direito de fazer cinema no Brasil convida a pensar os campos de forma articulada e avançar em práticas e ações conjuntas. O movimento orgânico e sistêmico de investimento em políticas públicas democráticas para o audiovisual brasileiro e para as universidades que abre possibilidades de mudanças fazer e pensar cinema no Brasil.

A universidade pública, mais plural, diversa e democrática, com políticas de cotas, torna-se um espaço importante para a reflexão de disputas políticas sobre o cinema e audiovisual brasileiro no contemporâneo de forma crítica, independente e propositiva. Amaranta Cesar e Leonardo Costa reflete sobre o processo de imbricação entre educação e cinema nos anos 2000:

> Já é amplamente reconhecido, hoje, o impacto positivo no campo do cinema causado pelo surgimento de novos cursos de cinema e audiovisual nas novas universidades públicas brasileiras, bem como pela transformação do perfil socioeconômico do corpo discente das universidades através da implantação da política de cotas. Essa conjuntura, que se desenha desde o primeiro mandato presidencial do Partido dos Trabalhadores, tem provocado tanto novas possibilidades de práticas e experiências de cinema (com fundamental aporte dos sistemas de financiamento público para produção e difusão), quanto novas posturas críticas em relação a suas tradições hegemônicas/canônicas. Diversos segmentos do campo cinematográfico – realização, produção, crítica, curadoria, programação – têm sido afetados pela presença de uma geração formada nesses espaços educacionais novos ou renovados, e pelo imperativo do deslocamento epistemológico que ela reivindica (CESAR e COSTA, 2021, p. 157).

Ainda que o "elitismo" do fazer cinema permaneça no Brasil, em gradação menor do que nos anos 1990, fronteiras políticas e discursivas foram deslocadas e abriram frestas que exigem um reposicionamento dentro e fora da universidade. O discurso dominante de que a universidade deve formar para o mercado está anacrônico e, mais ainda, é problemático. Vale se perguntar: Que mercado? Ou seriam mercados, plurais e diversos?

Sobre o lugar da universidade Luiz Antonio Cunha discorre (em tom de crítica):

> Ela (a universidade) está no campo educacional, sem dúvida. Desenvolve o ensino, outorga diplomas, etc. Mas, a universidade também está no campo econômico. Ela produz forças produtivas, na forma de pessoal qualificado, para o mercado. Isso não quer dizer que a universidade existe apenas em função do mercado. Mas que está, está. Até os alunos que acabam de ingressar, sabem disso e pensam nos diplomas. Os concluintes, nem se fala (CUNHA, 2013).

Neste jogo – entre aderência, negociação e resistência ao "mercado" – é que na universidade ainda pode haver uma outra possibilidade de relação espaço-tempo, uma outra economia do conhecimento. Para Migliorin e Saraiva "sem negar o mercado, podemos negar a pretensa necessidade de subordinar nosso trabalho a esse sistema, separado de nossas opções de vida" (MIGLIORIN e SARAIVA, 2015, p.50). Afinal, "o mercado de trabalho" não tem nada de natural, "é uma construção regulatória de subordinação de trabalho humano à revolução industrial" (idem).

A tarefa crítica da universidade e seu papel de desnaturalizar o que o capitalismo neoliberal apresenta como "natural" possibilita outras formas para construir e (re)imaginar caminhos e futuros (no plural) para o cinema brasileiro. Precisamos nos demorar nas perguntas e, por vezes, não termos respostas. Os tempos diversos e não lineares da formação estimulam a ideia de processos desconhecidos e arriscados.

As pesquisas acadêmicas se multiplicam e se diversificam. Surgem novas pós-graduações voltadas para cinema e audiovisual e a Socine se fortalece como polo de pesquisadores da área, evidenciando os movimentos teóricos do campo. Novas perspectivas de pesquisas, conceitos se abrem ao imaginar o cinema brasileiro como processo. A articulação da universidade com múltiplas possibilidades práticas e teóricas parece ser uma das peças importantes para se reimaginar o cinema brasileiro contemporâneo como processo nas políticas públicas.

Pensar uma outra geopolítica do conhecimento parece importante para avançar em agendas decolonias para a cadeia produtiva, regulação e fomento do cinema e audiovisual. Não se descolonizará olhares, narrativas e imaginários em que sem que processos e cadeias de produção e circulação sejam, eles também, redesenhados (MOURÃO, 2022).

Parece estratégico incluir e revisitar a universidade (e suas variadas metodologias e temporalidades) como um elo estruturante nos debates sobre e para as política pública do cinema brasileiro. Como afirma Francis Vogner dos Reis:

> O presente é uma abertura do novo. Já o "presentismo" é um conceito condicionado e condicionante, caótico, mas que se faz na aparência da linearidade impossível, de uma narrativa que se fecha. O presentismo é o tempo da produção neoliberal, já o presente é o seu oposto porque nele há um enigma a ser experienciado. A experiência do presente, não o presentismo, libera possibilidades ricas de futuro no encontro entre o passado reminiscente e o instante. O presentismo é o tempo da produção neoliberal, já o presente é o seu oposto, porque nele há um enigma a ser experienciado. A experiência do presente não o presentismo, libera possibilidades ricas de futuro no encontro entre o passado reminiscente e o instante (2024).

A insistência do olhar da universidade para a experiência deve estar em diálogo com as políticas públicas no contemporâneo em uma relação permanente e dialética para a construção de futuros. A universidade e a formação - como processo - estão em sintonia com a ideia de um cinema que escapa, que arrisca, que não se conforma em moldes pré-determinados: o cinema brasileiro como processo. Deste movimento conjunto podem e devem emergir novas pedagogias, práticas, teorias e políticas públicas.

Considerações finais

Pensar o cinema como processo é uma exigência do nosso tempo. Para isso precisamos olhar para além do pragmatismo do "presentismo" e mirar em uma virada conceitual e programática das políticas públicas para o cinema no Brasil. Isso exige uma aproximação e colaboração com as universidades; essa outra universidade que se expandiu e que avançou em processos democráticos. Muitos realizadores são egressos desse movimento e é daí também que faz essa mudança, que é viva.

O desenvolvimento de teorias e práticas na universidade, com projetos de ensino, pesquisa e extensão, apontam caminhos possíveis para um novo gesto das políticas públicas. Ignorar esse agente, repetindo uma trajetória de segregação do setor com a universidade, é perder uma chance histórica para o cinema brasileiro contemporâneo.

A ideia de cinema como processo já aparece nos filmes e na cadeia produtiva do cinema e nos mostra um certo esgotamento ou limitação de pensar as políticas públicas (e suas teorias) focadas na ideia de produto e modelo único. Expandir as possibilidades para outras temporalidades, éticas, estéticas, narrativas e políticas no cinema brasileiro contemporâneo é apostar em um gesto sincrônico do tempo presente.

Se queremos um cinema brasileiro justo, plural e democrático é fundamental (re)formular conceitos e políticas públicas que ampliem fronteiras e desloquem as tradicionais (e dominantes) relações de poder. Conquistar um novo tempo histórico nas políticas públicas, onde caibam os tempos das experimentações, das perguntas e dos processos vai ao encontro de um alargamento do direito de fazer cinema no Brasil.

É preciso fazer um novo giro nas políticas públicas no qual se assuma a (des)forma do processo e que se imagine futuros para além do pragmatismo imediato, seguro e veloz. É o Estado que pode ser vanguarda e não o "mercado". E é o embalo desse movimento que permitirá acalentar e aconchegar novas políticas dos imaginários para o presente e para os futuros do cinema brasileiro.

Bibliografia:

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. São Paulo: Hucitec editora, 2013.

CESAR, Amaranta e COSTA, Leonardo. Memória e ação com o Cachoeira Doc: um festival de cinema com e como política pública. Rebeca. Ano 10. n. 2 – rebeca 20 | julho - dezembro, p.150-173, 2021.

CUNHA, Luiz Antônio. As políticas educacionais entre o presidencialismo imperial e o presidencialismo de coalizão, VII Seminário Regional Sudeste e VII Encontro Estadual do Espírito Santo da Associação Nacional de Política e Administração da Educação, realizados em Vitória, 2008.

D'ANGELO, Raquel, BORGNETH, Mário e MANEVY, Alfredo (Orgs.). Fórum de Tiradentes encontros pelo audiovisual brasileiro. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.

FORCINE, Publicação do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual Volume III Setembro de 2017.

GIL, Gilberto. Discurso de posse MinC. 01 de janeiro de 2003.

MACÊDO, Thiago. Discurso de agradecimento do filme Marte 1 no Oscar, 2022.

MIGLIORIN, Cezar e SARAIVA, Leandro. Universidade, mercados e modulações dos modos de vida. In Cadernos Socine, 2015.

MOURÃO DE ANDRADE, Patrícia. Curadoria como poder e trabalho, e algumas notas sobre a capitalização do amor. Caderno de Leituras n.141 série intempestiva. Edições Chão da Feira Belo Horizonte, março de 2022.

OLIVEIRA, Novais André. Temporada. Belo Horizonte: editora Javali, 2021.

VOGNER DOS REIS, Francis. As formas do tempo. Temática Mostra de Tiradentes, 2024. Disponível em https://mostratiradentes.com.br/o-evento/tematica/.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cultura: vitórias e riscos. Teoria e Debate. Fundação Perseu Abramo. Edição 236 - 05/09/2023.

SEPULVEDA, José Antonio e CARNEIRO, Waldeck. Entrevista com o Professor Doutor Luiz Antonio Cunha realizada no dia 27 de agosto de 2013 em sua residência na zona sul do Rio de Janeiro in Revista Contemporânea de Educação, vol. 8, n. 16, agosto/dezembro de 2013.

REVISTA FILME CULTURA: DESAFIOS DE CONTINUIDADE E A DEMOCRATIZAÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO

Lina Rocha Fernandes Távora[1]
Ana Paula Melo Sylvestre[2]
Jéssyca Hellen Ferreira Paulino[3]

RESUMO: A formulação e implementação de instrumentos de política pública que possam conferir robustez e perenidade à ação estatal é um grande desafio. A Revista Filme Cultura, importante lócus da construção e memória do pensamento crítico do cinema brasileiro, enfrentou diversos percalços durante sua trajetória, tendo mobilizado múltiplos modelos e formatos de viabilização. O presente trabalho objetiva apresentar breve histórico desses ciclos de mudança, à luz de uma perspectiva que destaca a importância de instrumentos de promoção da democratização do acesso à produção e ao consumo do pensamento crítico acerca da cinematografia e do audiovisual brasileiros, bem como contribuir com o campo dos estudos da história do pensamento crítico no Brasil, mediante estruturação de importante panorama da descontinuidade do periódico e de suas (re)estruturações.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual, Políticas Públicas, Revista Filme Cultura, Democratização, Pensamento Crítico.

[1] Mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), na linha Imagem e Som. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará. Servidora Pública Federal e Coordenadora de Políticas para Distribuição e Exibição em TV, Salas de cinema e Streaming na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Contato: lina.tavora@cultura.gov.br.
[2] Doutoranda em Políticas Públicas pela Escola Nacional de Administração Pública. Mestra em Linguística pela UnB, na linha de Linguagem e Sociedade. Servidora Pública Federal e Chefe da Divisão de Acompanhamento de Difusão de Conteúdo em TVs e Streaming Públicos na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Contato: ana.sylvestre@cultura.gov.br.
[3] Pós-Graduanda em Processos Criativos e Gestão da Indústria Cinematográfica na Fundação Armando Alvares Penteado. Licenciada em Letras Português pela UnB. Servidora Pública Federal e Coordenadora Geral de Políticas para Preservação Audiovisual, na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Contato: jessyca.paulino@cultura.gov.br.

INTRODUÇÃO

A crítica cinematográfica faz parte da história do cinema. Os movimentos, ciclos e grandes realizadores são nomeados e consagrados pela crítica. E é, também, pela crítica que a história é contada e recontada. Certas críticas podem até mudar os 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.

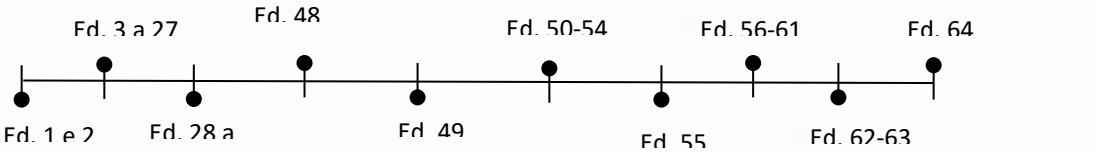
No âmbito da execução das políticas públicas direcionadas à cultura e, mais especificamente, ao audiovisual, um número importante de ações foram e permanecem sendo mobilizadas no sentido de viabilizar o financiamento à produção e à difusão de conteúdos audiovisuais brasileiros. No entanto, para além desse recorte, um importante instrumento de viabilização do registro e diálogo do pensamento crítico acerca do cinema e do audiovisual consolidou-se com trajetória que perpassa diversas instituições estruturantes da consecução da política pública para o audiovisual nacional. A Revista Filme Cultura, com seus 58 anos de existência, registrou não apenas a reestruturação e reconfiguração do audiovisual no Brasil, mas a própria dinâmica de desmonte e reivindicação de legitimidade da política audiovisual e cultural no país. A revista foi editada e viabilizada por dez instituições diferentes, em modelos inteiramente públicos, mediante parceria com instituições da sociedade civil e viabilizados por intermédio de mecanismos de financiamento variados, via contrato de gestão, execução direta e, inclusive, renúncia fiscal (Lei Rouanet).

O desenvolvimento de políticas públicas é mediado por instrumentos que se constituem em exercício de poder e, portanto, não são neutros, à medida em que produzem efeitos específicos a depender de sua configuração (Le Galès, 2011). A formulação, implementação e avaliação desses instrumentos de política pública mobilizam e evidenciam alternâncias de poder e na própria configuração institucional do aparelho estatal mais ou menos direcionada para a execução de determinada política. No caso da Revista Filme Cultura, um importante instrumento de política pública para democratização do acesso à produção do conhecimento e crítica fílmica está materializado na adoção da realização de chamada pública para viabilizar o acesso a todos os interessados em contribuir com o periódico, o que passou a ocorrer a partir da Edição 62, em 2017.

O presente trabalho busca se constituir em um registro dessa trajetória, destacando os notáveis desafios de continuidade aos quais o periódico foi submetido durante seus 58 anos de

existência, com ecos em interrupções e retomadas sucessivas e apresentar especificidades do modelo atual que oportuniza a participação da sociedade no periódico mediante abertura de amplo processo seletivo para todos os eventuais interessados.

Figura 1: Linha do tempo - Gestões e edições da Revista Filme Cultura (1966-2023).



Fonte: Elaboração própria, 2024

HISTÓRICO DA REVISTA FILME CULTURA

A Revista Filme Cultura, criada em 1966 e editada até 1987 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. Na primeira fase foram publicadas 48 edições, 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 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. Em 2010, a revista voltou a circular com a edição 50 e foi publicada até a edição 61, no final de 2013. Percebe-se, assim, que a produção e a permanência da publicação é um esforço que se renova em diferentes gestões e formatos. Após quatro anos de uma nova lacuna e paralisia, em 2017, a revista é mais uma vez 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, do pensamento e da crítica cinematográfica brasileira, como é o papel da política pública; b) o aprofundamento da definição e da segmentação por temática a cada edição, o que traz um panorama mais complexo e diverso de

setores, públicos e interesses relacionados ao audiovisual nacional; e c) 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 da revista, de forma gratuita, livre e irrestrita. 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.

Quadro 1: Histórico da gestão pública mobilizada para viabilização da Revista Filme Cultura:

Ano	Mês	Edição	Título	Editor/a	Instituição Responsável
1966	não informa	**1**	Filme & Cultura	Flávio Tambellini	INCE
1966	**novembro/ dezembro**	**2**	O projeto do INC; A crítica e o cinema novo; Neo-realismo; Wyler; Educação para o cinema; O expressionismo; Cinema japonês	Flávio Tambellini	INCE
1967	**janeiro/ fevereiro**	**3**	A obra de Humberto Mauro; Compreensão da cor; Dupla personalidade; Falstaií; Cinemas de arte; La guerre Estfinie; Pasolini	Flávio Tambellini	INC
1967	**março/abril**	**4**	Prêmios INC; Capitais para produção Western Essencial; Cinema novo dos anos 20; Cinema da objetividade	Flávio Tambellini	INC
1967	**julho/agosto**	**5**	INC: Hora primeira; Person: artigo e entrevista; O filme de gangsters; Ator e	Ely Azeredo	INC

			personagem		
1967	**setembro**	**6**	Cinema brasileiro em novo ritmo; Antonioni completo; O musical no Brasil; Lima Barreto; Domingos de Oliveira	Ely Azeredo	INC
1967	**outubro/ novembro**	**7**	Enciclopédia, letra “A”; Dossiê Hitchcock; As vinte maiores obras do cinema; Rubem Biáfora; Mapa do cinema brasileiro	Ely Azeredo	INC
1968	**março**	**8**	Número especial/Cinema brasileiro: Cineastas em depoimento Adhemar Gonzaga; Enciclopédia: diretores; Os filmes mais importantes	Ely Azeredo	INC
1968	**abril**	**9**	Kurosawa, Christensen, Kramer; Prêmios INC, mal Del plata; “Panorama do cinema brasileiro”; Ficção cientifica; Enciclopédia: Diretores	Ely Azeredo	INC
1968	**junho**	**10**	De Sica; Ozualdo R. Candeias; Erotismo & cinema brasileiro; Jacques Tati; Enciclopédia: Diretores	Ely Azeredo	INC
1968	**novembro**	**11**	Tambellini; 2001: Odisséia da Técnica; Ingresso	Ely Azeredo	INC

			padronizado; Jace Valadão; Dossiê Carl Dreyer		
1969	**maio/junho**	**12**	II FIF; Jonas: a compadecida; Elmer Bernstein; Jacques Demy, Agnes Varda; Walter Hugo Khouri	Ely Azeredo	INC
1969	**novembro/ dezembro**	**13**	Dossiê Fellini; Quem desenha os títulos?; King Kong, Heinlein; Ruy Santos; Enciclopédia: Diretores	Ely Azeredo	INC
1970	**abril/maio**	**14**	Stevens: Exclusivo; Dossiê Anselmo Duarte; Artigos de Van Jafa, Andonias Filho, Ely Azeredo, B.J.Duarte, Ida Laura	Ely Azeredo	INC
1970	**julho/agosto**	**15**	Dossiê Roberto Farias; Um cinema apátrida; Curta-metragem em questão; José Lewgoy	Ely Azeredo	INC
1970	**setembro/ outubro**	**16**	Dossiê Nelson Pereira dos Santos; 1970 uma odisseia no sertão; Notas para um cinema underground; Os dois Sérgio Ricardo	José Carlos Monteiro	INC
1970	**novembro/ dezembro**	**17**	Dossiê: a cor no cinema brasileiro; entrevista com Arnaldo Jabôr; Maurice Capovilla e Miguel Borges; O filme de cangaço –	José Carlos Monteiro	INC

			Grande prêmio INC		
1971	**EDIÇÃO ESPECIAL**	**Cannes**	Le Bresil au festival: Nelson Pereira dos Santos; Arnaldo Jabôr, Anselmo Duarte; Ruy Guerra ET Roberto Santos	José Carlos Monteiro	INC
1971	**janeiro/ fevereiro**	**18**	Obrigatoriedade: a lei em questão; Situação do desenho animado; Tudo sobre o festival de curtos; O cinema, a crise e o futuro	José Carlos Monteiro	INC
1971	**março/abril**	**19**	Exclusivo: Jean Rouch e o cinema africano; O policial brasileiro; Entrevistas com Zelito Viana e Roberto Santos; Coruja de ouro Ano-II	José Carlos Monteiro	INC
1972	**maio/junho**	**20**	Obra literária/roteiro/filme	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1972	**julho/agosto**	**21**	Prêmios INC; Enciclopédia: diretores brasileiros	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1972	**novembro/ dezembro**	**22**	I Congresso cinema “livre”	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1973	**janeiro/**	**23**	Cinema e TV;	Carlos	INC

	fevereiro		Coimbra/Medina; Elia Kazan	Fonseca e Ely Azeredo	
1973	não informa	**24**	Prêmios INC; Dossiê Luiz de Barros; Nelson Rodrigues	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1974	**março**	**25**	Dossiê John Ford; 4 décadas de Otelo; Novos filmes brasileiros	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1974	**setembro**	**26**	Zelito Viana; Pedro Lima; Novos filmes brasileiros	Carlos Fonseca e Ely Azeredo	INC
1975	**abril**	**27**	Adriana/Domingos; Cobbett/Salva/Sternheim; Borges/Christensen	Ely Azeredo	INC
1978	**fevereiro**	**28**	Paulo Emílio Salles Gomes	Leandro Góes Tocantins e David E. Neves	EMBRAFILME
1978	**maio**	**29**	Perspectivas do cinema brasileiro	Leandro Góes Tocantins e José Haroldo Pereira	EMBRAFILME

1978	**agosto**	**30**	Imagem: Tudo bem, de Arnaldo Jabor	Leandro Góes Tocantins e José Haroldo Pereira	EMBRAFILME
1978	**novembro**	**31**	O problema da exibição	Leandro Góes Tocantins e José Haroldo Pereira	EMBRAFILME
1979	**fevereiro**	**32**	Imagem: Iaô, de Geraldo Sarno	Leandro Góes Tocantins e José Haroldo Pereira	EMBRAFILME
1979	**maio**	**33**	Imagem: Raoni, de Jean-Pierre Dutilleux, Luiz Carlos Saldanha	Leandro Góes Tocantins e José Haroldo Pereira	EMBRAFILME
1980	**janeiro/ fevereiro/ março**	**34**	Andrea Tonacci, David Neves, Luiz Rozemberg e Teresa Trautman discutem as formas impossíveis de fazer cinema	não indica	EMBRAFILME
1980	**julho/agosto/**	**35/36**	Paulo Emílio; Nelson	não indica	EMBRAFIL

	setembro		Rodrigues; Nacionalismo; Psicanálise; Censura; Nordeste		ME
1981	**janeiro/fevereiro/ março**	**37**	Som e cinema	não indica	EMBRAFILME
1981	**agosto/setembro /outubro/ novembro**	**38/39**	Fotografia de cinema no Brasil hoje	não indica	EMBRAFILME
1982	**agosto/setembro/ outubro**	**40**	O negro no cinema brasileiro	não indica	EMBRAFILME
1983	**maio**	**41/42**	Cinema & TV; Chanchada e paródia; Curtametragem	João Carlos Rodrigues	EMBRAFILME
1984	**janeiro/fevereiro/ março/abril**	**43**	A palavra antes da imagem: o roteiro cinematográfico; Inocência e os olhos da literatura; Quilombo: um cenógrafo descobre o Brasil em Xerém	não indica	EMBRAFILME
1984	**abril/maio/junho/ julho/agosto**	**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.	não indica	EMBRAFILME
1985	**março**	**45**	Debate: o papel da crítica e a função dos críticos	não indica	EMBRAFILME

1986	**abril**	**46**	Os operários e a fábrica de Lumière	não indica	EMBRAFILME
1986	**agosto**	**47**	Cinemas	não indica	EMBRAFILME
1987	**EDIÇÃO ESPECIAL**	**Berlim**	The brazilian cinema 1987; a Chronicle of brazilian reality on the screen; Embrafilme presents a selection of feature films	não indica	EMBRAFILME
1988	**novembro**	**48**	Diretores estreantes	Paulo Roberto Ferreira	Fundação do Cinema Brasileiro
2007	não informa	**49**	Edição especial comemorativa 70 anos do INCE 2007	André Andries	CTAv
2010	**abril**	**50**	Cinema brasileiro agora	Marcelo Cajueiro	CTAv e IHL (Lei Rouanet)
2010	**julho**	**51**	Personagem; Personagens	Marcelo Cajueiro	CTAv e IHL (Lei Rouanet)
2010	**outubro**	**52**	Arrasa – Quarteirão; os filmes brasileiros que todo mundo viu	Marcelo Cajueiro	CTAv e IHL (Lei Rouanet)
2011	**janeiro**	**53**	Febre de cinema	Marcelo Cajueiro	CTAv e IHL (Lei Rouanet)
2011	**maio**	**54**	Vanguarda – Inovação	Marcelo Cajueiro	CTAv e IHL (Lei Rouanet)
2011	**dezembro**	**55**	GUSTAVO DAHL; o cinema brasileiro e ele	Marcelo Cajueiro	CTAv
2012	**junho**	**56**	Cinema e teatro; cenas de	Carlos	CTAv e

			uma relação	Alberto Mattos e Daniel Caetano	AmiCTAv (Lei Rouanet)
2012	**outubro/novembro/dezembro**	**57**	Sangue latino	Carlos Alberto Mattos	CTAv e AmiCTAv (Lei Rouanet)
2013	**janeiro/fevereiro/ março**	**58**	O som nosso de cada filme	Carlos Alberto Mattos	CTAv e AmiCTAv (Lei Rouanet)
2013	**abril/maio/junho**	**59**	Pesquisa	Carlos Alberto Mattos	CTAv e AmiCTAv (Lei Rouanet)
2013	**julho/agosto/ setembro**	**60**	Aonde vamos com tanta animação?	Carlos Alberto Mattos	CTAv e AmiCTAv (Lei Rouanet)
2014	**novembro/ dezembro**	**61**	O cinema de gênero vive!	Carlos Alberto Mattos	CTAv e AmiCTAv (Lei Rouanet)
2017	**primeiro semestre**	**62**	Infância – Cinema – Futuro	Lina Távora	SAv, CTAv, CB e ACERP
2018	**primeiro semestre**	**63**	Mulheres, câmeras e telas	Lina Távora	SAv, CTAv, CB e ACERP
2023	Lançamento em Outubro de 2023	**64**	Cinemas Negros	Lina Távora	SAv, CB e SAC

Fonte: Elaboração própria, 2024

A CHAMADA PÚBLICA COMO ELEMENTO DE DEMOCRATIZAÇÃO

Em 2016, o modelo de gestão da revista foi atualizado, valorizando a democratização e

a pluralidade de vozes, estimulando a reflexão e a crítica audiovisual nos seus diversos aspectos e visões. Desde então, uma chamada pública de textos passou a ser adotada como instrumento de composição da revista – de forma ampla e acessível.

A seleção é feita por uma Comissão Editorial permanente e validada por um Conselho Temático formado por especialistas a cada edição. 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 democratização do pensamento crítico e do encontro e da visibilidade de uma nova geração de pensadores, de pesquisadores e de realizadores do audiovisual brasileiro. Assim, o objetivo 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 claro que a crítica é fundamental para que esse processo seja eficaz. Promover não é "falar bem", mas é analisar, pesquisar e divulgar suas diversas vertentes.

Os dados de demanda de participação nos processos seletivos de textos, bem como selecionados e articulistas convidados viabiliza um olhar amplo do potencial desse instrumento em viabilizar uma maior democratização e acesso à produção de conhecimento no campo audiovisual, conforme demonstram os quadros a seguir:

Quadro 2: Dados de demanda de inscritos nas chamadas públicas Revista Filme Cultura (Edições 62-65):

Edição Revista Filme Cultura	**Quantidade inscritos**	**Distribuição regional**	**Distribuição de gênero**	**Distribuição étnico-racial**	**Distribuição PCD**	**Distribuição Sexualidade**
62 (Infância – Cinema – Futuro)	Não disponível	Não disponível	Não disponível	Não disponível	Não disponível	Não disponível
63	33	Não	H - 9	Não	Não	Não

(Mulheres, câmeras e telas)		disponível	M - 24	disponível	disponível	disponível
64 (Cinemas Negros)	30	BA - 3 PE - 1 DF - 3 RS - 1 ES - 1 MG - 4 RJ - 9 SP - 7 Chile - 1	Homens - 10 Mulheres - 20	Não disponível	Não disponível	Não disponível
65 (Cinema+)	42	BA - 2 CE - 2 SE - 1 DF - 5 GO - 2 PR - 2 RS - 2 SC - 2 ES - 10 MG - 1 RJ - 7	Homem Cis - 12 Mulher Cis - 18 Não-Binarie - 12	Branca - 23 Preta - 11 Parda - 8	PcD - 4	Assexual - 1 Bissexual - 7 Gay - 16 Lésbica - 6 Não binário - 1 Pansexual

		SP 6				- 6 Queer - 1 Prefiro não dizer - 3 Outros - 1

Fonte: Elaboração própria, 2024

Quadro 3: Dados de textos selecionados nas chamadas públicas Revista Filme Cultura (Edições 62-65):

Edição Revista Filme Cultura	**Quantidade selecionados**	**Distribuição regional**	**Distribuição de gênero**	**Distribuição étnico-racial**	**Distribuição PCD**	**Distribuição Sexualidade**
62	8	Não disponível	H - 6 M - 2	Não disponível	Não disponível	Não disponível
63	11	Não disponível	H - 3 M - 8	Não disponível	Não disponível	Não disponível
64	12	DF - 2 RS - 1 MG - 1	H - 3 M - 9	Não disponível	Não disponível	Não disponível

		RJ - 4 SP - 3 Chile - 1				
65	13, sendo: *15 textos selecionados pela Comissão* *14 validados pelo Conselho Editorial* *1 desclassificado por não atender o critério de ineditismo previsto no edital*	BA - 2 SE - 1 DF - 1 PR - 2 RS - 1 SC - 1 RJ - 5	Homem Cis - 5 Mulher Cis - 7 Não-Binarie - 1	Branca - 9 Preta - 4	PcD - 1	Bissexual - 2 Gay - 4 Lésbica - 3 Pansexual - 3 Prefiro não dizer - 1

Fonte: Elaboração própria, 2024

Quadro 4: Dados de consolidados das edições publicadas Revista Filme Cultura (Edições 62-65) (com os articulistas convidados):

Edição Revista	**Quantidade autores**	**Distribuição regional**	**Distribuição de gênero**

Filme Cultura			
62	25	Não disponível	H - 11 M - 14
63	24	Não disponível	H - 4 M - 20
64	27	BA - 2 CE - 1 DF - 5 RS - 1 MG - 3 RJ - 7 SP - 3 PA - 1 Chile - 1 Sem identificação - 3	H - 9 M - 18
65	Em produção		

Fonte: Elaboração própria, 2024

AS GESTÕES DA REVISTA

Em 1966, foi lançada a primeira edição da revista Filme Cultura, que, então, carrega

entre as suas duas palavras o conector "&". Em seu editorial, há uma contextualização institucional que vale a pena ser revisitada, para entendermos o cenário no qual a publicação foi criada.

> 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. A revista, editada através de convênio entre o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, pretende inscrever-se no contexto da maior participação federal no desenvolvimento do nosso cinema: seu primeiro número vem a público no exato momento em que o INCE diversifica e amplia a sua linha de produção de filmes, e o GEICINE se ordena para ceder lugar ao Instituto Nacional de Cinema. 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. (Tambellini, 1966).

Temos, então, três instituições nominadas que estruturam a criação da revista: o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, e o Instituto Nacional do Cinema (INC), que ainda iria ser institucionalizado.

Em 13 de janeiro de 1937, é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), no âmbito do Ministério da Educação e Saúde Pública[4]. A Lei nº 378/1937, que cria o INCE, define em seu Artigo 40: "Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral" (BRASIL, 1937). Criado por Roquete Pinto, o INCE destinava-se "a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular". Produção de filmes para escolas (16mm) e para circuito de exibição pública (35mm). Todo o

[4] Apenas em 1953, foi criado o Ministério da Educação e Cultura (MEC).

processo de produção dos filmes do INCE era realizado pelo próprio Instituto. Humberto Mauro constituiu uma equipe que permitiu ao INCE uma produção ininterrupta de filmes por mais de 20 anos (Simis, 2008).

No ano que a Filme Cultura é lançada, 1966, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), por meio do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. É com este órgão que nasce o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica. Além de fomentar, o órgão também era responsável por toda a regulação do mercado cinematográfico. O INC incorpora tanto o INCE quanto o Grupo de Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), que havia sido criado em 1961, órgão que teve autonomia, força executiva e poder decisório. Com o INC, há uma reordenação do campo cultural, pois o papel do Estado como árbitro é reintroduzido. Flávio Tambellini (Batatais, São Paulo, 1925 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1976), então diretor do INC (1966 a 1975), é o primeiro editor da revista Filme Cultura.

Assim, mesmo o INC tendo nascido juntamente com a revista Filme Cultura, as duas primeiras edições da publicação são frutos ainda do convênio entre GEICINE e INCE. Da terceira (1967) edição até a 27ª (1975), a responsabilidade é atribuída ao Instituto Nacional do Cinema (INC). A partir da 28ª edição, a revista entra em mais um ciclo de gestão, agora sob a responsabilidade da Embrafilme. A Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) foi criada pelo Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. A Embrafilme, empresa de economia mista, tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão. A empresa recebe os recursos do INC e assume suas funções.

Mais uma etapa, esta bem curta, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que tinha a função de apoiar a produção e a difusão do cinema de caráter cultural, publica a edição nº 48, em 1988. O lapso de tempo sem publicações é de 18 anos. Apenas em 2007, a revista ressurge, e ainda em uma edição especial, realizada internamente pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv), em comemoração aos 70 anos do INCE e aos 20 anos da própria instituição. O CTAv nasceu a partir de um acordo de cooperação técnica, assinado em 1985, entre a Embrafilme e o National Film Board (NFB), do Canadá. O CTAv era vinculado à Diretoria de Operações Não-Comerciais da Embrafilme (DONAC). Em 1987, o governo federal desmembrou a Embrafilme e criou a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que incorpora o CTAv. Em 1990, o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), transformou o Ministério da Cultura em Secretaria

da Cultura, vinculada à Presidência da República, situação revertida em 1992, pela Lei nº 8.490. Além disso, foram extintos órgãos culturais como a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB).

Em dezembro de 1990, Collor criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). O IBAC englobava a Fundação Nacional de Artes (Funarte), Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a FCB. Em 1994 a sigla Funarte substituiu a sigla IBAC. A antiga estrutura da FCB passa a ser o Departamento de Cinema e Vídeo da Funarte, conhecido como Decine-CTAv. Em 2003, o Decine-CTAv é desvinculado da Funarte e incorporado à estrutura da Secretaria do Audiovisual, órgão da administração direta do Ministério da Cultura. Na SAV, assume a denominação de Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC).

O CTAv assume a gestão da Filme Cultura da edição nº 49 (2007) até o nº 61 (2014), com diferentes formas de financiamento e diferentes parceiros.

Em 2016, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), retoma – mais uma vez – a produção da revista. Agora, porém, atualizando o seu modelo de funcionamento. A nova forma de funcionamento da Filme Cultura prevê uma Chamada Pública 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.

A edição nº 62 é publicada no primeiro semestre de 2017, com o tema Infância – Cinema – Futuro, tendo o cinema como a ponte entre a infância e o seu futuro. A nº 63 é publicada no primeiro semestre de 2018, com o tema: Mulheres, câmeras e telas. A chamada pública da edição nº 64 é realizada em agosto de 2018, porém, com as mudanças de governo, ela é, mais uma vez, paralisada. Em 2023, a produção da revista é retomada, com a validação dos textos e dos autores que haviam sido selecionados há cinco anos, foram feitos ainda novos convites e a revista foi publicada em novembro de 2023, com temática Cinemas Negros, sendo inteiramente voltada ao protagonismo dos negros e negras no audiovisual, abordando o que está sendo realizado e como estão sendo representados nas telas.

Para a edição nº 65, o tema escolhido foi Cinema Mais: o audiovisual LGBTQIA+. O Conselho Editorial é composto por: Denilson Lopes, professor e pesquisador do cinema queer; Caia Coelho e Pethrus Tibúrcio, responsáveis pela criação da Teletrans, plataforma que cataloga e divulga filmes feitos por pessoas trans; Mariana Braga, Assessora de Participação Social e Diversidade do Ministério da Cultura; e Danielle Brígida, Diretora de Promoção e Defesa dos

Direitos das Pessoas LGBTQIA+ da Secretaria Nacional dos Direitos das Pessoas LGBTQIA+ do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania.

AS INTERRUPÇÕES DAS PUBLICAÇÕES / DESMONTE, ROBUSTEZ E DESAFIOS DA CONTINUIDADE

Como os detalhamento dos dados deixa transparecer, a sustentação da política durante seus 58 anos de trajetória enfrenta desafios consideráveis sobretudo em virtude da necessidade de enfrentamento a frequentes choques de robustez e políticas efetivas de desmonte (por ação e/ou por inação).

A literatura que aborda a robustez como elemento essencial para a sustentabilidade de uma política pública ao longo do tempo entende essa condição como esperada para que estas tenham capacidade em manter essa eficácia no futuro (HOWLETT e RAMESH, 2022), a despeito de mudanças e incertezas. CAPANO e WOO (2016) destacam choques de natureza interna à ação pública como capazes de causar perturbação às políticas públicas como empreendedorismo político, reforma administrativa ou mudança política. No caso concreto da Revista Filme Cultura, percebe-se que tanto choques externos à robustez da política, como ações deliberadas de desmonte resultaram em pausas e descontinuidade. A ideia de desmonte, pode ser entendida a partir da definição de Bauer *et al* (2014) como a "mudança em política pública que reduz o seu número de itens, bem como o número de instrumentos de política públicas aplicados em determinada área e/ou reduz sua intensidade", podendo envolver alterações em elementos-chave das políticas públicas ou a manipulação das capacidades dos atores em implementá-las e supervisioná-las.

O quadro abaixo destaca os períodos de interrupção da publicação da Revista Filme Cultura, que totalizam 28 dos 58 anos da revista. Ou seja, se somados, os períodos de interrupção do periódico representam mais de 48% do total de tempo de existência da revista.

Quadro 5: Registro das interrupções temporais na Revista Filme Cultura:

Ano(s)	Instituição Responsável	Edições publicadas
1966	Convênio entre o GEICINE - Grupo Executivo da Indústria	1

	Cinematográfica e o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE	
1967 a 1975	Instituto Nacional de Cinema (Ciclo de 9 anos)	2 a 27
1976 a 1977	**Interrupção da publicação** (Pausa - 2 anos)	-
1978-1987	Embrafilme (Ciclo de 10 anos)	28 a 47
1988	Fundação do Cinema Brasileiro	48
1989-2006	**Interrupção da publicação** (Pausa - 18 anos)	-
2007	Centro Técnico Audiovisual - CTAv	49
2008-2009	**Interrupção da publicação** (Pausa - 2 anos)	-
2010 a 2014	Centro Técnico Audiovisual - CTAv e IHL Centro Técnico Audiovisual - CTAv e AmiCTAV (Ciclo de 5 anos)	50 a 61
2015 a 2016	**Interrupção da publicação** (Pausa - 2 anos)	-
2017 e 2018	Secretaria do Audiovisual, CTAv, CB e ACERP (Ciclo de 2 anos)	62 e 63
2019 a 2022	**Interrupção da publicação** (Pausa - 4 anos)	-
2023 até	Secretaria do Audiovisual, CB	64 e 65

atualmente		

Fonte: Elaboração própria, 2024

CONCLUSÃO

Por que é importante ter um espaço dentro do Estado que pense o cinema e o audiovisual? Por que a revista Filme Cultura é retomada, se não há um planejamento estruturante para que a publicação tenha uma vida plena, sem tantas mortes?

Em seus 58 anos de história, a Revista Filme Cultura não acompanha apenas a história do cinema brasileiro, mas passeia pela trajetória das instituições que formulam e que atuam nas políticas públicas do audiovisual. A instabilidade dessas é percebida pelas interrupções da publicação e também pelas alternâncias de instituições que a publicam.

Mesmo com todas essas questões, a cada edição, podemos ter acesso ao que se está pensando e sendo realizado no setor, trazendo cada vez mais vozes para essa conversa. O pensamento crítico é parte da cadeia do audiovisual, não é algo externo. E o que as últimas edições da revista tentam trazer, com a chamada pública e o convite de articulistas que pensam e realizam cinema no Brasil, é uma relação mais próxima, mais íntima, com a cultura audiovisual nacional. O pensamento crítico audiovisual, assim, democratiza-se, não deixando de lado o seu poder de gerar reflexões profundas sobre a importância de se contar história em imagem e som, de se refletir sobre o fazer audiovisual sob o ponto de vista de temáticas necessárias e urgentes. Essa é a Filme Cultura de agora, que pode ou não sobreviver.

Pensar nas instituições gestoras, em seus formatos e em suas pausas e retomadas, é apenas uma parte dessa trajetória. Revelou, entretanto, tanto uma falha estruturante que não a mantém perene e robusta, mas também uma vontade intensa e permanente de a trazer de volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUER, M.; JORDAN, A.; GREEN-PEDERSEN, C. & HÉRITIER, A. **A Conceptual Framework for the Comparative Analysis of Policy Change: Measurement, Explanation, and Strategies of Policy Dismantling**. Journal of Comparative Policy Analysis: Research and Practice, 16:1, 28-44, 2014.

BRASIL, **Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.** Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 27 de fevereiro de 2024.

CAPANO, G.; WOO, J. J. **Resilience and robustness in policy design: a critical appraisal**. Policy Sciences, v. 50, n. 3, p. 399–426, set. 2017.

HOWLETT, M. RAMESH, M. **Designing for adaptation: static and dynamic robustness in policy-making.** Public Administration, 2022.

LE GALÈS, P. Policy Instruments and Governance. Em: BEVIR, M. (Ed.). **The SAGE Handbook of Governance**. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd, 2011. p. 142–159.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** 2a edição. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

TAMBELLINI, Flávio. ***Editorial*,** ano 1, nº 1, 1966. Disponível em <http://revista.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 fevereiro de 2023.

TÁVORA, Lina. **Política pública e pensamento crítico: a Revista Filme Cultura.** In: IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. Disponível em: < https://www.academia.edu/73538624/POL%C3%8DTICA_P%C3%9ABLICA_E_PENSAMENTO_CR%C3%8DTICO_A_REVISTA_FILME_CULTURA>

MULHERES NEGRAS E A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO DISTRITO FEDERAL

Mayara Carvalho Passos[1]
Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi[2]

RESUMO: Apesar de todas as mudanças ocorridas na sociedade brasileira, o mercado cinematográfico ainda é marcado por estereótipos que predominam não só nas narrativas midiáticas e audiovisuais como também no mercado de trabalho do cinema. Ou seja, há resquícios de um cenário patriarcal e a participação dos negros, em especial, das mulheres negras é ínfima uma vez que o âmbito do cinema é, por vezes, elitista. Nesse sentido, o presente artigo irá abordar a indústria cinematográfica do Distrito Federal como espaço de construção de políticas públicas de ação afirmativa em direção a uma indústria audiovisual mais diversificada, igualitária e inclusiva. A metodologia utilizada será, a priori, uma pesquisa qualitativa, utilizando a técnica da etnografia por meio de contato com coletivos negros a fim de desvendar o uso de leis de incentivo ao audiovisual por esses grupos.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres negras, cinema, políticas públicas, Distrito Federal.

CORPO DO ARTIGO

A proposta do artigo é relevante e atual uma vez que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) trouxe dados da Síntese de Indicadores Sociais 2023. O estudo revela, entre outros dados, a taxa de ocupação, sendo do total de desocupados 6,9 milhões são mulheres e 3,9 milhões são homens. E ao realizar o recorte de raça, o maior grupo é constituído por mulheres pretas ou pardas com 4,7 milhões. Lamentavelmente, as mulheres precisam se retirar do mercado de trabalho para cuidar dos afazeres domésticos ou cuidar de parentes.

Inclusive, a filósofa Djamila Ribeiro em sua obra Quem tem medo do feminismo negro?, por exemplo, discorre sobre a sensação de não pertencimento. Em sua juventude, mesmo com um ótimo currículo, as vagas que eram oferecidas a ela eram abaixo da sua formação, perpetuando o ciclo de exclusão e, necessariamente, excluída das oportunidades.

Assim, no mundo contemporâneo, existe a perpetuação do ciclo de exclusão que atinge sobremaneira a população negra. Nesse viés, ao realizar tal recorte, a população negra está sub-representada em diversos segmentos, principalmente, as mulheres negras. No que tange ao cenário audiovisual, essa desigualdade é latente, “infelizmente, os dados da pesquisa da Ancine divulgados em 2023 confirmam nossas preocupações. Ao analisar a presença de mulheres na

1Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI) na Universidade de Brasília. Trabalha como produtora cultural na Secretaria de Comunicação (Secom/UnB) em Brasília, Brasil. E-mail: mayara.passos@unb.br
2Professora orientadora integrante do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI) do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (CEAM) pela Universidade de Brasília e Coordenadora do Observatório de Políticas Culturais (OPCULT). E-mail: mariamakiuchi@unb.br

produção audiovisual, especificamente em cinema e conteúdos para TV, os números são desanimadores. Não houve progresso significativo; permanecemos estagnados em torno dos 20%. Em alguns casos, como na direção de cinema, a participação das mulheres até diminuiu, caindo para 19%", ressalta Marianna Souza, presidente da Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (Apro).

Desse modo, a proposta de pesquisa poderá contribuir para a construção de políticas públicas de ação afirmativa voltadas para o setor audiovisual. No campo das políticas culturais, por exemplo, a participação e a escuta social são instrumentos fundamentais de exercício da cidadania.

ESTEREÓTIPOS E MULHER NEGRA

De acordo com o Dossiê Mulheres do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), as questões de raça e gênero são atributos que implicam em desvantagens históricas para determinados grupos sociais e atuam de maneira decisiva na definição da posição social dos indivíduos.

Estereótipos, de acordo com Djamila Ribeiro, são generalizações impostas a grupos sociais específicos, geralmente aqueles oprimidos. Logo, numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gêneros como forma de manutenção de poder, negando-se humanidade às mulheres.

Dentro desse contexto, o papel da mulher esteve por muito tempo atrelado aos cuidados do lar e à submissão ao homem. Assim, confirma Souza (2008), por muitas gerações, o papel da mulher na sociedade era visto como o de submissão ao homem, começando pela escolha do marido, que era realizada pelo pai numa repressão ao seu direito de escolha. Analisando a imagem da mulher nas propagandas de cerveja Warmling e Barragan destacam que o que:

> se sobressai no discurso é a imagem da mulher sensual, desejada, sem exaltar suas qualidades profissionais, sua independência, capacidade e responsabilidade. As mulheres vistas nas propagandas se encaixam em um padrão de beleza tido como "perfeito", e em que poucas mulheres se enquadram, mas que a maior parte delas idealiza. (WARMLING; BARRAGAN, 2012, p. 234)

Tal falha de percepção remete não apenas ao racismo, mas ao problema de estruturar a teoria feminista a partir da primazia da mulher como objeto, cujas imagens servem apenas para reafirmar o patriarcado, afirma hooks (1992). E ao voltar para a questão racial E. Ann Kaplan (1990) em apenas um dos ensaios inclui raça como categoria de análise e tais aspectos permitiram a crítica feminista, de acordo com hooks (1992), a produção de uma prática

discursiva que ignora a representação da mulher negra e sua espectatorialidade. (DAMATTA, 1986, p.38), por exemplo, discorre acerca do racismo ao qual estamos submetidos“ numa sociedade onde não há igualdade entre as pessoas, o preconceito velado é forma muito mais eficiente de discriminar pessoas de cor, desde que elas fiquem no seu lugar e ‘saibam’ qual é ele”. Diante disso, em sua obra “O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930)”, Domingues explica sobre o racismo que acomete a sociedade:

> A lei Áurea, em 1888, aboliu a escravidão, o principal dispositivo institucional de opressão dos negros no Brasil. Em 1889, a proclamação da República universalizou, em tese, o direito à cidadania. Do ponto de vista do discurso legal, cidadãos negros passariam a desfrutar de uma igualdade de direitos e oportunidades em relação aos brancos em todas as áreas da vida pública: educação, emprego, moradia, terra, saúde, lazer, etc. No entanto, não podemos esquecer que, segundo o artigo 70, título IV, da Constituição de 1891, não tinham direitos políticos, ou seja, não podiam votar e ser votados, entre outros, os analfabetos, condição na qual se encontrava a maioria da população negra, em São Paulo, no alvorecer da República. Assim, a inexistência da igualdade política anulava, na prática, muito dos supostos avanços da teoria. (DOMINGUES, 2005, p.116)

As representações sociais, conforme a tese de doutorado de Conceição de Maria Ferreira Silva (2016), oferecem aos indivíduos os filtros que lhes possibilitam a percepção, a compreensão e o enfrentamento do mundo, assim como orientam comportamentos e formas de se relacionar com as outras pessoas. Elas circulam nos discursos e são veiculadas pelas mensagens e imagens engendradas pelos meios de comunicação, sendo elaboradas a partir de valores, normas e relações de poder presentes no imaginário social, suporte sobre o qual se constituem.

Consideramos que as representações veiculadas pela produção simbólica como um todo (meios de comunicação, cinema, literatura, livros didáticos, música etc.) configuram um mecanismo poderoso de manutenção dos regimes de visibilidade oferecidos à população negra no Brasil. Isso corrobora nosso imaginário cultural ainda estruturado no sistema escravista/patriarcal, que perdurou oficialmente no país por mais de três séculos.

Os estereótipos, por exemplo, são práticas de representação e, portanto, adquirem sentido no interior dos contextos culturais, sociais e políticos em que são produzidos. Mesmo que os estudos de mídia assiduamente tematizem os estereótipos, quase nunca abordam a articulação entre os eixos da produção – como são formados e com quais características - e o da circulação – de que maneira se difundem. Existe, ainda, o eixo da recepção, que busca avaliar as reações que uma determinada produção cultural suscita no público como corroboram Candido e Júnior (2019).

Conforme Stuart Hall, os estereótipos funcionam por meio de simplificações exageradas (HALL, 1997, p.258). Para o autor, os estereótipos são formatados a partir de quatro lógicas: (1) essencialização (2) reducionismo; (3) naturalização das diferenças; e (4) formação de oposições binárias. A representação de grupos humanos por meio de poucas e simples características envolve sua essencialização e redução. A naturalização consiste em afirmar a diferença como algo pertencente à vida cotidiana, intrínseca à realidade e, nesse sentido, pouco suscetível à contestação, tal como a representação de uma "verdade" universal e fixa. Ao contrário do que se inscreve no campo da cultura, que é passível de modificação, a construção de algo como "natural" normatiza as diferenças e estabiliza imaginários sobre papeis sociais relacionados aos grupos. Dentro dessa perspectiva, a existência de estereótipos envolve relações de poder que fixam oposições binárias: negros e brancos, mulheres e homens, racionais e passionais etc (HALL, 1997).

Como os estereótipos envolvem posições assimétricas, nas quais situam-se o enunciador e o enunciado, em sociedades com desigualdades agudas a reprodução desses esquemas representativos tende a ser mais presente (HALL, 1997). Desse modo, a crítica feminista ressalta que a representação das mulheres é associada sempre ao mundo privado, às atividades de cuidado e à vida familiar, sendo que a caracterização se constrói como o "Outro" do masculino, que aparece dedicado às tarefas de prestígio e ao desfrute do espaço público (BEAUVOIR, 1967).

Crenshaw (2002) cita a situação das mulheres negras considerando a interseccionalidade entre gênero e raça:

> A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Para Sales (2020) o feminismo intersecional destaca-se por repensar as relações de opressão a partir do viés inter-relacional da raça e do gênero e da classe social, reorganizando a relação das mulheres (como de todos os que fazem parte da sociedade) com o feminismo considerando a raça e também a condi- não econômica como um fator determinante para a opressão de gênero.

MULHERES NEGRAS NO MERCADO DE AUDIOVISUAL

É importante salientar que a indústria audiovisual não é diversificada. Isto exigirá esforços e debates acerca da presença de mulheres negras na direção de obras cinematográficas a fim de alcançar a equidade no setor. Lima (2001) apresentou alguns dados interessantes quando analisava o mercado de trabalho urbano. Segundo ela:

> Os negros estão fortemente concentrados nas ocupações da indústria tradicional e nos serviços gerais, sendo que o acesso à educação é um dos principais fatores de produção dessa desigualdade. Entretanto, mesmo quando eliminadas as diferenças educacionais, os negros ainda apresentam desvantagens, principalmente no acesso às melhores posições ocupacionais, demonstrando que há uma distribuição desigual de indivíduos no mercado de trabalho e um dos fatores dessa desigualdade é a cor (LIMA, 2001, p.152).

Por outro lado, Sales (2020) aborda as transformações sociais impulsionadas pelas questões advindas do feminismo da quarta onda, isto é, desponta no contexto brasileiro um movimento recente que vem sendo intitulado cinema negro feminino, expressão que pode ser atribuída a uma das principais pesquisadoras do tema no Brasil, Edileuza da Penha. Segundo ela:

> Nossa escolha por discutir um Cinema Negro Feminino enraíza-se em estratégias de pertencimento e afeto. A produção de diretoras negras possibilita descortinar um cinema que rompe com os estereótipos e o racismo "de uma sociedade esteticamente regida pelo paradigma branco. (PENHA, 2018, p. 12)

Sales (2020) ressalta o trabalho de Joel Zito Araújo na obra A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira (Zito, 2001), a mulher negra brasileira sempre esteve presente como objeto de representação seja na televisão ou no cinema, em papeis como a mãe preta, a escrava obediente, a mucama, a mulata do samba, ou seja, em papéis racializados, depreciativos e pejorativos. Quase nunca a mulher negra havia sido pensada como sujeita, etc., como sujeita, como produtora de imagens e de suas próprias narrativas.

Por conseguinte, surge, ainda conforme Sales (2020), a cineasta Adélia Sampaio como a primeira mulher negra brasileira a produzir um curta-metragem e também o primeiro longa-metragem. Filha de empregada doméstica, Adélia Sampaio, natural de Belo Horizonte, mudou-se para o Rio de Janeiro com apenas quatro anos e viveu longos períodos em orfanatos no Rio e em Minas Gerais. Trabalhou como telefonista na empresa Didilm e passou a organizar o cineclube da empresa e a exercer funções na produção de alguns filmes, como maquiadora, continuista, câmera, produtora, montadora. Em 1979, estreia seu primeiro curta-metragem *Denúncia Vazia*. Na sequência, torna- se a primeira realizadora negra a fazer um longa-

metragem em 1984, *Amor Maldito*. O pioneirismo de Adélia Sampaio marca o ingresso das mulheres negras no lugar da criação e da realização de seus filmes no Brasil.

CINEMA COMO POLÍTICA DE AÇÃO AFIRMATIVA

O questionamento acerca da identidade nacional está assumindo uma crise de caráter inédito na formação da sociedade brasileira uma vez que o colonialismo, o patriarcado e o racismo são conceitos recorrentes, e, por ora, estão sendo debatidos por boa parte da população. Dessa maneira, surgiu, em meados de 2012, o desenvolvimento de políticas públicas afirmativas com o objetivo de corrigir assimetrias de ações, recursos e oportunidades no campo do audiovisual. O enfrentamento à desproporção na participação de negros e negras nos papéis de direção e roteiro no cinema brasileiro resultou no primeiro instrumento de política pública afirmativa de fomento audiovisual no Brasil: o Edital Curta Afirmativo, implementado pelo Ministério da Cultura em novembro de 2012.

De acordo com Sylvestre (2023), as políticas públicas afirmativas têm o objetivo de reafirmar diferenças e de se constituir em um modelo de intervenção estatal para mitigar desproporções e desigualdades de oportunidades e condições. São, portanto, medidas amparadas na Lei, para a implementação de uma discriminação positiva, estabelecendo critérios para o reconhecimento das diferenças existentes entre os grupos sociais. A execução das políticas públicas afirmativas ocorre, em geral, por meio de ações pontuais e por tempo determinado, com o objetivo de diminuir as desigualdades históricas vivenciadas por grupos sociais (NASCIMENTO, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo tem como propósito apresentar um panorama da participação das mulheres negras no mercado de trabalho do cinema brasileiro, especificamente, do cinema do Distrito Federal já que ainda é uma campo onde a atuação cinematográfica está em estágio inicial. A proposta, também, visa contribuir com a quebra de estereótipos que permeiam a sociedade brasileira.

Apesar de diversos estudos nacionais buscarem discutir desigualdades no audiovisual, eles não costumam examinar a interação entre raça e gênero e padece de um evidente viés de gênero, excluindo a participações de mulheres negras, sendo ponto essencial da proposta a busca por dados que revelam a desproporção na participação de mulheres negras nos papéis de

direção e roteiro no cinema, segundo fontes da (ANCINE, 2018; CANDIDO e CAMPOS, 2023).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE (Brasil). *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. [Brasília]: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CANDIDO, M. R; CAMPOS, L. A. Infográfico - Cinema Brasileiro: Raça e gênero nos filmes de grande público. *Gemaa*, 25 jan. 2023. Disponível em: https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/cinema-brasileiro-raca-e-genero-nos-filmes-de-grande-publico.

CANDIDO, Marcia Rangel, JÚNIOR, João Feres. *Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro*. Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/5zzSXRTXZgsN8CMcYjhYQvg

CAPITANI, Lidia. *Marianna Souza*, a força da equidade nos bastidores do audiovisual. Janeiro, 2024. Disponível em: https://www.meioemensagem.com.br/womentowatch/marianna-souza-a-forca-da-equidade-nos-bastidores-do-audiovisual

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista de estudos feministas*, v. 10, n. 1, p. 177- 188, 2002.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n° 10. p 115-131, 2005.

HALL, Stuart. "The Spectacle of the 'Other'". In: Stuart Hall (Ed.) *Representations.* Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage and The Open University, 1997. p. 223- 279.

hooks, bell. The oppositional gaze. In: _____. *Black looks*: race and representation. London: Turnaround, 1992. p. 115-131.

KAPLAN, Elizabeth. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LIMA, M. *Serviço de branco, serviço de preto*: um estudo sobre cor e trabalho no Brasil urbano. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MARCONDES, Mariana Mazzini…[et al.]. Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. Brasília: *IPEA*, 2013. Disponível em: Livro-Dossiê_mulheres_negras-retrato_das_condições_de_vida_das_mulheres_negras_no_Brasil

NASCIMENTO, A. S. do. *O que são e como surgiram as políticas afirmativas?* Instituto Identidades do Brasil, 2020. Disponível em: https://simaigualdaderacial.com.br/site/o-que-sao-e-como-surgiram-as-politicas-afirmativas.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* Companhia das Letras. São Paulo, 2018.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo e LEROUX, Liliane. *Cinemas pós-coloniais e periféricos.* Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in) visibilidade*: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2016.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 1ª edição – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

SYLVESTRE, Ana Paula Melo. *Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil:* 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022), Brasília, 2023. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/892/549

SOUZA, Amanda Castro de. *Traços da representação feminina na mídia:* estudo de caso das capas da revista Marie Claire. 2008. 49 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Departamento de Artes e Humanidades Comunicação Social - Jornalismo, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2008.Disponívelem:http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2008/2008_amandacastro_representacaofemininamarieclaire.pdf

WARMLING, Keila Rejane; BARRAGAN, Tatiane Gomes da Silva. A mulher nas propagandas de cerveja: efeitos de sentido. *Revista Eventos Pedagógicos*, SINOP: Universidade do Estado de Mato Grosso v.3, n.1, Número Especial, p. 227- 235, Abr. 2012.

ANIMAÇÃO BRASILEIRA: POLÍTICAS PÚBLICAS, DESENVOLVIMENTO E REGIONALIZAÇÃO

Natacha Stefanini Canesso[1]
Ricardo Silva de Araujo[2]

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar as percepções e experiências do produtor independente estreante no mercado audiovisual diante do cenário de desenvolvimento das políticas públicas para a produção de obras de animação. Para tanto, contextualiza-se a consagração da animação brasileira nas duas últimas décadas e a confronta com a realidade regional do nordeste. Através de um relato de experiência, registra as contribuições do produtor independente ingressante que atua no interior da Bahia e que está em busca da viabilidade de projetos através das leis de incentivo à cultura. Como conclusão, observa-se o potencial dos produtores independentes regionais, dos projetos de animação e a necessidade de políticas culturais inovadoras para o setor.

PALAVRAS-CHAVE: Animação. Mercado de animação. Animação baiana. Políticas públicas para animação.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é resultado do estudo do mercado brasileiro de animação na perspectiva da produtora independente estreante localizada no nordeste, ou seja, sediada fora do eixo Rio-São Paulo – centro da produção audiovisual – e que almeja o reconhecimento nacional e internacional das suas obras e da trajetória profissional da sua equipe. A narrativa identifica desafios, oportunidades e aponta caminhos trilhados pelos agentes que criam e produzem obras nacionais de animação para cinema, televisão e vídeo *on-demand* e que as viabilizam através de leis, programas e fundos de fomento integrantes das políticas públicas culturais para o setor audiovisual. O intuito é contribuir para reflexões, reformulações e inovação destas políticas em futuro próximo.

[1]Doutora. Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: natacha.stefanini@ufba.br
[2]Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA). Jornalista. Diretor geral dos Canais Icon Estúdio. E-mail: araujosricardo@gmail.com

O trabalho dialoga com três pesquisas anteriores dos autores. A primeira sobre os processos criativos na gestão dos projetos de animação aprovados no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2012 (Canesso, 2020); as outras duas sobre a animação produzida no estado da Bahia (Araújo, 2021; Aouad; Lima; Canesso, 2023). Enquanto procedimento metodológico, foi realizada a revisão de literatura para o resgate do panorama histórico de incentivos públicos às obras de animação brasileiras e, em seguida, a discussão do cenário atual das produtoras independentes estreantes, com base em matérias publicadas em jornais regionais e no relato de experiência da produtora baiana 'Icon Estúdio', com sede no interior do Estado e especializada em projetos de animação.

Para atender ao objetivo de apresentar as percepções e experiências do produtor independente estreante no mercado audiovisual diante do cenário de desenvolvimento das políticas públicas para a produção de obras de animação, o texto está dividido em duas partes: 'Consagração da animação brasileira' e 'Relato de experiência: contribuições do produtor independente ingressante', além desta Introdução, da Conclusão e das Referências.

CONSAGRAÇÃO DA ANIMAÇÃO BRASILEIRA

Um importante marco recente da animação brasileira é o Festival Internacional de Animação do Brasil, o Anima Mundi, realizado entre os anos de 1993 e 2019. Durante suas edições exibiu mais de 10 mil filmes de animação do mundo inteiro e o curta-metragem vencedor do grande prêmio Anima Mundi passou a ser elegível para a disputa do Oscar a partir de 2012, quando o Festival foi qualificado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. Segundo Marcelo Marão, um dos consagrados animadores independentes do Brasil, "na medida que o festival foi crescendo, foi crescendo também a produção de animação" e, consequentemente, as possibilidades de trabalho para os animadores. Marão também aponta a fundação da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA), no início dos anos 2000, como essencial para que se consolidasse uma classe de trabalho (Papo de Cinema, s/a).

O contexto promissor indicado por Marão pôde ser compartilhado e celebrado pelos produtores independentes de obras de animação no Brasil quando a animação nacional completou seus cem anos em janeiro de 2017. Neste também importante marco, a animação brasileira estava em trajetória ascendente de capacidade criativa e produtiva com

reconhecimento nacional, projeção internacional e diálogo com outros setores da economia (Canesso, 2020).

Em 2018, o Brasil foi o país homenageado durante o Festival Internacional de Filmes de Animação de *Annecy*, na França, um dos mais importantes eventos internacionais da área. A delegação brasileira contou com a participação de cinquenta e quatro produtoras que integravam os diversos projetos parceiros da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil). O longa-metragem 'Tito & Os Pássaros' e o curta-metragem 'Guaxuma', coprodução Brasil/França, foram selecionados para o Festival neste ano e, mesmo não sendo vencedores nas suas categorias, ganharam repercussão mundial (Canesso, 2020).

Em termos de obras, é possível elencar os longas-metragens 'Uma História de Amor e Fúria' (Luiz Bolognesi - 2013) e 'O Menino e o Mundo' (Alê Abreu - 2014); e o curta-metragem: 'Guida' (Rosana Urbes - 2015). Além de '*Annecy*', 'O Menino e o Mundo' venceu a categoria 'melhor animação independente' no '*Annie Awards*' (EUA) em 2016, ano em que também foi indicado ao Oscar de Melhor Filme de Animação. 'Tito & Os Pássaros' foi pré-indicado ao Oscar em 2019.

Entre as séries brasileiras de animação produzidas para televisão merece destaque 'Peixonauta' (2009), a primeira coprodução de animação nacional fruto da parceria entre a produtora 'TV Pinguim' e o canal internacional '*Discovery Kids*' para produção de 52 episódios distribuídos em mais de 70 países e também exibidos em canais abertos, a exemplo do 'SBT' e 'TV Cultura'. Cinco anos depois, a produtora repetiu o sucesso com 'O Show da Luna' em um contexto de mercado mais promissor, em função da execução das políticas públicas para o setor. Outros trinta projetos estavam em desenvolvimento a partir de fomento público e do investimentos de canais internacionais, a exemplo do '*Cartoon Network*' e 'Nickelodeon'. As produções brasileiras exibidas pelo '*Cartoon Network*' em 2013 - 'Turma da Mônica', 'Sítio do Pica-Pau Amarelo', 'Historietas Assombradas (para crianças malcriadas)', 'Gui&Estopa', 'Tromba Trem' e 'Carrapatos e Catapultas' - estavam entre as mais assistidas no canal (Canesso, 2020).

'Carrapatos e Catapultas', da Zoom Elefante, e 'Tromba Trem', do Copa Studio, foram os projetos vencedores do AnimaTV, programa nacional de fomento para produção de séries de animação para serem exibidas em TVs públicas e destinadas a crianças e jovens. Foi realizado entre 2008 e 2011 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do governo brasileiro, em associação com os canais TV Cultura e TV Brasil e apoio da ABCA. Inicialmente

foram 17 projetos selecionados, de 250 inscritos, para participarem de sete oficinas de desenvolvimento: narrativa, comercialização, produção, direção de arte, mercado, licenciamento e criação transmídia. Após finalização dos pilotos e exibição em vinte emissoras públicas de todo o território brasileiro, os dois citados foram premiados, considerando critérios de uma comissão julgadora e de audiência (Nesteriuk, 2011).

Quanto às premiações internacionais para as séries de animação, em 2016, 'SOS Fada Manu', das produtoras Boutique Filmes, *LightStar Studios* e canal Gloob, e 'O Show da Luna', da produtora TV Pinguim e *Discovery Networks Latin America* foram indicadas ao 'Emmy Kids Internacional', prêmio da Academia Internacional das Artes e Ciências Televisivas. Em 2019, uma indicação ao mesmo prêmio foi para a série de animação 'Irmão do Jorel': criada e dirigida por Juliano Enrico, produzida pelo Copa Studio, sendo a primeira produção brasileira do canal *Cartoon Network* exibida para o restante do mundo. A premiação internacional de melhor série de animação para uma obra brasileira só se deu no evento 'Prêmios Quirinos 2019', direcionada para a animação ibero-americana. Na ocasião, 'Irmão do Jorel' recebeu o prêmio na categoria de melhor série de animação. A obra 'Guaxuma', já citada, também foi premiada no evento, na categoria de melhor curta-metragem (Canesso, 2020).

O cenário de reconhecimento da animação brasileira brevemente descrito é resultante de um período de execução da política pública institucionalizada e operacionalizada através de três fatores estruturantes (ver outros fatores em artigo de Domingues e colegas, 2022): (1) Agência Nacional de Cinema (Ancine); (2) a Lei nº 12.485/11, que instituiu porcentagem de conteúdo nacional e de participação de obras de produtoras independentes brasileiras nos canais de televisão por assinatura; (3) o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que distribui recursos de fomento por linhas de investimento com características distintas e revisadas de acordo com demandas e indicadores do mercado (Domingues *et al.*, 2022).

Nesteriuk (2011, p. 123) destacou a importância para o mercado de animação da linha de financiamento do FSA lançada em 2010, na qual uma empresa emissora ou programadora de televisão assumia a responsabilidade pela aquisição da primeira licença de exploração comercial da série e pela exibição em sua janela de programação. Oito projetos foram contemplados com cerca de R$ 6,7 milhões, exibidos a partir de 2012: 'Osmar, a Primeira Fatia do Pão de Forma' (44 Toons/TV Cultura), 'Zica e os Camaleões' (Cinema Animadores/TV Brasil), 'Historietas Assombradas para Crianças Malcriadas' (Glaz Entretenimento/TV Brasil), 'Meu Amigãozão' (LD Laboratório de Desenhos/TV Brasil), 'O Baú do Lú' (Neoplastique

Entretenimento/TV Cultura), ‘Boa noite, Martha’ (Otto Desenhos Animados/TV Cultura), ‘Brichos’ (Tecnokena Audiovisual e Multimídia/TV Brasil) e ‘Godofredo’ (Um Filmes/TV Cultura).

Observa-se que, até então, não estão listadas obras de produtoras com sede no Nordeste do país. Isso não significa que a região não estivesse mobilizada para produção de animação e que não contasse com nomes de destaque como Chico Liberato, na Bahia; Fernando Spencer e Lula Gonzaga, em Pernambuco. Mas como afirma Buccini - produtor, pesquisador e professor em Pernambuco -, “uma obra de animação é muito mais custosa, demanda mais tempo, tecnologia e trabalhadores especializados” (Medeiros, 2022). Enfrentando estes desafios, o crescimento de obras de animação no Nordeste não aconteceu de forma equilibrada, nem ao *live action* produzido na região, nem à produção do eixo Rio-São Paulo. Nesta primeira fase, portanto, não houve destaque para obras regionais.

Com o objetivo de melhorar o ecossistema do setor audiovisual nacional, o Programa Brasil de Todas as Telas previu, em 2014, maior percentual de investimento em editais regionais para produção de conteúdo para televisão pública, recursos para núcleos criativos e desenvolvimento de projetos. A ação governamental foi elaborada com quatro eixos que integraram capacitação, produção e difusão de conteúdos brasileiros, acesso, democratização e modernização de espaços e equipamentos. O primeiro para desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos, com aporte financeiro maior, a partir do envolvimento de instituições regionais; o segundo de capacitação e formação profissional, com parceria do Ministério da Educação com criação do Pronatec Audiovisual e de 20 cursos em 12 capitais; o terceiro para produção e difusão de conteúdos brasileiros, articulando produtores, distribuidores, programadores, TV´s públicas e parceiros internacionais, prevendo ações em outros países; e o quarto tratou-se do Programa Cinema Perto de Você para abertura e modernização de salas de cinema em todo o território nacional.

O Programa Brasil de Todas as Telas foi importante instrumento de fomento da animação regional porque deu condições aos produtores de investirem na etapa de desenvolvimento da obra e construírem redes profissionais. Em dois editais do Programa, os recursos foram direcionados para: (1) ‘Núcleos Criativos’ - carteiras de projetos com o intuito de “estimular a estruturação de um ambiente colaborativo de trabalho entre profissionais criadores, sob a direção de um líder, para o desenvolvimento dos projetos.” (Prodav 03/2014); (2) ‘Desenvolvimento de Projetos’ - “com o objetivo de aprimorar e amadurecer tanto o roteiro

quanto a estruturação técnica e financeira de cada projeto Audiovisual." (Prodav 05/2014). Ao todo, nestes editais, foram contempladas 9 longas-metragens e 31 séries de animação fora do eixo Rio-São Paulo. (Ancine, 2015). A Bahia se destacou com um núcleo criativo de animação, o 'Anima Bahia', proposto pela Origem Produtora de Conteúdo. O núcleo Griot Filmes também foi selecionado e resultou, entre outros projetos, na série 'Galera da Praia' (Griot Filmes/Projeto Tamar), para o Canal ZooMoo e a série animada 'Malika', fantasia baseada na mitologia africana (Aouad; Lima; Canesso, 2023).

Em 2018, dois anos após o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, a crise governamental brasileira se agravou e colaborou com a paralisação da Ancine e todas as linhas de atuação do FSA foram suspensas. Nos anos seguintes, com rupturas no FSA e, portanto, no fomento dos projetos, agentes do setor, alertaram para o crescimento e não regulamentação das plataformas VOD. Sem o papel regulatório da Ancine, o mercado esteve em função de empresas como Netflix e Disney, que atuam como co-produtoras e distribuidoras. Nestes acordos, as produtoras independentes brasileiras não detêm patrimônio das obras. Também se perde na regionalização do conteúdo, na diversidade dos temas e os contratos de trabalho não obedecem à dinâmica de desenvolvimento do mercado audiovisual interno. A lógica das grandes corporações internacionais é de contratação de serviços baratos e transitórios, que, neste quesito, o Brasil concorre com mercados de animação da China, Índia e Coréia.

Entre 2020 e 2023, com os ataques do Governo Bolsonaro às iniciativas, projetos, políticas e agentes relacionados à cultura, o cenário de crise na produção independente foi agravado pela pandemia de Covid-19 (Jambeiro Barbosa *et al.*, 2023). Em comparação ao *live action*, a demanda por animação 2D aumentou porque é possível viabilizá-la por pessoas trabalhando em casa e com tecnologias próprias. Animadores e estúdios de animação se reinventaram. Mas, segundo Marão, dizer que a animação foi realizada com facilidade nas condições de isolamento social é uma "verdade superficial" porque como as funções da equipe são complementares, as soluções para o projeto demandam mais tempo no trabalho remoto. "Isso muda imediatamente o cronograma, o orçamento que está vinculado também ao cronograma e a qualidade do resultado" (Papo de Cinema, s/a). Nesse sentido, muitos projetos, principalmente os de longa-metragem viabilizados através de incentivos públicos, demoraram mais tempo e se tornaram mais caros. Até porque a mão de obra encareceu e se tornou escassa, já que os animadores mais experientes passaram a integrar equipes de outros países.

A pandemia imprimiu outro modo de operacionalização ao mercado de animação, que permaneceu em muitas empresas e projetos. Algumas produtoras fecharam ou reduziram seus espaços físicos. Os projetos passaram a ser dialogados através de plataformas remotas e a reunir animadores de diversos lugares. Segundo Levi Magalhães, animador da Truca Studio, estúdio de animação criado por um coletivo de profissionais formados no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, a busca por profissionais eliminou parte das barreiras geográficas que haviam no setor. Gestores em São Paulo estão supervisionando animadores em Fortaleza, Curitiba e Manaus. Ele, inclusive, integra equipes de trabalho de outros estados (O Povo, 2021).

Ainda durante a pandemia, os festivais foram paralisados em função do isolamento social e, especificamente no Brasil, demoraram a retomar por falta de recursos públicos e patrocínios. As obras independentes perderam seus canais de circulação. Por outro lado, houve maior articulação entre agentes do setor cultural, que resultou na Lei Aldir Blanc (LAB). A lei emergencial surgiu como uma demanda dos fazedores de cultura. Sancionada em junho de 2020, a Lei nº 14.017/2020 destinou recursos aos estados e municípios para o pagamento de renda emergencial para os trabalhadores da cultura, para a manutenção de espaços culturais durante o período da pandemia e para ações de fomento como editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural.

Na Bahia, estado de amplo território geográfico, a execução da LAB reforçou uma discussão anterior: a necessidade de descentralizar os recursos e projetos da capital, fazendo chegar os recursos culturais aos 27 territórios de identidade da Bahia, utilizando como critério o percentual proporcional da população dos mesmos. Destaca-se seu potencial em movimentar não apenas o Sistema Nacional de Cultura (SNC), mas diversos setores da economia na sociedade, mobilizando a cadeia produtiva do setor cultural e conectando trabalhadores de outras áreas. Em 2023, a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultural (PNAB) passou a ter caráter permanente.

Após ampla discussão dos agentes culturais e mobilização política, foi proposta e sancionada outra iniciativa, a Lei Paulo Gustavo (LPD) (Lei Complementar 195, de 2022) para incentivar e reaquecer o setor cultural, identificado como um dos mais afetados pela pandemia de covid-19. O objetivo foi garantir que artistas, produtores e organizadores culturais pudessem retomar a produção cultural. Na execução da LPD está previsto um percentual maior de

destinação dos recursos ao setor audiovisual porque uma das suas fontes de recursos é proveniente dos superávits do FSA.

A partir de uma análise dos editais lançados pela Fundação Cultural da Bahia (Funceb/BA), observa-se que foram elaborados para atender toda a cadeia produtiva do setor, as diversas etapas dos projetos e foram incluídas cotas raciais e pontuações maiores para projetos fora da capital. No lançamento dos primeiros editais, especificamente para a animação, foram contemplados projetos de longa-metragem, curta-metragem e séries em desenvolvimento de roteiro, núcleos criativos, laboratórios, produção e finalização, principalmente da região metropolitana de Salvador. Os prazos curtos de execução, o excesso de burocracia e a concentração dos recursos foram pontos críticos na percepção dos proponentes. O que é possível indicar com a análise dos resultados do edital que contemplou a animação é que há uma demanda reprimida. No caso da produção de curtas-metragens, mesmo com um número significativo de obras contempladas, a porcentagem não atingiu 10% do número de inscritos. Há de se comemorar porque o mercado evoluiu e são muitos profissionais buscando projeção no mercado de animação. Como previu Marão: "Podemos ter a surpresa de encontrar um volume maior de animações após a pandemia". Mas há de se observar que o recurso público não atende à demanda atual e as políticas públicas precisam de caminhos para produtores ingressantes.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: O PRODUTOR INGRESSANTE

Fundada em 2010 por Ricardo Araujo, 'Icon Estúdio' começou como um canal no *YouTube* com o nome fantasia 'Icon Publicitá'. Os conteúdos originários do canal eram direcionados para a temática da natureza *"Wild Life"*, mas conforme o canal foi crescendo e alcançando uma audiência mais ampla, a produtora reformulou as suas atividades e começou a desenvolver projetos com foco em criatividade e tratamento artístico, com destaque para os curtas-metragens de animação.

Em 2015, o canal lançou o seu primeiro curta de animação em *stop motion*, intitulado 'Letters'. Com este curta, a produtora foi selecionada para o seu primeiro festival, o Anim!Arte 2017 - 13º Festival Internacional de Animação Estudantil do Brasil, realizado no Ponto Cine no Rio de Janeiro. O curta também ficou em destaque pela curadoria do festival do minuto na categoria animação.

Em 2024, com 14 anos de existência, a 'Icon Estúdio' teve produções selecionadas para inúmeros festivais, no Brasil e no exterior, e reúne um grupo de colaboradoras, além do seu fundador, que contribui criativamente em projetos e pesquisas na área da animação. Atualmente, o canal tem mais de 67 conteúdos produzidos incluindo animação e curtas-metragens de ficção e documentários. Entre estes, está o "Panorama da Animação na Bahia", produto do Trabalho de Conclusão de Curso realizado por Ricardo Araújo e que reúne entrevistas com diversos trabalhadores do setor de animação no estado.

Deste portfólio, mais de 16 curtas-metragens autorais foram selecionadas para festivais. 'A chave para um jardim', curta-metragem de animação, participou em 2021 do Festival Internacional de Animação Estudantil do Brasil (Anim!Arte) - 16ª edição. No mesmo ano, foi selecionado para a 1ª Semana de Animação e Cinema Infantil (Saci) - Mostra Competitiva de Curta Metragens -, uma mostra de cinema internacional. O Saci foi realizado no Cine Passeio, em Curitiba, considerado pela Revista Exibidor, um dos 20 cinemas mais legais do mundo. Em dezembro de 2022, o curta participou da sua terceira seleção na 20ª edição da Mostra Udigrudi Mundial de Animação (Mumia), na Fundação Clóvis Salgado, por meio do Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte. A mostra cumpre a importante missão de dar continuidade ao incentivo e à apreciação da linguagem da animação e projetar animações brasileiras e de diversos países.

As obras de animação que merecem destaque no portfólio da 'Icon Estúdio' são: (1) 'O menino e o jardim', série animada em desenvolvimento de 15 episódios de 8 minutos. A arte do personagem foi criada pela ilustradora Mariana Netto, a mesma criadora da série animada 'Quintal', projeto autoral do Núcleo de Animação da Escola de Belas Artes da UFBA. 'Quintal' é um curta inspirado na obra de Manoel de Barros, mais especificamente na poesia "Tributo a João Guimarães Rosa". A história e roteiro da série 'O menino e o jardim' é de autoria de Ricardo Araujo, com as colaborações de Joelma Stella, Stella Araujo e Raquel Mota; (2) 'As aventuras ecológicas de Nina' é uma série de animação com 7 episódios de 8 minutos também em desenvolvimento, voltada para o público infantil. O roteiro é de autoria de Joelma Stella, Ricardo Araujo, e Roberta Mutti, com colaboração de Stella Araujo e Raquel Mota; (3) 'Maré' é um projeto em desenvolvimento de roteiro de um longa-metragem de animação, com 80 minutos de duração. O roteiro é de autoria de Joelma Stella, com colaboração de Ricardo Araujo, Raquel Motta e Roberta Mutti; (4) por fim, 'Stella' é um projeto na fase de desenvolvimento de roteiro para um longa-metragem de animação com duração de

aproximadamente 70 minutos de duração. O roteiro é de autoria de Ricardo Araujo, com colaboração de Stella Araujo, Joelma Stella e Roberta Mutti.

Com esses projetos, a produtora utiliza a linguagem da animação para despertar reflexões sobre questões ambientais entre o público infantil, promovendo a conscientização ecológica desde a infância. Também intenciona abordar temas relevantes, como a saúde mental na adolescência, como no roteiro do longa-metragem 'Stella', visando promover a discussão e a compreensão dos sentimentos e emoções dos jovens, além de apresentar histórias que discutem a crise dos refugiados e a importância da tolerância e compreensão de diferenças, como no projeto 'Maré'.

Em 2020, a produtora foi contemplada com o Edital Aldir Blanc, através do Prêmio das Artes Jorge Portugal, para a escrita do roteiro "Queimadas", projeto de uma websérie animada, com seis episódios de cinco a sete minutos de duração cada que conta a história dos principais biomas brasileiros que estão ameaçados pelo desmatamento e pelas queimadas. O projeto passou por reformulações alterando o seu nome para 'As Aventuras Ecológicas de Nina'. Este foi o primeiro edital de maior aporte financeiro que a produtora recebeu. Os produtores avigoram que o desenvolvimento de políticas públicas de cultura possibilitou o protagonismo da empresa e do projeto:

> "não tínhamos, até então, nenhuma referência de produtoras locais que tivessem sido contemplados em editais. Com isso, aprende-se que quando temos políticas democráticas, como a Lei Aldir Blanc, que chegam em diferentes territórios, mostrando diferentes expressões do cenário cultural baiano, a economia é movimentada e a autoestima das pessoas é melhorada" (Araujo, Relato de experiência, 2024).

Araujo é natural de Itabuna, Bahia. A sede da produtora é mantida em Itaju do Colônia, território cultural do Litoral Sul da Bahia. As atividades são realizadas de modo remoto. Primeiro é realizada a sala de roteiro (reunião de criação dos argumentos). Em seguida, cada autor dos argumentos fica responsável para desenvolver um pequeno roteiro de um a três minutos de duração. Com o roteiro pronto, a próxima etapa é dos primeiros rascunhos das ilustrações. Quando aprovados pela equipe – roteiro e ilustrações – começa a fase de produção de animação em *softwares* de animação. Destaca-se que esse trabalho é aplicado para as produções que vão para o *YouTube*. Para séries de animações mais longas e curtas com mais de 15 minutos que exigem uma produção mais trabalhada é realizado a sala de roteiro (reunião de apresentação dos argumentos), depois cada autor de seu argumento fica responsável para a criação do projeto executivo. Em seguida, os projetos prontos são compartilhados com toda

equipe para a fase de contribuições e revisões da escrita de projeto. E assim, inicia a fase de envio dos projetos para os editais de fomento e financiamentos.

Para ‘As Aventuras Ecológicas de Nina’, a ‘Icon Estúdio’ contratou uma diversidade de profissionais para a construção do roteiro. A Lei Aldir Blanc assumiu o discurso de “descentralização” e “democratização”, mas como lei emergencial, foi executada de forma temporária e novos editais não foram lançados até o início de 2024. A produtora, portanto, não conseguiu mais recursos para dar continuidade aos projetos que ainda necessitam de aporte financeiro para a etapa de desenvolvimento.

A iniciativa da Aldir Blanc mostrou a importância da criação de novas políticas públicas pensadas, principalmente, para a inclusão de todos os territórios da Bahia, garantindo com que as pessoas envolvidas tenham os seus direitos de trabalhadores culturais assegurados.

O que afasta muitos dos pequenos produtores são as exigências nos editais. A LPG, por exemplo, trouxe diversas frustrações nos agentes culturais do interior da Bahia. Os processos foram considerados burocráticos e inacessíveis. Houve queixa recorrente de dificuldades com os canais de comunicação da Secretaria de Cultura, causando desgaste nos trabalhadores culturais e muitas desistências, principalmente na fase de recurso. A percepção de quem está envolvido no processo como proponente é de descaso por parte das instituições que gerenciam os recursos e que estas precisam, principalmente, de um olhar mais atento às regiões menos favorecidas e mais remotas do Estado.

Os produtores independentes do setor audiovisual, em grupos de discussão de WhatsApp, tornaram evidente a percepção de que a LPG não foi bem planejada para funcionar em todos os territórios. A crítica mais recorrente é a de que os grupos culturais que comprovam uma estrutura bem consolidada ou têm uma maior capacitação, por já terem participado de outras chamadas e já contarem com recursos anteriormente, são os mais privilegiados nesses editais, o que vai na contramão na concepção de democratização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recuperar o cenário de produção da animação independente brasileira pode-se comprovar que, nas duas últimas décadas, houve formação de profissionais, aquisição de

tecnologia, articulação nacional e internacional entre agentes do setor e a configuração de um ecossistema promissor no contexto das indústrias de mídia. Também é possível afirmar que a elaboração e execução de programas e políticas para o setor audiovisual foram fundamentais para o desenvolvimento do mercado de animação nacional e essenciais para os ingressantes, principalmente os que atuam fora do eixo Rio-São Paulo.

Entretanto, atendo-se às questões de regionalização, proposta deste artigo, apontam-se desafios. O primeiro é contextual nacional: a produção da animação exige tempo, tecnologia e qualificação da equipe. Como a animação é um mercado em desenvolvimento no Brasil, é altamente suscetível ao contexto socioeconômico e político. Os ataques à cultura no último governo, a interrupção das políticas públicas culturais, a perseguição aos agentes do setor audiovisual romperam articulações e conexões imprescindíveis aos produtores ingressantes.

Como as ameaças políticas seguem presentes e, como visto, podem ser agravadas por outros fatores, como foi o caso da pandemia de Covid-19, em um período favorável, deve-se investir em pesquisa, formação de jovens, qualificação de profissionais e incentivar a organização da sociedade civil que atua e defende o setor. Os esforços devem se concentrar na regulamentação, elaboração e aprovação de leis que garantam a continuidade das políticas de fomento para os diversos estágios de um projeto. Descentralização e democratização devem estar na base das discussões. O quadro de colaboradores das instituições dedicadas à cultura deve ser fortalecido e novas estruturas de atendimento e acesso precisam ser construídas para contemplar os territórios mais remotos, agentes dispersos e novos ingressantes.

O segundo, correlacionado ao contexto, mas específico do setor, é a importância da manutenção dos festivais, assim como a ampla divulgação dos seus cronogramas e critérios que possibilitem a participação dos produtores ingressantes. Os festivais são as vitrines das obras e, também, um caminho de consagração dos profissionais envolvidos na produção. Para a animação, além da proposta de circular as obras em esfera global, os festivais conquistam segmentos de público, importantes não apenas para o consumo das obras, mas também para a divulgação das mesmas. Aos ingressantes, devem ser promovidas e proporcionadas condições de participação em feiras de negócios e de apresentar seus projetos aos diversos *players* do mercado nacional e internacional.

O terceiro desafio é incentivar, apontar caminhos e construir pontes para que a animação exerça toda a sua potencialidade enquanto projeto, capaz de protagonizar diversos contextos. A animação atende ao setor de entretenimento, ao educacional, ao empresarial. O mercado, além

de televisão, cinema e vídeo *on-demand*, inclui publicidade e jogos. Refletindo sobre a flexibilidade da animação associada à regionalização, às políticas públicas e às características das obras citadas ao longo do texto – que aqui não era objetivo explaná-las, mas que cabem à discussão, - aponta-se um horizonte promissor. Programas inovadores e investimentos podem ser direcionados aos agentes nos seus diversos territórios, atendendo especificidades, que devem ser identificadas, e aproveitando a capacidade que já foi revelada com a execução da LAB e da LPG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A UNIÃO. **Animação com os pés no Nordeste**. 2023. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/animacao-com-os-pes-no-nordeste. Acesso em: 01 fev. 2024.

ANCINE. **Divulgados os resultados do Programa Brasil de Todas as Telas. Jornal Brasil - SP - Arte e Cultura**, 18 set. 2015. Disponível em https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/2015-09-18-jornalbrasil-divulgadosresultadosbrasildetodasastelas.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

AOUAD, Amanda; LIMA, Marcelo; CANESSO, Natacha Stefanini. **Animação na Bahia**. Registros e Identidades. Produzido com recursos do Edital Setorial de Audiovisual 2019. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Fundo de Cultura. Governo do Estado da Bahia, Secretaria de Cultura e Secretaria da Fazenda da Bahia. Salvador, 2023.

ARAUJO, Ricardo. **Panorama da Animação na Bahia**. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Cdbe2AC5glk&t=8s Acesso em: 30.01.24.

CANESSO, Natacha Stefanini. **A animação seriada infantil e os condicionantes dos processos criativos dos gestores nas produtoras independentes brasileiras**. 2020. Tese (Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9980675.

DOMINGUES, Juliano Mendonça; MORAIS, Kátia Santos de; CANESSO, Natacha Stefanini; JAMBEIRO, Othon Fernando. Gênese, continuidade e mudança em políticas de comunicação: uma proposta metodológica neoinstitucional. **Comunicação & Inovação**. São Caetano do Sul, SP, v. 23, n. 52, p. 21-37, 2022.

G1 PERNAMBUCO. F**estival Animage exibe 135 filmes de animação em 38 sessões gratuitas no Recife**, out. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/pernambuco/o-que-

fazer-no-recife/noticia/2023/10/02/festival-animage-exibe-135-filmes-de-animacao-em-38-sessoes-gratuitas-no-recife-confira-programacao.ghtml Acesso em: 01 fev. 2024.

JAMBEIRO, Othon Fernando; MORAIS, Kátia Santos; CANESSO, Natacha Stefanini; et al. Audiovisual production in Brazil: will its public support survive the new political scenario? **Media, Culture & Society**, vol. 45, issue 6, September, 2023.

MEDEIROS, Daniel. Animações pernambucanas mostram força criativa e ganham espaço no mercado nacional. **Folha de Pernambuco**, ago. 2022. Acesso em: 01 fev. 2024.

MONTEIRO, Thais. Como o setor de animação foi impactado pela pandemia. **Meio e Mensagem**, set. 2020. Disponível em: https://www.meioemensagem.com.br/midia/como-o-setor-de-animacao-foi-impactado-pela-pandemia Acesso em: 01 fev. 2024.

NESTERIUK, Sergio. **Dramaturgia de série de animação**. Programa de fomento à produção e teledifusão de séries de animações brasileiras – ANIMATV. São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327977447_Dramaturgia_de_Serie_de_Animacao Acesso em: 20 mar. 2016.

O DEBATE. **Animação brasileira é líder de audiência**, maio 2009. Disponível em https://www.odebate.com.br/na-tela/animacao-brasileira-e-lider-de-audiencia-26-05-2009.html. Acesso em: 30 jan. 2024.

O GLOBO. **Produção de seriados de animação brasileiros se firma com 30 novos projetos em curso**, jul. 2012. Disponível em https://oglobo.globo.com/cultura/producao-de-seriados-de-animacao-brasileiros-se-firma-com-30-novos-projetos-em-curso-5502416 Acesso em: 30 jan. 2024.

O POVO. **O mercado de animação no Brasil: incertezas e projeções para o pós-pandemia**. 27.11.2021. Disponível em: https://www.opovo.com.br/vidaearte/2021/11/27/o-mercado-de-animacao-no-brasil-incertezas-e-projecoes-para-o-pos-pandemia.html Acesso em: 05 fev. 2024.

PAPO DE CINEMA. Entrevista: Marcelo Marão: “Podemos ter a surpresa de encontrar um volume maior de animações após a pandemia”. São Paulo, 21/05/s/a. https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/marcelo-marao-podemos-ter-a-surpresa-de-encontrar-um-volume-maior-de-animacoes-apos-a-pandemia/#:~:text=Ad,Marcelo%20Mar%C3%A3o%20%3A%3A%20%E2%80%9CPodemos%20ter%20a%20surpresa%20de%20encontrar%20um,est%C3%A3o%20em%20desenvolvimento%20neste%20momento. Acesso em: 05 fev. 2024.

A IMPORTÂNCIA DO CENÁRIO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO PARA A CONSTITUIÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA DA REGIÃO NO INÍCIO DOS ANOS 2000

Thiago Nogueira Carvalho[1]

RESUMO: Com intuito de evidenciar a importância de estruturas institucionais e políticas públicas para a organização de movimentos culturais de âmbito local, este artigo tem como objetivo descrever de forma preliminar um breve panorama da contribuição de equipamentos culturais, espaços institucionais, e ações do poder público para a constituição do movimento cineclubista, de caráter independente, do Rio de Janeiro no início dos anos 2000. Para tal, utiliza-se de abordagem qualitativa, com aportes de estudos que se referenciam na sociologia da cultura, e breve estudo de caso do fenômeno ocorrido na cidade do Rio de Janeiro e seu entorno, por meio de depoimentos de integrantes do movimento geracional.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento cineclubista. Rio de Janeiro. Anos 2000. Política cultural. Cena independente.

INTRODUÇÃO

No início do milênio, o Rio de Janeiro foi, possivelmente, o palco da principal cena de exibição independente do país, com dezenas de espaços alternativos de exibição, cineclubes, mostras e festivais, exibindo regularmente centenas de filmes e vídeos para milhares de pessoas. A relevância dessa cena decorreu não apenas da ampla disseminação de pontos de exibição de filmes, mas também de sua efervescente atmosfera cultural, congregando pessoas de distintas origens e trajetórias. Em contraste com a tradição cinéfila clássica, esses eventos transcenderam a mera exibição de filmes, incorporando festas, shows, performances, exposições, premiações e intervenções diversas, em locais pouco convencionais, como calçadas, becos, estacionamentos, porões, galpões, casarões, bares, igrejas, salas de aula, auditórios, casas de show, teatros e praças.

Em 23 de fevereiro de 2005, a revista Veja Rio dedicou sua capa a uma matéria especial intitulada “Cinema Novíssimo: a jovem geração que, à margem do circuitão, lança centenas de

[1]Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da UFRJ (2022). Especialista em Regulação da Agência Nacional do Cinema. E-mail: thiagonogueirac78@gmail.com.

filmes e lota salas de exibição, festivais e cursos" (Tinoco; Durst, 2005). A reportagem enfatizou a amplitude do fenômeno:

> "Uma jovem multidão no Rio está realizando filmes, curtas na enorme maioria, incentivada por acontecimentos como a retomada do cinema brasileiro e a propagação da tecnologia digital, mais barata e acessível. E vem exibindo essa produção, às centenas, em eventos como a Mostra do Filme Livre, A Organização, o Cachaça Cinema Clube, o Atacadão de Filmes, o festival Curta Cinema e outros mais. Todos com impressionante, e festiva, frequência de público" (Tinoco; Durst, 2005, p. 11).

Este artigo, fruto de pesquisa bibliográfica, documental, e entrevistas semiestruturadas com integrantes da cena, tem como propósito apresentar, sucintamente, o contexto nacional do período no campo audiovisual, as principais características da cena cineclubista independente do Rio de Janeiro, e uma reflexão acerca da importância do cenário institucional existente na região para constituição do movimento.

O CONTEXTO NACIONAL DE CINEMA INDEPENDENTE NO PÓS-RETOMADA

Em meio a transformações sociais e tecnológicas no ambiente cultural do país a partir dos anos 2000, surge uma geração[2] de renovação no cenário cinematográfico brasileiro da época. Legitimado a partir de 2010, especialmente por meio de festivais internacionais e pela crítica especializada, este fenômeno foi descrito com enfoques distintos em estudos e publicações: "cinema de garagem" (Ikeda; Lima, 2011), "novíssimo cinema brasileiro" (Valente; Kogan, 2009 *apud* Oliveira, 2016) e "cinema pós-industrial" (Migliorin, 2011).

Segundo Oliveira, essa configuração, denominada "novíssimo cinema independente"[3] (Oliveira, 2016), possui semelhanças com outros contextos culturais de produção simbólica na história ocidental, se caracterizando como um cinema independente contemporâneo. Analisando especificamente a dimensão social desse fenômeno, para Oliveira, a independência é uma categoria relacional de oposição a uma situação estabelecida ou institucionalizada.

[2]Nesse trabalho utiliza-se o conceito de geração a partir do estudo de Motta e Weller, adotando sua dimensão sociológica e política com foco nas relações de poder e nos conflitos geracionais, embasada nas ideias de posição e conexão geracionais de Mannhein (Mannhein, 1964 [1928] *apud* Motta; Weller, 2010).

[3]A expressão *novíssimo cinema brasileiro* surgiu em 2008, conforme a autora, sendo adotada por críticos e pesquisadores para descrever produções de baixo orçamento de jovens cineastas em festivais independentes. Em 2009, Eduardo Valente e Lis Kogan organizaram sessões mensais no Cine Glória, no Rio, intituladas *Novíssimo Cinema Brasileiro*, visando destacar filmes com "propostas artísticas de grande vigor e inquietude" (Valente; Kogan, 2009), que careciam de espaço nos circuitos tradicionais.

A partir de um estudo de caso empírico com cinco grupos de realizadores, de diferentes regiões do país[4], pertencentes a essa geração, a autora, apesar da diversidade estética, temática e discursiva identificada no conjunto de filmes desses grupos, observa uma semelhança em sua forma de organização social ou de posicionamento no campo, ou seja, características comuns em suas práticas, representações e valores. Segundo a autora:

> "[…] o cenário que vem sendo nomeado como o "novíssimo" cinema brasileiro vem chamando atenção da crítica nacional por algumas características: a juventude de seus realizadores (que têm entre 30 e 40 anos); os orçamentos dos filmes, que são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção, diferentes das empresas produtoras convencionais (mais colaborativas e horizontais, menos institucionalizadas e profissionalizadas); e suas inovações em linguagem e formatos. Se há algo que esse conjunto de realizadores têm em comum, é justamente a característica de "fugir" dos padrões mais típicos no país (não só padrões estéticos, mas também relacionados à organização social)" (Oliveira, 2016, p. 50).

Migliorin, em seu texto *Por um cinema pós-industrial* (2011), utilizando outra chave teórica a partir de conceitos de Boutang, Gorz, Lazzarato, Deleuze, e Cocco, acerca da produção de valor na contemporaneidade, enxerga a emergência desse novo contexto cinematográfico dentro do processo de transformação do capitalismo da era industrial para a era pós-industrial. Para esse autor, "no capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva" (2011, p. 2). Dessa forma, a lógica da linha de montagem, a especialização e divisão do trabalho, a previsibilidade, o controle absoluto do processo, e a escassez material do produto, características do paradigma industrial, cedem espaço a uma forma de criação de valor a partir das produções subjetivas e formas de vida.

Como explica Migliorin, os realizadores contemporâneos "trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial" (2011, n.p.). Um processo de criação organizado em cooperações não hierarquizadas e não especializadas, em que o profissional se confunde com o amador, com atuação dos integrantes em múltiplas funções, atividades e atuações dentro do campo. Conforme exemplifica o autor:

> "Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. […] produtoras que organizam seminários para discutir cinema, estética e política, fazendo a pesquisa e a realização caminharem juntas. […] Pesquisadores, críticos e cineastas ocupam um mesmo espaço e frequentemente passam de uma função a outra" (Migliorin, 2011, n. p.).

[4]Por meio de entrevistas coletivas e/ou individuais, Oliveira (2016) conduziu o estudo de caso com os seguintes agrupamentos: Alumbramento (de Fortaleza, CE), Teia (de Belo Horizonte, MG), Trincheira (de Recife, PE), Filmes do Caixote (de São Paulo, SP) e Duas Mariola (do Rio de Janeiro, RJ).

Ikeda (2021), utilizando também uma abordagem a partir da sociologia da cultura e aportes teórico-metodológicos da chamada "nova história" (Le Goff; Nora, 1988 *apud* Ikeda, 2021), investiga em seu estudo, os conflitos e disputas de poder que se estabeleceram, em esferas distintas do campo de forças institucionalizado do cinema brasileiro, para que essa geração adquirisse legitimidade no contexto do período, onde o modelo de cinema industrial da Retomada se encontrava dominante. Esse enfoque, que engloba também a produção de curtas-metragens no período, enfatiza as ambições artísticas, de expressão pessoal e experimentação dos novos realizadores, impulsionados pelas possibilidades abertas com a disseminação da tecnologia digital de baixo custo.

O autor destaca as estratégias implícitas de atuação do movimento em um circuito, ainda que heterogêneo e de certa forma informal, composto não somente pela realização cinematográfica, mas também pelas instâncias da crítica especializada e da curadoria de mostras e festivais de cinema, que contribuiu para promover um discurso eficaz "para conferir visibilidade a outros rumos e olhares para o cinema brasileiro a partir do início dos anos 2000" (p. 34). Segundo Ikeda, a construção da rede de articulação, da identidade geracional e das estratégias de atuação do movimento teve início com a proliferação de cineclubes, mostras e festivais, no início dos anos 2000.

> "O cineclubismo acabou assumindo uma função não apenas de exibição dessas obras, mas de um ponto de encontro que contribuiu espontaneamente para a consolidação de uma cena audiovisual. Muitos desses eventos tinham como principal papel não diretamente a formação de público para o consumo audiovisual, mas o estreitamento de laços de identidade de artistas que desejavam se engajar mais profundamente no contexto da realização audiovisual. [...] A partir dos cineclubes, identificou-se a possibilidade de expandir o raio de ação dessas pequenas sementes, para eventos mais estruturados, que pudessem fornecer maior visibilidade a essas produções" (Ikeda, 2018, p. 463).

A CENA CINECLUBISTA DO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 2000

A partir da descrição do contexto nacional do período, buscou-se um exame da cena do Rio de Janeiro na época. Com base nas entrevistas realizadas com integrantes do movimento[5], observa-se que suas origens e motivações para ingresso no campo revelam influências de ambientes de agitação cultural e política, além da repercussão midiática positiva dos filmes

[5]Os registros das entrevistas realizadas para a presente pesquisa estão disponíveis em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdPQm5LsJuJT8ruTduy2BJa1xhF.

brasileiros da Retomada. Espaços de ensino e formação emergem como elementos essenciais na articulação dos grupos. O ambiente das escolas, cursos e universidades foi ponto de encontro e local de associações e parcerias que deram origem a diversas das principais iniciativas e manifestações dessa geração na cidade e seus arredores. Essa referência aparece de forma evidente na fala de grande parte das pessoas entrevistadas, como, por exemplo, afirma Rodrigo Savastano (2023), um dos idealizadores do cineclube O Incinerasta[6]: "[...] na PUC a gente criou uma série de movimentos culturais ali de todos os tipos e formas possíveis durante o tempo que eu tive lá, que foi de 94 a 99. [...] E aquilo ali meio que moldou o meu futuro".

Karen Black (2023), uma das organizadoras e fundadoras do Cachaça Cinema Clube[7], enfatiza em seu depoimento, a importância das vivências extraclasse para sua formação: "mais do que o curso acho que o ambiente de cinema da UFF era muito criativo [...] aí já entro nesse ambiente e foi muito apaixonante [...]". Também nesse sentido, Roberta Sauerbronn (2023), uma das realizadoras do Festival Brasileiro de Cinema Universitário[8], destaca o papel em sua formação da experiência que teve na organização do Festival Brasileiro de Cinema Universitário: "Foi uma escola dentro da escola. O Festival universitário foi a parte mais importante de minha formação".

Figura 1 - Sessão do Cachaça Cinema Clube.

[6]O cineclube O Incinerasta, também conhecido como Mostra O Que Neguinho tá Fazendo, foi um cineclube que aconteceu na sala de vídeo da Fundição Progresso, na Lapa, centro do Rio de Janeiro, todo último sábado de cada mês, entre 1999 e 2002, num total de vinte e três edições (BOUILLET, 2007, p. 2). A programação era composta de vídeos, curtas em 16 mm e super 8, servindo como espaço de exibição das produções da nova geração (predominantemente do Rio de Janeiro, mas também de outras regiões do país), assim como promovendo o resgate de filmes brasileiros de outras épocas, ligadas ao experimentalismo, à pesquisa estética e ao cinema de invenção.

[7]O Cachaça Cinema Clube foi um evento de exibição de filmes, predominantemente de curtas-metragens, realizado em sessões mensais, entre 2002 e 2015, no histórico cinema de rua Odeon, de quase 600 lugares, localizado na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. Além das produções universitárias e de realizadores da época, o cineclube, a partir da pesquisa ativa em acervos das instituições de preservação existentes na cidade, também promovia o resgate histórico e artístico, exibindo curtas raros, pouco vistos, às vezes inéditos, de outras gerações de cineastas brasileiros de perfil independente.

[8]O Festival Brasileiro de Cinema Universitário, realizado por alunos da Universidade Federal Fluminense surge em 1995, como resultado de um encontro de estudantes de cinema dos três cursos superiores de cinema existentes no país na época (USP, FAAP e UFF), com objetivo de exibir a produção de filmes universitários do país, e servir como fórum privilegiado para o debate e a troca de experiência, contando também com atividades de formação. Com periodicidade anual, o evento se estrutura ao longo dos anos, chegando a exibir mais de 500 obras em 2006.

Cinema Odeon, Cinelândia, Rio de Janeiro, anos 2000.
Fonte: acervo pessoal Karen Black. Foto: Mauro Khury.

Dentro das condicionantes da época, a chegada das tecnologias digitais desempenhou um papel central na viabilidade da atuação no campo, e proporcionou um movimento, ainda que limitado, de expansão territorial da cena para regiões periféricas. Igor Barradas (2023), um dos fundadores do coletivo Mate Com Angu[9], por exemplo, evidencia esse ponto em seu depoimento:

> "Eu acho que o principal ponto é a digitalização, o fato da gente poder produzir audiovisual com o digital [...] Muitas vezes também quando eu falei que ia fazer cinema [...] muita gente falava: ó isso não vai rolar né? Igor. Isso aí é foda. Isso é muito fechado. Isso é pra rico. A gente ouvia muito isso. [...] Mas quando chegou o digital, o digital começou a surgir, é a chance de alguém como eu estar fazendo cinema né? Então foi um pouco por aí" (Barradas, 2023, n.p.).

De forma semelhante, Cavi Borges (2023), realizador independente da cena carioca, afirma que:

> "Eu sou o cara do digital já. Eu, por exemplo, nunca filmei em película. Eu já até filmei em digital e passei pra película. Fazia o tosco transfer. Pra poder participar dos festivais, da mostra de película que era a mostra nobre. Mas eu sou da geração digital. Que projeta em digital, que filma em digital, que pensa na internet, já começa a pensar quando surge. Essa coisa que eu acho que depois vai ganhando força" (Borges, 2023, n.p.).

Analisando a estrutura de sentimentos da geração, observa-se a presença de uma motivação idealista e de engajamento afetivo, refletindo um desejo de criar espaços de exibição que expressassem valores, estéticas e linguagens não contemplados pelo cenário estabelecido. Um ímpeto de participação pública no debate criativo da época, caracterizado por um gesto de provocação, deboche e liberdade, inspirado pelo resgate de manifestações contestadoras e

[9]O Cineclube Mate Com Angu, fundado em 2002 na Baixada Fluminense, surge com o objetivo de estimular a criação e exibição de imagens na região. A motivação principal do grupo era de agitar a vida cultural local. Sua organização é coletiva e colaborativa, envolvendo mais de 50 pessoas em treze anos de atividade.

malditas da história do cinema brasileiro. Godofredo Quincas (2023), o ator e memorialista integrante do movimento, sintetiza esse sentimento idealista presente na cena:

> "Essa que é a parada: o ideal. Ter uma causa [...]. Foi isso que aconteceu. Foi uma revolução. Aquela turma ali embrionária que surgiu ali no Incinerasta, que depois deu em Mostra do Filme Livre, que depois foi o Mate Com Angu, de Duque de Caxias, e tantos outros cineclubes que foram surgindo, foi a partir dessa ideia" (Ferreira, 2023, n.p.).

Chico Serra (2023), então cineclubista atuante nos grupos, também identifica na cena essa vontade de ruptura com o contexto estabelecido, e uma identificação com o cinema marginal, movimento também transgressor da história do cinema brasileiro:

> "A galera queria quebrar uma ordem ali vigente. Não era um cinema comercial ali, Conspiração Filmes. Não era um cinema militante ali institucional de PCB do B, discussão acadêmica de DCE e tal. Acho que tinha uma linguagem de cinema udigrudi talvez. Flertava muito com o cinema marginal. Não só o conteúdo, como na forma de fazer e projetar os filmes, de divulgar as sessões [...]" (Serra, 2023, n.p.).

Nesse sentido, o componente proeminente da cena é seu caráter celebratório. Esse espírito inclusivo, festivo e agregador caracterizava o movimento. Essa dimensão celebratória incorporava sociabilidades típicas da cidade, como a boemia, a cultura de rua, e o intercâmbio com outras linguagens artísticas, como a música, a dança, as artes cênicas, performáticas e visuais, resultando em experimentações híbridas e múltiplas. A vinculação com a história, as tradições, e o território do Rio de Janeiro se refletia nos filmes realizados, na localização dos encontros e nos símbolos cultuados. Nesse sentido, Karen Black (2023) enxerga na cultura urbana da cidade as influências para a configuração da cena:

> "Agora por que que apareceu aqui no Rio e não em São Paulo? [...] Talvez por esses novos cineclubes de formatos mais festivos, mais celebratórios, entendeu? E não aquela coisa dos anos 60 e 70, que era aquela obsessão com debate depois, sóbria e temas políticos. [...] Então eu acho que também vem dessa coisa carioca talvez, tipo de festa mesmo. E juntou uma coisa na outra, porque os cineclubes eram programas né? Programas não especificamente cinéfilos. Eram lugares para ir, eram eventos que começaram a se estabelecer no calendário cultural da cidade" (Barros [Black], 2023, n.p.).

Heraldo HB (2023), também fundador do coletivo Mate Com Angu, de forma semelhante, descreve essa dimensão também presente no cineclube da seguinte forma: "A gente até cunhou uma expressão que é: cineclubismo dionisíaco. Porque tinha uma coisa mesmo de catarse total. A galera vinha sabendo que ali era um local que a gente vai extravasar mesmo."

Figura 2 - Logotipo do cineclube Mate Com Angu - Duque de Caxias.

Fonte: acervo pessoal Thiago Venturotti. Arte: Thiago Venturotti.

A informalidade na realização de eventos e na atuação dos grupos, especialmente no período inicial do movimento, é outro dado evidente nos depoimentos. O trabalho muitas vezes era voluntário e realizado de forma colaborativa, com base em um engajamento idealista e afetivo. A horizontalidade e fluidez organizacional, com ausência de estruturas rígidas e hierarquias fechadas, e com atuações polivalentes dos agentes são características comuns aos coletivos da cena. Acerca desse engajamento institucionalmente desinteressado presente na realização do cineclube Mate Com Angu, Igor Barradas (2023) afirma que: "O que motivou a gente no começo mesmo não foi uma demanda de ter algo. Era uma coisa de querer se divertir. Ver filme junto e tomar cerveja. Curtir. Então assim, isso era muito o motor principal do Mate."

Karen Black (2023) também enxerga o impulso afetivo e idealista no trabalho voluntário de realização do Cachaça Cinema Clube:

> "[...] realmente pra gente circular, se divertir, mostrar os filmes... é de amor ao cinema mesmo. Bons tempos, porque eu acho que também aí vem a outra coisa do momento do país que a gente conseguia... esse não era nosso sustento. Ninguém precisava do Cachaça Cinema Clube pra pagar conta. A gente tinha nossas atividades, fazia nossos trabalhos então o Cachaça era realmente entrega [...]" (Barros [Black], 2023, n.p.).

Rodrigo Savastano (2023), por sua vez, enfatiza esse movimento de realização não institucional presente no grupo pioneiro do Incinerasta, que talvez seja responsável por um dos arranjos mais informais entre os cineclubes da cena:

> "Pra você fazer isso oficialmente você tinha que ter um projeto, você tinha que buscar um dinheiro, você tinha que se institucionalizar de alguma forma. E a gente falou assim: foda-se, vamos fazer e foda-se. E a gente foi lá e fez, sacou? Isso, não tinha. E talvez isso tenha sido até o nosso próprio legado [...]" (Savastano, 2023, n.p.).

Figura 3 - Filipeta e programação da Mostra O Que Neguinho tá Fazendo

Fundição Progresso, Lapa, Rio de Janeiro, 2001.
Fonte: acervo pessoal Pedro Bronz. Arte programação: Tatiana Altberg.

Igor Barradas (2023) também destaca essa dimensão colaborativa e de autoria coletiva como componente essencial do cineclube Mate Com Angu:

> "A gente tentava de todas as maneiras radicalizar um processo de fazer as coisas colaborativo. Então a curadoria não era um ou outro que fechava. Era um processo que era discutido e debatido, à exaustão às vezes. [...] Teve muito na nossa gênese da coisa também, de não ter uma liderança. Uma coisa muito reveladora também que a grande maioria de oficinas audiovisuais que a gente fez, a gente fazia a equipe, mas não existia a função do diretor entre os alunos. Noventa por cento dos casos a direção era coletiva, né? [...] A gente sempre provocava esse lugar da coletividade na autoria. A autoria do Mate é coletiva. Não existe uma linha colocada no ar, não existe um filme, uma sessão, nada, nada, que não teve conversa e debate pra se decidir aquilo" (Barradas, 2023, n.p.).

Esse trecho do depoimento de Cavi Borges (2023), em que ele defende que essa dimensão informal, voluntária e colaborativa, muitas vezes caracterizada pejorativamente como uma atividade amadora de baixa qualidade, é fruto de paixão e desejo de expressão, ilustra com clareza a motivação idealista da geração:

> Eu acho que esses coletivos têm esse espírito assim né, de faça você mesmo, junta forças. Que as pessoas ligam muito com uma coisa amadora. [...] Mas eu vejo a palavra amador de outra forma: ama a dor. O cara que ama o que faz. Não é o cara que faz toscamente. Porque acaba virando esse estigma do amador ser o cara que está começando, o cara que faz mal feito. É o cara que ama. Ele faz muito além de só querer ganhar dinheiro com aquilo. Ela faz porque ele gosta, porque ele acredita, porque ele quer se expressar (Borges, 2023, n. p.).

O PAPEL DA ESTRUTURA INSTITUCIONAL EXISTENTE NA CIDADE PARA CONSTITUIÇÃO DA CENA ALTERNATIVA LOCAL

Ainda que o caráter informal fosse predominante na forma de atuação dos grupos nos primórdios da cena local, a existência do movimento só foi possível em função da estrutura institucional constituída na cidade do Rio de Janeiro. Diversas instituições então existentes tiveram papel fundamental e representaram condições imprescindíveis para a constituição dos grupos e eventos.

As escolas e espaços de ensino, por exemplo, tiveram papel importante na ampliação do acesso ao campo profissional, servindo como local de encontro e construção de parcerias. Além disso, contribuíram tanto na constituição da identidade, da estrutura de sentimentos e do ideário, quanto na forma de organização social e posicionamento cultural dos agentes. No Rio de Janeiro, além do curso de cinema da UFF, criado em 1968, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, foram criados o curso da Universidade Estácio de Sá, da Universidade Gama Filho, a habilitação em Cinema no curso de Comunicação Social na PUC-Rio, e uma série de cursos livres e profissionalizantes como, por exemplo, a criação da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e os cursos da Academia Internacional de Cinema (AIC) e da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Também nesse período, surgem os cursos de graduação e especialização da FGV, ESPM e FACHA.

Da mesma forma, as instituições de preservação e manutenção de arquivos e acervos audiovisuais, existentes no Rio de Janeiro, tiveram contribuição fundamental como condição de viabilidade para essa investigação histórica existente na cena, como, por exemplo, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), a Cinemateca do MAM, a UFF, o Arquivo Nacional, assim como outros inúmeros acervos públicos, particulares e pessoais de realizadores, pesquisadores, produtoras, familiares, e entidades diversas, presentes na região.

Evidencia-se também, o papel das organizações do terceiro setor, ações do poder público e projetos sociais na expansão do acesso ao audiovisual para as regiões periféricas, como o projeto Oi Kabum!, a Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), projeto do Observatório de Favelas da Maré, os cursos da Central Única de Favelas (CUFA), o projeto Cinemaneiro, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, entre muitos outros, assim como a proliferação de oficinas de cinema e vídeo em festivais, eventos, escolas de ensino médio, e espaços diversos.

Importante também observar o suporte e apoio que espaços de exibição e equipamentos culturais, existentes na região, forneceram para a cena, como, por exemplo, o cinema Odeon, na época com patrocínio da Petrobras, a Cinemateca do MAM, o CCBB, a Caixa Cultural, o Estação Botafogo, entre outros.

Portanto, apesar da natureza alternativa e anárquica, o movimento geracional encontrava-se, em grande parte, sedimentado na institucionalidade de organizações e políticas públicas já estabelecidas no território. Nesse sentido, à medida que o movimento cresce, observa-se, de forma geral, uma trajetória de institucionalização. O impulso libertário que desponta com o grupo do Incinerasta, por exemplo, se institucionaliza na Mostra do Filme Livre, com o patrocínio do CCBB, se expandindo também para os centros culturais de São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. O Festival Brasileiro de Cinema Universitário, por sua vez, que surge de um encontro de estudantes de cinema, e no início é realizado de forma basicamente voluntária e mediante poucos apoios, também se estrutura mediante o patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil, da Petrobras, do Centro Cultural Correios, da Riofilme, do Oi Futuro e da Prefeitura de Niterói. O evento se torna membro fundador do Fórum dos Festivais, passa a integrar o calendário anual de festivais do país, e a participar da elaboração de políticas públicas de difusão. A rede de cineclubes e pontos de exibição que irrompe ao longo do território da cidade, se expandido para a zona norte e a baixada fluminense, também posteriormente se vincula a políticas públicas e institucionais, como, por exemplo, os Pontos de Cultura, a rede de ação Cine Mais Cultura, a Programadora Brasil, editais públicos e programas de financiamento. O próprio movimento como um todo que surge de um ímpeto geracional de vontade de expressão e de celebração e se articula a partir de uma rede informal de afetos e afinidades, acaba por se organizar na Associação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro (ASCINE-RJ), e participar de entidades setoriais, como a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas (ABD), entre outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo procurou refletir, de forma preliminar, a partir de revisão bibliográfica e breve exame qualitativo do caso da cena local do Rio de Janeiro, sobre a relevância do cenário institucional constituído e políticas públicas existentes na organização de movimentos culturais independentes de âmbito local. A pesquisa procura descrever a influência desses elementos na dinâmica e no desenvolvimento desses movimentos.

A análise da efervescente cena cineclubista que despontou no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XXI revela nuances intrigantes sobre sua organização e funcionamento. Este movimento, que se distinguiu por sua independência e caráter alternativo, apresentou uma configuração peculiar tanto em sua forma de organização social quanto em seu posicionamento dentro do campo audiovisual.

Caracterizado por uma dinâmica marcada por um ethos colaborativo e voluntário, pela motivação afetiva e idealista, e por muita informalidade, o movimento cineclubista se destacou por sua resistência à formalização institucional e à vinculação profissional.

No entanto, é fundamental reconhecer que, apesar dessa aparente aversão às formas de organização convencionais, o movimento encontrava-se, de forma paradoxal, enraizado e subsidiado por meio das estruturas institucionais, políticas públicas e ações governamentais que permeavam o contexto do Rio de Janeiro da época.

Essa relação complexa entre a posição de independência e contraposição do movimento e sua dependência de recursos e suporte institucional lança luz sobre a dinâmica intrincada que sustentou o cenário cineclubista naquele período. Tal análise aponta para a necessidade de uma compreensão mais profunda das interações entre movimentos culturais locais e o ambiente institucional e político no qual estão inseridos.

Por fim, se faz necessário pontuar que o presente trabalho representa uma abordagem preliminar sobre tema complexo e multifacetado, e teve como objetivo esboçar uma visão de conjunto, procurando refletir, a partir do exame do caso da cena cineclubista do Rio de Janeiro dos anos 2000, acerca das contribuições de políticas públicas e estruturas institucionais de âmbito local em movimentos culturais independentes.

Porém, naturalmente, cada fenômeno, manifestação e localidade, possui suas particularidades e elementos próprios, tanto em suas condicionantes e historicidades, quanto em suas formas de organização e atuação, origens e objetivos. Dessa forma, a futura comparação com outros estudos de casos se faz necessária para aprofundamento da hipótese levantada neste trabalho. O escopo do estudo também não incluiu a investigação da cena local em comparação com cenas cineclubistas existentes em outras regiões do país, nem suas relações com o cenário cultural e social da cidade no período. Cabe ainda ressaltar que a dimensão endógena das entrevistas, apesar da propriedade do lugar de fala, também pode gerar viés positivo. E por fim, o período estudado compreende a fase de consolidação do movimento, sem explorar sua crise e dispersão após 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRADAS, Igor. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdPQm5LsJuJT8ruTduy2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

BARROS [Black], Karen. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hd PQm5LsJuJT8ruTduy2 BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

BEZERRA, Heraldo [HB]. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdPQm5LsJuJT8ruTduy2 BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

BORGES, Carlos Vinicius [Cavi]. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hd PQm5LsJuJT8ruT duy2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

BOUILLET, Rodrigo. Panorama sobre o cineclubismo fluminense e os acervos em película do Estado do Rio de Janeiro. *In*: Encontro SOCINE, 11, 2007, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.academia.edu/12759153/Panorama_sobre_o_cineclubismo_fluminense_e_os_acervos_em_pel%C3%ADcula_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em: 15 jul. 2022.

CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

FERREIRA, Victor [Godot Quincas]. [depoimento]. **In**: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdPQm 5LsJuJT8ruTduy2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011. Disponível em: http://www.mediafire.com/file/sdjguu7777sts16/Cinema_de_Garagem_Dellani_lima_Marcelo_Ikeda.rar/file. Acesso em: 28 jun. 2022.

IKEDA, Marcelo. **O cinema de garagem, provisoriamente**: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. Aniki, v. 5, n. 2, 2018. Disponível em: https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394. Acesso em: 28 jun. 2022.

IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo**: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40034. Acesso em: 28 jun. 2022.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. Cinética, fev. 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm. Acesso em:

28 jun. 2022.

MOTTA, Alda Britto da; WELLER, Wivian. **Apresentação**: a atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica. Sociedade e Estado, [*s. l.*], v. 25, n. 2, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5528. Acesso em: 28 jun. 2022.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **"Novíssimo" cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://spap.fflch. usp.br/sites/ spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf. Acesso em: 15 set. 2023.

SAUERBRONN, Roberta. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hd PQm5LsJuJT8ruTduy 2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

SAVASTANO, Rodrigo. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hd PQm5LsJuJT8ruTduy 2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

SERRA, Francisco [Chico]. [depoimento]. *In*: CARVALHO, Thiago. **Cinema é celebração**: a cena de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. YouTube, 25 maio 2023. 161 min. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdPQm5LsJuJT8 ruTduy2BJa1xhF. Acesso em: 23 jan. 2024.

TINOCO, Pedro; DURST, Rogério. **Cinema é a maior diversão**: uma nova geração de cineastas produz filmes às centenas e lota festivais. Veja Rio, Rio de Janeiro, n. 1893, 23 fev. 2005.

VALENTE, Eduardo e KOGAN, Lis. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro? *In*: Novíssimo Cinema Brasileiro, 20 jul. 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em: 18 set. 2021.

MESA XXI

Políticas Culturais: experiências comparadas

O PAPEL DA CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO FUTURO NA AMÉRICA LATINA

Andresa M. P. Ferreira[1]
Fabio Augusto Cerqueira[2]

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo destacar a importância das políticas públicas de cultura frente aos desafios contemporâneos na busca por um legado baseado na responsabilidade pelo futuro da humanidade. Perpassando a evolução dos conceitos aqui apresentados, como a própria cultura e as políticas públicas neste campo, bem como pelos conceitos de manifestações culturais como os futurismos latino-americanos, que ultrapassam sua dimensão sociológica, podendo ser abordadas no sentido antropológico, a conclusão é que as reflexões proporcionadas por projetos, muitas vezes desenvolvidos via políticas públicas de cultura, se mostram como catalisadores da viabilização de soluções para os desafios sociais, políticos, econômicos, ambientais, etc., não apenas atuais, mas também os futuros.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Políticas públicas. Identidade. Futurismos. Imaginários sociotécnicos.

PASSADO: CULTURA E IDENTIDADE

Segundo WILLIAMS (2007), a palavra cultura tem origem no latim, e tem um sentido de cultivo, cuidado. Cultura, então, é aquilo que é cuidado para que possa se desenvolver da forma como gostaríamos que desenvolvesse. No século XIV, no entanto, esse sentido da palavra cultura passa a ser utilizado de forma metafórica para falar sobre como o ser humano cuida de si próprio no desenvolvimento de sua razão e de sua forma de viver. Williams (2007) aponta que neste momento histórico o uso da palavra sofre dois grandes processos de transformação: 1. Adaptação à metáfora: a partir do uso, antes metafórico, para sugerir que o cuidado com o desenvolvimento pessoal era semelhante ao cuidado necessário para que a plantação se desenvolvesse, agora o termo passa a ser utilizado como um conceito para o processo de desenvolvimento humano; 2. Abstração: o conceito que antes se referia a ações de cuidado sobre áreas específicas agora passa a se referir ao processo geral do desenvolvimento humano.

[1]Mestranda no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, Faculdade de Ciências Aplicadas, Universidade Estadual de Campinas, Limeira-SP. E-mail: a248516@dac.unicamp.br
[2]Mestrando no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, Faculdade de Ciências Aplicadas, Universidade Estadual de Campinas, Limeira-SP. E-mail: cerqueirafac@gmail.com.

Não se fala em cultura da educação, ou cultura da saúde, mas em cultura abrangendo todos os aspectos do desenvolvimento humano.

Ainda segundo Williams (2007), no século XIV, na Alemanha, a palavra passou a ser utilizada com dois significados distintos e opostos, que até hoje ainda são muito utilizados, seja em conversas coloquiais, ou na academia. O primeiro desses sentidos é o da cultura como sinônimo de civilização. Uma pessoa que tem cultura, ou uma pessoa culta, segundo este sentido, é uma pessoa que foi civilizada, e, portanto, aprendeu a desenvolver certos gostos e viver de determinadas formas. Essa ideia é muito alinhada com o processo colonialista que o mundo passava na época, e o entendimento de que quem tinha cultura eram os colonizadores, que deveriam, portanto, aculturar os povos colonizados, ou ensinar a "verdadeira cultura".

Porém, no mesmo século XIV, na mesma Alemanha, o filósofo Johann Gottfried Herder criticava a ideia de uma cultura superior europeia, e defendia a existência de várias culturas, "específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação" (Williams (2007). Segundo a tese de Herder, temos, por exemplo, um grupo de pessoas em uma certa região da Europa que realiza suas atividades de uma forma específica, e isso é então determinante da cultura daquele povo. Ao mesmo tempo, no Brasil, uma certa comunidade indígena realiza aquelas mesmas atividades de uma outra forma, e isso é então determinante da cultura deste outro povo. Temos então que em nações e períodos diferentes, há diferentes culturas; mas também dentro de uma própria nação, grupos sociais distintos têm suas próprias culturas, como uma cultura da elite, uma cultura dos proletários, uma cultura dos negros, por exemplo.

A cultura segundo defendido por Herder possui um aspecto de ser, em certa medida, passada de geração para geração, sofrendo pequenas modificações com o passar dos anos, principalmente a partir do contato com outras culturas, diferentes, e que geram transformações dialéticas em ambas as culturas que se relacionam. A cultura, então, não é estática, e pode sofrer transformações a partir de diferentes processos de aculturação.

Essa última definição apresentada por Herder se assemelha muito com o que hoje se compreende como o conceito ampliado de cultura. Cultura, então, refere-se ao conjunto de crenças, valores, costumes, tradições, comportamentos e formas de expressão compartilhados por um grupo de pessoas em uma sociedade.

Segundo Hall (2015), uma identidade cultural enfatiza aspectos relacionados ao nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. É a forma como um indivíduo ou grupo se percebe e se relaciona com a cultura à qual pertence a

partir de características, crenças, valores e práticas que refletem a herança cultural e as influências sociais. É, portanto, aquilo que faz com que nos entendamos enquanto pertencentes a diferentes grupos sociais, o que faz com que nos entendamos como brasileiros, como LGBT, como católicos, por exemplo. Isso faz com que nos relacionamos com esses grupos sociais e nos sintamos pertencentes a esses grupos. Para Hall (2015) não existimos enquanto indivíduos autossuficientes, mas somos produto das relações que desenvolvemos com as outras pessoas e a sociedade. As relações que estabelecemos durante a vida, sejam pessoalmente ou, atualmente, de forma virtualizada, preenchem as lacunas que formam a nossa identidade.

Aponta-se também a relevância do meio-ambiente na construção dessa identidade individual. Não apenas as pessoas, mas o lugar onde vivemos, os objetos com os quais temos contato, o clima, o território onde vivemos, também são aspectos importantes para a construção dos significados que damos aos símbolos, aos objetos e às nossas atividades. Assim, temos que as experiências ou conhecimentos adquiridos através da vivência direta e sensorial do mundo, também são parte importante da formação da identidade cultural. A identidade, portanto, é sempre social, histórica e localizada no tempo e espaço. Para Botelho (2001), na construção da identidade cultural, "a interação entre os indivíduos é um dado fundamental, a sociabilidade é um dado básico" (Botelho, 2001), porém não é o único dado. Devemos levar em consideração também a forma como nos relacionamos com o meio ambiente, e a forma como nosso corpo físico/biológico responde aos inúmeros estímulos que perpassam a nossa relação com o outro e com o meio.

Sempre que falamos sobre valores, ideias, formas de se relacionar com o mundo à nossa volta e de interpretar e dar valor aos signos, estamos falando sobre um recorte do que hoje se compreende enquanto o campo da cultura: a sua dimensão antropológica. Segundo Botelho, a dimensão sociológica da cultura, por outro lado, se constitui num “âmbito especializado”, que, portanto, exige uma organização e uma dedicação próprias para existir. “É uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão” (Botelho, 2001, p. 74). Resumindo, é como se pegássemos alguns aspectos que formam a nossa identidade cultural e organizássemos de uma tal forma que fosse possível apresentar ou demonstrar para outras pessoas. Desta forma, podemos dizer que essa demonstração comunica a cultura através de diversas e diferentes formas de expressão, gerando relações entre a cultura de quem produz e a cultura de quem consome a cultura ali comunicada. Esta relação provoca então processos de aculturação, gerando novas referências culturais que influenciam nossa forma de

dar significado às coisas, e, consequentemente, pode interferir na forma como vivemos.

Quando falamos do aspecto sociológico da cultura, podemos dizer que falamos sobre a "produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos" (Botelho, 2001, p. 74). E é aqui que se encontra também a produção artística. O artista expressa sua identidade cultural de forma organizada através de símbolos/signos, mais ou menos abstratos, e de técnicas, mais ou menos desenvolvidas. A obra de arte é, portanto, uma representação pictórica do conjunto de relações e referências que o artista desenvolve através de contato com outras pessoas, a sociedade e seu ambiente.

É possível inferir, portanto, que é impossível separar a arte da ideologia, pois ela vem de pessoas que têm suas próprias crenças e identidades culturais e que buscam, através da arte, comunicar algo. Assim, quando o público entra em contato com a obra de arte, ele entra em contato com novas referências culturais, que podem ou não serem introduzidas em sua própria identidade individual, a depender do impacto que esta relação cause. Por mais neutra que a obra de arte possa parecer, ela vem carregada de elementos que traduzem, consciente ou inconscientemente, as experiências de quem a produziu, e que também estão presentes em sua ideologia.

A partir desta perspectiva, de que o contato com a arte pode também influenciar a nossa perspectiva de mundo ao nos colocar em contato com novas referências culturais, é possível afirmar que a arte pode ser também instrumentalizada para comunicar certos aspectos culturais e incutir nas pessoas uma série de referências que irão moldar o comportamento de um grupo social. Quanto mais uma referência é colocada em contato com esse grupo social, mais ela passará a se incorporar dentro de sua identidade. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), é dentro dessa perspectiva que nasce a indústria cultural, que se apropria do efeito de massa que certas linguagens artísticas conseguem provocar e as instrumentalizam para a difusão de uma ideologia que atende aos interesses capitalistas, legitimando "o lixo que propositalmente produzem" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 99).

PRESENTE: POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

A gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura inaugurou uma nova forma de enxergar a cultura e, principalmente, a gestão pública da cultura no Brasil, ao trazer para o campo de preocupação do Governo Federal, e para dentro do campo da ação cultural, o entendimento de uma política pública da cultura pautada pelo conceito ampliado de cultura,

que considera a cultura como “o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos" (Gil, 2003), constituída de suas dimensões simbólica, cidadã e econômica e entendendo a cultura como “tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do valor de uso. (...) Cultura como usina de símbolos de um povo" (Gil, 2003).

Salienta-se que essa nova forma de enxergar o papel do Governo Federal no campo da cultura chega no Brasil já com um certo atraso, explicitado até pelo próprio rol dos direitos culturais expressos na Constituição Federal de 1988 (mais de uma década antes do início da gestão de Gilberto Gil). Mas aqui no Brasil, país com dimensões continentais, com povos muito distintos e múltiplos vivendo no mesmo território - inclusive povos que ainda hoje vivem isolados, ou buscam se isolar da influência da cultura colonializada da maior parte da população -, com memórias e histórias de formação muito distintos, naquilo que GIL chamou de “semiodiversidade”, esse processo se apresenta como um desafio multiplicado. Mesmo assim, não é possível continuar pensando a cultura nacional “fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologia de ponta" (Gil, 2003).

Quando pensamos em políticas públicas a partir dessa visão ampliada de cultura, o grande desafio é compreender como podemos interferir no âmbito de sua dimensão antropológica, levando-se em consideração que isso implica em buscar mudar (ou moldar) o comportamento humano, interferir nas dinâmicas culturais e sociais. Para Botelho (2001), isso deve ser realizado através de ações socioculturais, que terão como finalidade criar novos sentidos, e estabelecer novas referências culturais, novos conhecimentos que irão impactar a forma como as pessoas dão sentido às suas atividades cotidianas, as ressignificando e alterando de forma a atingir o objetivo primeiro da política cultural que se busca implementar.

A política pública de cultura, ou política cultural, é um conjunto de valores e princípios que orientam como a instituição ou ente federativo deve desenvolver suas atividades no campo da cultura, que pode ser normatizado ou não, em um ou mais documentos. Considerando que a cultura permeia todos os aspectos de nossas vidas, toda mudança política provocada por mudanças de visão da gestão é também permeada de uma política cultural. Porém, quando se normatiza essa política, ela ganha um caráter institucional mais forte.

Já o plano de cultura é necessariamente normatizado, e determina quais as ações que serão realizadas no caminho para o alcance dos valores e princípios estabelecidos pela política cultural. Não existe um modelo fixo para que um plano de cultura seja assim considerado,

porém espera-se que um bom plano de cultura estabeleça, além das ações, ao menos os seus objetivos, indicadores e formas de avaliação e metas.

No campo das políticas públicas, essas ações estabelecidas no plano de cultura, bem como os projetos e programas também são chamados de políticas de cultura. No campo da gestão cultural, no entanto, é usual realizar a distinção entre a "política de cultura" no singular, e as "políticas de cultura", no plural, sendo que aquela é a que estabelece as bases principiológicas e valorativas, e as últimas, as realizações práticas constituídas por projetos, programas e ações (eventos, cursos, etc.). Para facilitar essa distinção, trataremos essas últimas como políticas-ação.

Essas políticas-ação para a área da cultura, dentro do conceito de cultura já estabelecido, têm como propósito final alterar as formas como as pessoas desenvolvem suas atividades, se relacionam com outras pessoas e com o meio, e desenvolvem suas afetividades. Enfim, como as pessoas constroem suas relações sociais. Mas essas mudanças são promovidas por meio da sensibilização, que pode ser provocada através das artes, de ações socioeducativas, socioesportivas, da valorização da diversidade etc. Assim, estabelece-se que as políticas públicas de cultura são políticas públicas de sensibilização para a transformação institucional.

O termo "institucional" aqui, por sua vez, se baseia no conceito de instituição trazido por Berger e Luckmann em seu livro "A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento" (1965), no qual estabelecem que as instituições são estruturas relacionais pactuadas por uma comunidade, enfatizando a dimensão social e a construção coletiva de significados. Segundo a visão desses autores, as instituições não são apenas estruturas burocráticas e/ou administrativas, mas construções sociais internalizadas pelos membros de uma comunidade, que pode ou não pertencer a uma estrutura burocrática e/ou administrativa. Assim, a instituição é um conjunto de padrões culturais e significados partilhados pelos seus membros.

O processo de transformação institucional, portanto, é a transformação desse conjunto de padrões culturais, ou seja, a mudança significativa na forma como essas relações sociais se constituem e se repactuam pelos membros da comunidade. A transformação não implica na eliminação completa das instituições, mas sim na reconfiguração das estruturas existentes. A gestão cultural, portanto, criará uma série de políticas-ação para que, através da sensibilização, essa institucionalização seja repactuada na direção do alcance de um objetivo específico, determinado pelos valores e princípios vigentes na política de cultura (singular)

instituída.

TEMPO E FUTURO

Os primeiros relógios mecânicos surgiram por volta do século XIII, os relógios de bolso no século XVI e os de pulso no século XIX. Sucessivamente, implementaram a ideia do tempo como uma sucessão de pedaços idênticos, que, somados, formam períodos mais extensos. O dia passa a ter 24 horas fixas que passam a determinar as atividades humanas cotidianas. O relógio desvia a humanidade do tempo cíclico da natureza para o tempo matemático, posteriormente apropriado pelo capitalismo e muito bem representado pelo relógio da fábrica da era industrial, iniciada no final do século XVIII.

Essa sociedade industrial, que já possui relógios mecânicos de extrema precisão, impõe uma disciplina excessiva e organizada a partir de períodos permeados pelas relações de produção, afinal, o controle da velocidade de produção das mercadorias passa a estar diretamente ligado ao lucro, objetivo maior de quem detém os meios de produção. O relógio passa a ser um instrumento de dominação econômica, social e política.

Não é de surpreender que essa lógica tenha resultado numa forma de pensamento e prática que, sem reflexão ou questionamento, busca apenas meios eficientes de se obter fins específicos, a "razão instrumental" (Arendt, 1987). Esse termo foi desenvolvido a partir das reflexões da autora acerca do julgamento de Adolf Eichmann. Ela argumenta que os atos terríveis cometidos pelo oficial nazista responsável pela logística do Holocausto estavam enraizados em uma forma de racionalidade instrumental, através da qual ele executou ordens superiores sem qualquer questionamento, levando a uma desumanização de sua condição e a uma negação da responsabilidade individual por seus atos.

Do relógio da fábrica ao iPhone, a alienação e a falta de significado se fizeram cada vez mais presentes na existência humana. Esse desvio de nossos ritmos biológicos, bem como de nosso senso crítico e moral, intensificados a partir da revolução industrial, junto à velocidade progressiva da evolução tecnológica, resulta no que hoje podemos chamar de presente digital: realidade contemporânea na qual a tecnologia digital e a internet desempenham um papel central em nossas vidas. Nesse contexto, o presente digital envolve a interação e o engajamento com a tecnologia digital em tempo real. Imediatismo e simultaneidade nos levam a uma espécie de sensação de liminaridade permanente, onde tudo passa a ser emergencial, privilegiando, cada vez mais, o pensamento de curto prazo, dentro de um clima de falta de propósito típico da razão instrumental.

Estar consciente e engajado ao momento presente pode ser benéfico em muitos aspectos da vida humana. No entanto, o grande lado sombrio dessa "presentificação" (Rosa, 2019) para designar a experiência contemporânea de aceleração, é que ela nos afasta da possibilidade de um planejamento adequado em relação ao futuro, levando a um esgotamento de possibilidades para as gerações vindouras, escravizando-as em nome de nossas decisões tomadas com base em nosso pensamento acrítico de curto prazo. Torna-se, então, necessário que, com urgência, superemos nossa mentalidade colonial de modo a descolonizar o futuro, aprendendo a desenvolver nosso pensamento de longo prazo, afinal "tratamos o futuro como um posto avançado colonial distante, desprovido de pessoas, onde podemos despejar livremente degradação ecológica, risco tecnológico e lixo nuclear, e que podemos saquear à vontade" (Krznaric, 2021).

FUTURISMOS

Não é possível prever o futuro, sendo tantas as forças em ação no presente e tamanha a complexidade das interações em curso. Mas a imprevisibilidade não nos impede de imaginar o porvir, e através desse exercício, identificar tendências.

O Futurismo enquanto movimento estético teve início na Itália, no começo do século XX. Seus inúmeros manifestos pregavam não apenas a ruptura com o passado e com a arte tradicional, mas também o movimento advindo das máquinas, a violência justificada pelo progresso. O intuito era captar a energia dinâmica da modernidade da maneira mais expressiva, então, possível. Formas geométricas e cores vibrantes evidenciam essa aura repleta de engrenagens, virilidade e velocidade.

Muitos artistas representantes desse movimento eram fascistas, tomados pelo fascínio da força e fúria da técnica, em pleno desenvolvimento desde as primeiras máquinas a vapor. Atrocidades eram perfeitamente aceitáveis em nome do futuro que havia se presentificado em forma de eletricidade, motor de combustão e lucro. O capitalismo se consolidava como sistema econômico baseado na propriedade privada dos meios de produção, competição de mercado e acúmulo de capital. O relógio da fábrica ditava a organização da vida moderna, tornando-se uma importante ferramenta de controle econômico, político e social.

No Brasil, a estética futurista, mais tarde denominada modernista, surgiu com artistas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Victor Brecheret. Além de propor um novo modo de fazer arte e refutar o dogmatismo formal da arte acadêmica, bem como cultuar o progresso (às vezes como justificativa à violência, tal como no futurismo

europeu) o futurismo no Brasil também tinha, de modo geral, a pretensão de celebrar a cultura nacional.

Atualmente, o termo Futurismo, tendo se desenvolvido num contexto histórico, econômico e cultural diferente, incorpora outras influências e preocupações. Ele ressurge como resposta às novas tecnologias, e não como sua idolatria acrítica. Posiciona-se também em relação às mudanças climáticas e à globalização da economia, imaginando cenários futuros que propõem soluções para os problemas e desafios da humanidade. Nesse sentido, suas narrativas se relacionam muito bem com a tradição, onde há convivência de saberes e técnicas passadas e tecnologias futuras. Além disso, propõem o empoderamento de sociedades marginalizadas e oprimidas pelo colonialismo e sua mentalidade ainda não superada.

Para compreender esse novo contexto em que atuam os futurismos, retomemos o termo "sociedade de controle" (Deleuze, 2000) que foi criado em contraposição à noção tradicional de "sociedade disciplinar" (Foucault, 1998) e refere-se à nossa sociedade atual. De acordo com Deleuze (2000), a sociedade de controle é caracterizada por um novo tipo de organização social e controle que se desenvolveu com a ascensão das tecnologias digitais e da informação.

Na sociedade disciplinar, o poder é exercido por instituições centralizadas, como prisões, escolas e fábricas, que impõem disciplina e vigilância sobre os indivíduos. Já na sociedade de controle, o poder se espalha por toda a sociedade, permeando todos os aspectos da vida cotidiana. As instituições disciplinares tradicionais continuam a existir, mas são complementadas e até substituídas por sistemas de controle mais sutis e difusos. A sociedade de controle opera por meio da captura e monitoramento constante de informações pessoais, da criação de perfis individuais, do rastreamento de comportamentos e da adoção de estratégias de persuasão e influência.

As tecnologias digitais desempenham um papel crucial nesse processo, permitindo a coleta e análise massiva de dados, com o intuito de promover o direcionamento de anúncios, conteúdos e recomendações personalizadas. Essa personalização busca influenciar nossos comportamentos, preferências e opiniões, moldando nossa experiência e limitando nossa liberdade de escolha. Além disso, a vigilância em massa e a monitorização constante estão cada vez mais presentes na sociedade contemporânea. Câmeras de segurança, reconhecimento facial, monitoramento de comunicações eletrônicas e algoritmos de análise de dados são utilizados para vigiar e controlar os indivíduos, ampliando o poder dos governos e das empresas sobre a vida das pessoas. Desse modo, as novas tecnologias e a interconectividade global têm impactado profundamente a forma como vivemos e nos relacionamos com o mundo.

As manifestações futuristas contemporâneas, em diversos campos como arte, literatura, cinema e música, frequentemente abordam essas questões relacionadas à sociedade de controle. Elas exploram as complexidades e ambiguidades desse mundo tecnologicamente avançado, revelando as consequências sociais, psicológicas e políticas dessas formas de controle e vigilância.

As vertentes do Futurismo contemporâneo remontam à rebeldia da contracultura, carregando com frequência a palavra "punk" como sufixo. Não aceitar nenhum tipo de opressão é palavra de ordem nessas manifestações, e, nelas, as rebeliões acontecem sempre que há desrespeito à igualdade, à liberdade e à autonomia. São exemplos os movimentos brasileiros Amazofuturismo, Cyberagreste e Sertãopunk.

Sua abrangência não se restringe a manifestações artísticas: O Futurismo tem se estendido a outras áreas do conhecimento, com a proposta de pensar o futuro de forma interdisciplinar, colaborativa e aplicada à realidade, buscando transformá-la. Ele torna-se, assim, arte, política, técnica e sonho, ou seja, uma manifestação cultural no sentido antropológico do termo.

IMAGINÁRIOS SOCIOTÉCNICOS LATINO-AMERICANOS

Segundo Jasanoff (2015), imaginários sociotécnicos são compostos por ideias, crenças e representações coletivas e compartilhadas que se interconectam de maneira não-linear, que uma sociedade tem acerca de suas interações com as técnicas. Podem ser influenciados por diversos fatores e se expandir em múltiplas direções.

Sendo formados por uma multiplicidade de perspectivas, ideias e valores que se interconectam, os imaginários sociotécnicos permitem que uma diversidade de elementos se combine entre si. Eles não são estáticos, pelo contrário: evoluem ao longo do tempo em resposta às mudanças tecnológicas, sociais e culturais, moldando percepções e atitudes frente a elas pelas diversas sociedades. Desse modo, compreender os imaginários sociotécnicos torna-se fundamental para o entendimento das razões pelas quais as inovações tecnológicas são adotadas, aceitas ou mesmo contestadas, visto que essas posturas afetam as dinâmicas sociais em todas as suas dimensões, em especial a política.

O imaginário sociotécnico latino-americano tem crescentemente projetado visões que se constroem a partir da mobilização de elementos das ancestralidades dos povos originários da

região. Isso significa que cosmovisões como a indígena, bem como seus saberes medicinais, agrícolas etc., vêm sendo, de modo cada vez mais considerável e abrangente, difundidas.

O Amazofuturismo, vertente do movimento denominado Solarpunk, de origem latino-americana, tem como representantes o escritor Rogério Pietro e o ilustrador João Queiróz, ambos brasileiros. Esses artistas propõem uma visão de futuro em que comunidades indígenas estão envolvidas na criação de tecnologias contemporâneas que combinam conhecimentos tradicionais com avanços tecnológicos atuais. Seus valores intrínsecos, como o respeito ao meio ambiente e uma relação de equilíbrio entre o ser humano e a natureza fazem parte da composição dessas narrativas.

Para além de enriquecer as perspectivas sobre tecnologia, esses elementos destacam a importância de reconhecer e preservar os saberes tradicionais em um contexto de inovação tecnológica, promovendo interação entre diferentes modos de produzir conhecimento. Como disse Krenak (2022), “temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida (...).” Pensar essas relações em termos poéticos ou de ficção, nos proporciona reflexões sobre o que essas produções atuais estão a nos dizer acerca de nossa própria sociedade. Diante desse cenário, é relevante destacar o papel da arte como catalisador da viabilização de políticas públicas. A ideia é que, através de ações e soluções interdisciplinares, a experiência de imaginar futuros possa trazer à tona a materialização desses potenciais de vida, evidenciando o papel essencial das políticas públicas de cultura nesse processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gestão cultural no Brasil passa por um período de ressignificação a partir da recente incorporação do conceito ampliado de cultura neste campo político a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, trazendo para seus processos a dimensão antropológica da cultura, reivindicando o papel fundamental das políticas públicas de cultura no processo de criação de identidades individuais e coletivas, e sua ubiquidade de forma transversal em todos os aspectos da sociedade. Pensar as políticas-ação a partir desta nova visão, no entanto, ainda se coloca como um desafio.

Se políticas públicas de cultura moldam a nossa forma de fazer e de dar significado a nossas ações, como é possível medir o resultado de uma política? Se políticas públicas de cultura são políticas de sensibilização para a mudança institucional, quais indicadores podem ser usados para medir a sensibilização e as tênues mudanças que cada política-ação pode gerar

nas constituição das relações sociais?

O futuro das políticas de cultura reside na compreensão dessas novas dimensões e das respostas que podemos dar para questões que se renovam na velocidade das novas tecnologias. E imaginar o futuro é um exercício que demanda criatividade e inventividade. Na esteira das transformações sociais, e das novas dinâmicas que se sobrepõem a cada dia, os novos olhares futuristas anticolonialistas podem ser elementos essenciais para que possamos pensar um novo lugar para a cultura dentro da dimensão política. A transformação passa pela imaginação de novos mundos, que articulem o tempo passado, o tempo presente e o tempo futuro, e que possam nos fornecer novas respostas para problemas que ainda não conseguimos resolver.

Nesse sentido, os projetos desenvolvidos através de políticas públicas de cultura podem atuar como catalisadores da viabilização de soluções para os desafios da humanidade por promoverem a conscientização e engajamento acerca de questões como inovação e desenvolvimento sustentável, diálogos interculturais e capacitação das comunidades a atuarem como agentes de mudança em sua própria realidade, de forma a possibilitar a construção de um futuro possível para as gerações vindouras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Zahar. São Paulo, 1985 [1944].

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade**: Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis, Vozes, 1965.

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

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 198**8. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 09 jul. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 13. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998.

GIL, Gilberto. Leia na íntegra o discurso de posse de Gilberto Gil. **Folha**. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml. Acesso em 26 jan. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JASANOFF, Sheila.; KIM, Sang-Hyun. **Dreanscapes of modernity**: Sociothecnical Imaginaries and the fabrication of power. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRZNARIC, Roman. **Como ser um bom ancestral**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ROSA, Hartmut. **Aceleração**: A transformação das estruturas temporais na Modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007 [1983].

PLANOS NACIONAIS DE LEITURA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE BRASIL E PORTUGAL[1]

Jorge Teles[2]

RESUMO: Este artigo visa realizar uma análise comparada entre as políticas nacionais de leitura do Brasil e de Portugal. Considerando o cenário histórico e social de ambos os países, e baseado na abordagem do Ciclo da Política Pública, busca-se entender o delineamento e funcionamento destas políticas. A forma como cada governo lida com o tema da leitura e em que medida oferece suporte para a implementação das respectivas políticas demonstra a real compreensão do tema e o lugar do público não-leitor nestas sociedades.

PALAVRAS-CHAVE: política de leitura, plano nacional de leitura, política comparada.

[1] Este estudo contou com apoio financeiro da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, mediante bolsa de Auxílio à Pesquisa APQ1.

[2] Doutor em Educação pela UFF. Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental. Atuou no Centro de Pesquisa e Editoração da Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente trabalha com avaliação de políticas públicas na Prefeitura de Niterói. E-mail: jorgetelesprof@gmail.com.

Este artigo visa comparar analiticamente duas políticas de incentivo à leitura, uma no Brasil e outra em Portugal. Ambos os países desenvolveram planos nacionais de leitura nas últimas décadas – lançados, inclusive, no mesmo ano. A proposta é verificar as aproximações e diferenças entre estes planos, no tocante ao ciclo da política (Ball *et al*, 2012; Mainardes e Marcondes, 2009). A escolha destes países se deu pelo fato de que os dois apresentam uma história pregressa com muitos pontos convergentes, além de uma língua oficial comum e do Brasil ter sido colônia de Portugal, ligando o legado cultural de ambos. Suas bases econômica, política e social possuem similitudes que permitem explorar variáveis mais relacionadas à questão da leitura-escrita em si. Abordando pelo ângulo educacional e cultural dois países com similitudes, será mais fácil encontrar suas diferenças, especificidades e mapear os efeitos/desdobramentos do fenômeno e suas causas – conforme metodologia adotada por Coutinho (2005) para política comparada[3].

O fato de terem o português como língua oficial, guardada as devidas especificidades, aproxima os países, mas, por outro lado, há diferenças relevantes, que complexificam o ciclo da política. A pesquisa busca ponderar os possíveis desdobramentos em cada ciclo e na capacidade de gerarem os fins desejados. Neste artigo são abordados alguns resultados preliminares e levantadas algumas hipóteses, que serão aprofundadas na continuidade desta pesquisa. Neste sentido, o artigo se estrutura em uma breve contextualização educacional e cultural de cada país, em seguida faz uma apresentação sintética de cada plano e, após, tece comparações entre ambas as experiências. Por fim, traz as considerações finais.

I – Leitura no Brasil e em Portugal: navegar é preciso; e ler, é preciso?

A situação da alfabetização no Brasil é um problema grave e historicamente resiliente (Ferraro, 2009). Ainda há 5,6% da população de 15 anos ou mais de idade que não sabe ler e escrever no Brasil, segundo dados do IBGE para 2022. Isto representa 9,6 milhões de brasileiros sem acesso à leitura. Em Portugal este percentual era de 3,1% em 2021, totalizando 292,8 mil portugueses com 10 anos ou mais de idade, segundo o Instituto Nacional de Estatísticas. Todavia, Portugal ainda apresenta uma das piores taxas da Europa. Ambos os países arrastaram altas taxas de analfabetismo até a metade do século XX, quando a situação começou a mudar,

[3] Conforme Coutinho (2005) capítulo III, em especial as páginas 93 e 94.

ainda que lentamente (Ferraro, 2009; Ramos, 1988). Estes desempenhos em alfabetização impactam diretamente os níveis de leitura.

No Brasil há impressão generalizada de que se lê pouco. Este fato é comprovado pela pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (Amorim, 2008; Failla, 2021). Segundo a última edição desta pesquisa (Failla, 2021), 52% dos brasileiros havia lido pelo menos parte de um livro ou material escrito nos últimos três meses. Este percentual varia quando se observa as regiões do país, entre 63% para Norte e 46% para Centro-Oeste. O número de livros lidos era de 2,60. Se forem tomados apenas os que foram lidos por inteiro, este percentual cai para 1,05. A pesquisa mostra que parte significativa disto foi lida por conta da escola/instituição de ensino. Isto aponta para a relevância do efeito escola sobre a leitura no Brasil.

A pesquisa em questão demonstra que os brasileiros associam a leitura ao acesso ao conhecimento e à "atualização e crescimento profissional". Muitos apontam que a leitura ajuda a "viver melhor" e a "vencer na vida e melhorar sua situação financeira" (*idem*). Contudo, o desempenho deste indicador não acompanhou a evolução da escolaridade média no Brasil – fato ratificado pelo pequeno decréscimo na média de leitura nos últimos anos. Isto assinala a necessidade de outras políticas de incentivo à leitura, para o fortalecimento do impacto das políticas educacionais correntes.

Em Portugal, 95% da população foi identificada como leitora (Santos, 2007). Em grande parte, de jornais. Mas, ainda assim, a leitura de livros em Portugal está abaixo de outros países, sendo que o aumento verificado recentemente está atrelado a leituras em parte, ou seja, não se lê todo o livro. Este fracionamento também se percebe no Brasil, configurando-se provavelmente como uma estratégia de leitura em um contexto marcado pela avassaladora profusão cotidiana de informações.

Em Portugal a questão da leitura também está associada à escolaridade e à faixa etária (Lages *et al*, 2007; Neves, 2008; Santos, 2007). Mas o peso da leitura de jornais e revistas é maior do que no Brasil – considerando leitura impressa e *on-line*. Somando-se, apesar de Portugal ter 69% de seus leitores lendo entre 1 e 5 livros, ainda assim o número médio de livros lidos por leitor também é maior que no Brasil. Cabe destacar que 4,3% dos leitores portugueses leem mais de 20 livros por ano. Mesmo assim, Santos (2007, p. 55) frisa que Portugal "está ainda longe dos patamares médios europeus, sobretudo no tocante à leitura de livros".

Santos (*idem*, p. 51) argumenta, com base em pesquisas em diversos países, que a expansão dos chamados "leitores fracos", ou seja, de pessoas que leem muito pouco durante o

ano, não necessariamente significa um resultado desfavorável. Pelo contrário, em países como Portugal, de recente expansão da leitura, muitos indivíduos passam de "não-leitor" para "leitor fraco". Esta mudança de categoria, apesar de aparentar não crescimento significativo dos indicadores, aponta para bons resultados, por prefigurar um processo de mudança de perfil populacional, rumo à maior base de leitores.

Vale a pena avaliar esta alteração nos indicadores destacada por Santos (*idem*) em conjunto com a caracterização dos "grandes leitores", normalmente jovens, de escolarização elevada e inseridos profissionalmente em postos técnicos e superiores. Estas características sociodemográficas apontariam para dinâmicas que já ocorrem e que deveriam ser reforçadas pelas políticas de promoção da leitura, a fim de acelerar sua efetivação e expansão. Tal argumentação também é válida no caso brasileiro (Failla, 2021). Em suma, as pesquisas em ambos os países reiteram a relação intrínseca entre níveis de leitura e escolarização.

Segundo dados da OCDE (2017), Brasil e Portugal diferiam quanto à porcentagem da população adulta entre 25 e 64 anos que alcançou determinado nível de educação: 2% da população adulta nesta faixa etária havia completado menos do que o primeiro ciclo do Ensino Fundamental (*Primary Education*) em Portugal. Este percentual no Brasil era de 17%. O IBGE classifica este grau de escolarização como "analfabetismo funcional". Isto demonstra um segundo tipo de barreira de entrada ao mundo da leitura, somando-se ao analfabetismo.

A OCDE (*idem*) demonstra estatisticamente que o acesso à escolarização afeta diretamente a participação no mercado de trabalho e a renda obtida. Mas também aponta para os efeitos sobre outros resultados sociais, tais como investimento individual, familiar, dos setores privado e público, participação e mobilidade social e até níveis de depressão.

A diferença em níveis de leitura entre Brasil e Portugal é confirmada pelo Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA). Esta avaliação mede o nível de letramento de cada país, e define letramento em leitura como "a capacidade de compreender, utilizar, refletir e desenvolver com textos escritos, com a função de alcançar uma meta, desenvolver seu conhecimento e potencial, e participar da sociedade" (OCDE, 2013). Conforme dados de 2015, os estudantes brasileiros de 15 anos de idade não alcançaram desempenho equivalente ao dos portugueses na avaliação de leitura. Do total de estudantes brasileiros, 7% ficaram abaixo do nível básico de proficiência em leitura. Este baixo desempenho está relacionado à rarefeita prática de leitura. A OCDE aponta que "ler todos os dias por prazer está associado a melhores desempenhos no PISA" (OCDE, 2011).

Os resultados do PISA refletem uma realidade mais ampla, captada pelo Índice de Alfabetismo Funcional (INAF). Este índice demonstra que mesmo indivíduos com maior nível de escolaridade não apresentam necessariamente domínio pleno do uso da leitura-escrita na vida em uma sociedade que demanda cada vez mais esta habilidade (IPM/IBOPE, 2013). Estas fragilidades no domínio têm consequências concretas na inserção social dos brasileiros e dos portugueses. Estudos da *World Literacy Foundation* (2015) demonstram os altos custos econômicos e sociais do analfabetismo, corroborando os estudos para o Brasil e também as evidências para Portugal (Dataangel, 2009).

Portanto, diante deste cenário, percebe-se a relevância da leitura tanto no tocante aos direitos à educação e à cultura, quanto do ponto de vista político, para um projeto de desenvolvimento do país. Em uma sociedade contratualizada, baseada em direitos e obrigações, mediada cada vez mais pela tecnologia, cerceamentos no acesso à informação contribuem significativamente para uma estratificação social polarizada. Implementar uma política de promoção da leitura torna-se, então, peça estratégica na garantia de cidadania cultural (Amorim, 2009) e na consecução de outras políticas públicas fundamentais para a melhoria socioeconômica de sua população.

II – Deste lado do Atlântico: plano de leitura do Brasil

O plano nacional de leitura no Brasil se chamava Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL). Ele foi instituído por meio da Portaria Interministerial nº 1.442, de 10 de agosto de 2006, pelos Ministérios da Cultura e da Educação. Depois, foi sancionado pela Presidente como Decreto nº 7.559, de 1º de setembro de 2011. No art. 1º deste Decreto, o PNLL é definido como "estratégia permanente de planejamento, apoio, articulação e referência para a execução de ações voltadas para o fomento da leitura no País". No primeiro parágrafo deste mesmo artigo são definidos os objetivos deste plano, a saber: a democratização do acesso ao livro; formação de mediadores para o incentivo à leitura; valorização institucional da leitura e o incremento de seu valor simbólico; desenvolvimento da economia do livro como estímulo à produção intelectual e ao desenvolvimento da economia nacional.

O PNLL foi organizado em quatro eixos estratégicos, onde cada um deles corresponde exatamente a um de seus objetivos. Estes eixos visavam dar conta de todas as dimensões do problema da leitura no Brasil. Cada um deles é desdobrado em linhas de ação, totalizando dezenove linhas. Estas são orientações mais concretas aos executores deste plano – em primeiro

lugar os Ministérios da Cultura (MinC)[4] e da Educação (MEC), responsáveis pelo suporte técnico e operacional do gerenciamento do Plano, e também os estados e municípios, em regime de cooperação com a União. Há estímulo explicito no Plano para que cada estado e município desenvolva seu próprio plano de livro e leitura, alinhado com o plano nacional.

O PNLL previa que haveria programas, projetos e ações baseados em suas diretrizes, os quais dariam conta de atingir os objetivos visados. O regime de cooperação entre entes federados era uma aposta grande do Plano, bem como a articulação institucional com a sociedade civil. Neste sentido, o Plano previa sua própria gestão baseada em três instâncias colegiadas: Conselho Diretivo; Coordenação-Executiva; e, Conselho Consultivo. Estas instâncias tinham assento garantido para a sociedade civil, nas categorias de agentes culturais, especialistas no tema etc. Isto respaldaria a condução do Plano, do ponto de vista de subsídio técnico especializado, mas, principalmente, do ponto de vista de maior legitimidade social por conta de sua estrutura democrática de acompanhamento. A prestação de contas para a sociedade civil deveria se dar nestas instâncias coletivas, ao mesmo tempo em que elas afetariam em alguma medida a tomada de decisão.

A criação de instâncias colegiadas para direção do PNLL aponta para a relevância dada pelo Governo da época à construção da política de forma compartilhada entre setor público e sociedade civil. Este propósito é reforçado no art. 13 do decreto do Plano, ao se definir a consulta pública como um "instrumento permanente" para garantir esta participação interativa. Isto assinala que não apenas os resultados do PNLL tinham relevância, mas também a própria forma de elaboração e condução do Plano importava.

Neto (2010) traz uma série de depoimentos favoráveis à implantação do Plano, oriundos de diversos setores. De uma forma geral, estes discursos estavam permeados por uma expectativa positiva a respeito da potência do PNLL em gerar os resultados esperados. Também apresentavam um tom de premência deste tipo de política para o Brasil, tanto por conta do cenário educacional quanto pelo próprio acesso à fruição literária. Estas vozes ecoaram uma sensação de que a questão da leitura tinha adentrado finalmente na agenda pública (Dery, 2000) articulando educação e cultura. Por outro lado, ressoava nas entrelinhas uma preocupação com

[4] Depois, houve a extinção do MinC em 2019, e as atribuições referentes às políticas culturais foram incorporadas ao Ministério da Cidadania, sendo subsumido o PNLL. O Ministério da Cultura foi recriado em 2022 e atualmente está sendo rediscutido a política de livro e leitura para o país.

a sustentabilidade do tema nesta mesma agenda – receio que veio a se concretizar com as mudanças no governo federal.

A leitura literária é um campo em disputa. As forças que concorrem neste campo ora puxam a questão para o lado da mercadologização do livro, ora para a concepção de acesso gratuito e para fruição como razão primeira. Isto produziu tensionamentos na própria condução do Plano, durante a fase de implementação do ciclo desta política. Observando este ciclo, percebe-se que não houve por parte do Governo brasileiro investimento na fase correspondente à avaliação. Como a área de políticas culturais não tinha o hábito de implementar avaliações, pode ser que a questão não esteja relacionada diretamente aos conflitos internos deste campo.

Somando-se, a fase de implementação do PNLL previa a construção de planos estaduais e municipais, o que, em grande parte devido à autonomia dos entes federados, à baixa aderência do problema às agendas de políticas públicas locais e às dificuldades de coordenação do Governo Federal (Arretche, 2004), resultou na criação de planos locais em números irrisórios.

O PNLL também foi marcado por experiências positivas, de mobilizações sociais em prol da leitura. Diversas ações foram provocadas, fortalecidas e ampliadas (Neto, 2010). Vale destacar o Prêmio *VivaLeitura* que mapeia experiências de leitura em todo o país, com o apoio da Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI)[5]. Esta identificação das iniciativas da sociedade civil dá maior visibilidade às boas práticas, incentivando sua continuidade, expansão e reprodução em outros cantos do Brasil. Em um país com dimensões continentais, com a diversidade de públicos que aqui existem, políticas de promoção de mapeamento e premiação fazem com que a informação circule, valoriza as experiências locais e possibilita maior alavancagem para este tipo de projeto. Dadas as dificuldades econômicas pelas quais tem passado o país, com impactos diferenciados dependendo da localidade, ter uma chancela do poder público e de organismo internacional contribui em alguma medida para ter mais elementos para convencimento na hora de captar financiamento. Vários desses projetos sobrevivem na base do voluntariado e de doações financeiras. Assim, conseguir colaboradores se torna crucial para a continuidade dos projetos.

O PNLL também surge como uma estratégia de estruturação das próprias iniciativas do Governo Federal. Este plano funcionaria como um norteador governamental, organizando principalmente as ações das pastas da cultura e da educação voltadas para a leitura. O MEC é

[5] Este projeto também foi descontinuado com as mudanças no governo federal em 2019.

tradicionalmente o maior comprador de livros no Brasil. Também é responsável pelas políticas para as escolas, as quais possuem bibliotecas e são normalmente o local onde grande parte das crianças tem o primeiro contato com o mundo da leitura literária. As pesquisas mostram o baixo nível de leitura dos pais, a ausência de bibliotecas na maioria das moradias, o baixo nível de compra de livros e a baixa frequência às bibliotecas públicas (Amorim, 2008; Failla, 2021). Este cenário desfavorável pode ser alterado pelo papel da escola na garantia e promoção do acesso à leitura. Ter políticas educacionais e culturais alinhadas neste propósito é fundamental para consecução do projeto de transformar o Brasil em um país de leitores. Isto está posto nos discursos dos participantes da execução do PNLL. Resta avaliar a aderência das práticas a este princípio. Ball *et al.* (2012) apontam que na prática, no cotidiano das escolas, não se cumpre exatamente o que está previsto nos textos das políticas. Oliveira (2012) chamou a atenção para os "burocratas na linha de frente" e como a atuação destes profissionais pode desviar a execução dos objetivos e até alterar a política na prática a tal ponto de inverter seus resultados. Cabe a realização de uma avaliação do PNLL para verificar o grau de influência destes atores em sua implementação.

III – Do lado de lá do Atlântico: plano de leitura de Portugal

O Plano Nacional de Leitura (PNL) de Portugal foi instituído pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 86, de 12 de julho de 2006. Ele se constitui em um plano decenal, que articula os Ministérios da Educação, da Cultura e da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Segundo esta Resolução, o PNL foi criado para "promover o desenvolvimento de competências nos domínios da leitura e da escrita, bem como o alargamento e aprofundamento dos hábitos de leitura, designadamente entre a população escolar". Ele seria uma resposta institucional a uma preocupação com os níveis de "literacia" (denominada letramento no Brasil), principalmente entre os jovens, que em Portugal seriam "significativamente inferiores à média européia". Desde seu início, o plano português tem um princípio claro de priorização das "próximas gerações": foco no público infanto-juvenil.

Conforme posto na Resolução em foco, os objetivos do PNL são: a) promover a leitura, assumindo-a como fator de desenvolvimento individual e de progresso coletivo; b) criar um ambiente social favorável à leitura; c) inventariar e valorizar práticas pedagógicas e outras atividades que estimulem o prazer de ler entre crianças, jovens e adultos; d) criar instrumentos que permitam definir metas cada vez mais precisas para o desenvolvimento da leitura; e)

enriquecer as competências dos atores sociais, desenvolvendo a ação de professores e de mediadores de leitura, formais e informais; f) consolidar e ampliar o papel da rede de bibliotecas públicas e da rede de bibliotecas escolares no desenvolvimento de hábitos de leitura; g) atingir resultados gradualmente mais favoráveis em estudos nacionais e internacionais de avaliação de literacia.

O PNL tem uma explícita preocupação com elaboração de ações a partir de diagnósticos concretos e montagem de mecanismos de avaliação perenes. Desde seu lançamento, o Governo português investe em estudar e acompanhar estatisticamente a implementação e desempenho deste plano (Costa *et al*, 2008; Lages *et al*, 2007; Santos, 2007). A referida Resolução prevê até a constituição de um conselho científico de especialistas convidados para auxiliar nos trabalhos. Inclusive este plano é pensado inicialmente em duas fases, de cinco anos cada, onde, ao final da primeira fase, os resultados da avaliação balizarão a calibragem deste plano no tocante à segunda fase.

Os formuladores do PNL também se preocuparam com a formação dos atores envolvidos e com uma política de comunicação à sociedade que dê transparência às ações e colabore na execução do plano do ponto de vista de mobilização e articulação social, oferecendo subsídios para iniciativas públicas e privadas. Esta política de comunicação foi firmada em um tripé composto pelo site do PNL, por campanha de promoção da leitura e por concursos e prêmios nacionais de leitura. Este plano igualmente prevê a constituição junto à sociedade civil de uma comissão "de honra" para "acompanhar, apreciar e apoiar" a divulgação da realização deste plano. As ações também são frequentemente debatidas, como, por exemplo, em conferências anuais internacionais sobre questões de livro e leitura promovidas pelos executores deste plano.

Do ponto de vista da execução, o PNL também prevê interação intragovernamental, por meio de comissão interministerial de apoio à sua implementação. Inicialmente envolvendo as pastas de educação, cultura e comunicação social, esta comissão tem poder regimental de solicitar "a colaboração e o apoio logístico a outros serviços e organismos do Estado, a quem compete prestar toda a colaboração, apoio e informação que lhes for solicitada para a realização das diversas actividades previstas e a realizar". Especial destaque é dado à rede de bibliotecas públicas escolares, devido à eleição das crianças em educação pré-escolar e nos primeiros seis anos do ensino básico como público-alvo prioritário. Nesta mesma linha, este plano dá grande

ênfase à criação e disponibilização de listas anuais de livros recomendados para leitura junto ao público infanto-juvenil.

Após dez anos de implementação, o PNL alcançou avaliação favorável e foi reeditado por mais dez anos. As avaliações demonstram que houve investimento público para o Plano, que as escolas foram envolvidas, crianças e jovens foram beneficiados, ou seja, o público-alvo foi alcançado, e que repercutiu favoravelmente no intuito de desmistificar a leitura enquanto atividade reservada a uma elite (Costa, 2011; Costa *et al*, 2008; Portugal, 2009).

IV – Singrando os mares das políticas comparadas

O PNLL se coloca como "estratégia permanente" (art. 1º, Decreto 7.559/11). Isto reflete um lugar social da leitura que espelha a estrutura social do país. Tal caracterização é corroborada pelo fato de que desde 2013 o Legislativo Federal discutia com o Executivo a necessidade de projeto de lei sobre o tema. Não houve convergência de forças políticas suficiente para mudar a situação institucional deste plano até 12 de julho de 2018, quando foi finalmente aprovada a Lei nº 13.696 que instituiu a Política Nacional de Leitura e Escrita (PNLE). O PNL também é uma estratégia interministerial, mas com suporte significativo do Governo Federal, sempre autointitulado "política de estado". Com forte aparato institucional e orçamentário, este plano é amparado pelo Governo português. Tal fato é corroborado pelo consistente arcabouço de avaliação deste plano.

Outro ponto de diferença entre os planos enfocados está na real relevância dada a cada um do ponto de vista de política pública, mais especificamente, trata-se da questão orçamentária. O PNL contou com apoio orçamentário do Governo português, enquanto o PNLL sofreu com aportes financeiros insuficientes durante o período considerado (Anjos *et al*, 2016). Anjos *et al* (*idem*) também destacam as dificuldades em termos de estrutura organizacional e recursos humanos disponíveis no Governo Federal brasileiro para dar conta do desafio do PNLL. Um exemplo que ilustraria estas dificuldades seria a falta de um espaço virtual de transparência e disseminação das informações para o PNLL similar ao disponibilizado pelo Governo português para o PNL.

Por outro lado, o PNLL esteve permanentemente marcado por debate com a sociedade civil. A participação desta instância em todas as etapas do ciclo da política é patente no caso brasileiro. Neste sentido, há uma característica democrática e republicana na visão do PNLL. Em Portugal, o diálogo com os diversos grupos não é tão marcante, pelo contrário, a pertença

à Comunidade Europeia traz outras preocupações para as instâncias superiores, que precisam lidar com esta dimensão externa. Este fato não ocorre no Brasil – apesar da participação no Mercosul e os acordos internacionais firmados quanto ao avanço da alfabetização, o Governo Federal não tem constrangimentos externos maiores para acurar e atingir metas.

O fato dos sistemas de Estado diferirem entre estes países também impacta a configuração dos planos. Ambos são repúblicas democráticas, mas Portugal é um Estado Unitário, enquanto o Brasil se organiza federativamente. O poder concentrado no nível nacional, representado por um sistema semipresidencialista, permite a Portugal a confecção e implementação de um plano mais unitário, enquanto a divisão em estados e municípios com determinada autonomia torna mais complexa a formulação e execução do plano no Brasil. Por isto, o PNL é uno, enquanto o PNLL prevê a elaboração de planos estaduais e municipais de livro e leitura. A dimensão continental e a dispersão geográfica, aliada às disparidades socioeconômicas e diferenças culturais, elevam consideravelmente a complexidade do desafio no Brasil.

Em função do escopo do desafio, das pressões externas e de outros fatores, Portugal desenvolveu um plano com metas claras, tanto quantitativa quanto temporalmente. Isto torna mais fácil o acompanhamento e avaliação do plano, bem como a prestação de contas à sociedade. No caso brasileiro, não houve metas claras, tampouco horizonte de tempo definido. A ausência de avaliações estruturadas também dificulta a prestação de contas à sociedade. As ponderações sobre o PNLL ficam mais no plano da importância simbólica deste tipo de ação. Do ponto de vista de ciclo da política, o PNLL carece de aperfeiçoamento nas etapas de acompanhamento e avaliação – até mesmo para precisar melhor seu desenho e fortalecer os grupos que lutam por robustecê-lo como política de estado.

O PNL se assume desde o início como iniciativa que visa elevar os níveis de literacia, frisando muito a questão educacional. Isto pode ser devido ao contexto português: estar na Europa coloca-o lado a lado com países com desempenho em leitura mais elevados. Como as taxas de alfabetização são elevadas frente ao Brasil, por exemplo, Portugal pode centrar sua preocupação em aumentar o desempenho na leitura. No caso brasileiro, ainda há grande desafio de universalização do alfabetismo. Porém, os campos da leitura literária e da alfabetização/educação no Brasil não são entrelaçados no PNLL. Este plano se centra mais na questão da leitura literária, do ponto de vista cultural. Tal opção pode comprometer o alcance dos objetivos do PNLL. A PNLE tenta suprir esta lacuna, ao abordar leitura e escrita.

Portugal adota explicitamente a visão de que leitura é construída na infância, aventando dificuldade maior de mudar hábitos após este período etário. O Brasil também enfoca inicialmente o público infantil como alvo. Depois, recorda-se do público jovem e adulto, sem dar a completa visibilidade e atenção institucional que o tema merece, dada as características de sua população. Portanto, ambos os planos trabalham na prática, com a compreensão de formação cristalizada na infância. Não há a devida atenção para o fato de que as práticas de leitura são construções sociais, portanto, formadas e alteradas socialmente, tendo forte peso a dimensão coletiva. Um ambiente letrado é um fator relevante na constituição da prática de leitura. O coletivo tem importância na alteração das ações individuais, logo, esta é uma dimensão que tem que ser adequadamente considerada na confecção de planos de leitura – sob pena de comprometer significativamente o alcance dos objetivos propostos. Cabe reiterar que se trata de direito educacional e cultural dos próprios jovens, adultos e idosos. Os resultados dos planos em ambos os países apontam para fragilidades em seus desenhos – sendo a não consideração dessa dimensão uma delas.

A entrada da promoção da leitura na agenda pública dos dois países demonstra que o tema ganhou relevância e foi explicitado como problema a ser enfrentado pelo poder público. Isto se configura como um avanço em um contexto de sociedade dita do conhecimento e em relações cada vez mais mediadas pela leitura-escrita. Contudo, com as atuações cada vez mais individualizadas, do ponto de vista político, o dinamismo demanda sujeitos cada vez mais autônomos, o que requer domínio da leitura-escrita, sob o prisma do que se denomina como letramentos, ou seja, os usos sociais desses códigos. Planos nacionais que não consideram esta dimensão política da questão estão reduzindo o problema apenas às características escolares e literárias e, portanto, subestimando-o, do ponto de vista da agenda pública.

A formação da agenda é um ponto estratégico para a promoção da democracia e da garantia de direitos. Em sistemas políticos baseados em representação, com instrumentos de informação e prestação de contas basicamente mediados pela leitura-escrita, não garantir a fruição dos direitos à educação e à cultura, especificamente no tocante à leitura, configura-se em um constrangimento ao pleno exercício de sua cidadania e à plena participação política. Estes gargalos servem a interesses de determinados grupos, que detém poderes políticos e econômicos, os quais se desdobram em ganhos sociais que eles querem preservar. Tal fato provoca uma dinâmica política que filtra na entrada o debate por avanços na participação política e cidadã. Bloqueios na constituição da agenda pública refletem interesses por

manutenção do *status quo* e facilitam os embates futuros, ao diminuir os graus de liberdade ao longo do ciclo da política – pois um tema que não foi introduzido na agenda, não se tornará elemento de formulação de política, logo, não será implementado etc.

V – Considerações finais: ainda não se avista porto seguro

Os resultados desta pesquisa permitem concluir que leitura não é simplesmente um tema escolar, tampouco uma questão de "gosto literário". Trata-se de um tema crucial para a constituição de uma sociedade democrática e de garantia de direitos. Ela é uma dimensão estratégica para a formação de um projeto de nação cuja dimensão política realmente esteja assentada no conceito e na prática do que seja uma república (*res publica*). A leitura se configura como elemento *sine qua non* para uma república democrática de direitos no século XXI.

Esta primeira etapa da pesquisa permitiu uma aproximação às realidades sobre leitura no Brasil e em Portugal. Em uma sociedade dita "do conhecimento", a leitura ganha uma dimensão para além da fruição literária. Nestes contextos, os governos e as sociedades civis têm atuado em criação de agendas públicas com lugares diferenciados para a leitura. Tal fato se reflete em políticas similares em sua filosofia, porém com diferenças e especificidades que reverberam em resultados que em determinados aspectos até divergem dos esperados.

Em conjunturas de redução da atuação estatal e contenção de despesas governamentais, estratégias de articulação com a sociedade civil se tornam mais atrativas. Portanto, podem ser somadas à perspectiva democratizadora da política pública, reforçando suas possibilidades de alcançar os objetivos desenhados. Pelo menos este é o resultado esperado deste tipo de iniciativa no campo político. Ambos os planos analisados se propõem a isto. Resta aprofundar a pesquisa, a fim de testar as hipóteses e verificar se realmente os desenhos escolhidos para os respectivos planos de leitura cumpriram com o prometido, se existiram e quais seriam as fontes de ineficiência e quais os maiores desafios para a consecução deste tipo de política pública. Diante do avanço do conservadorismo, o recrudescimento da visão de Estado mínimo, a pressão dos acordos regionais e a elevação dos níveis de desemprego e de desigualdade social, qual espaço restará para políticas de promoção da leitura? Portugal e Brasil se tornarão países leitores? Estes são mares a ser ainda singrados.

VI – Referências Bibliográficas

AMORIM, G. **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto Pró-Livro e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

AMORIM, S. R. **A abordagem da cidadania cultural na formulação do Plano Nacional do Livro e Leitura – PNLL**. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

ANJOS, G.; PASSIANI, E.; e SALOM, J. S. Para um país de leitores: uma análise do Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL). **Indic. Econ. FEE**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 97-110, 2016.

ARRETCHE, M. Federalismo e políticas sociais no Brasil: problemas de coordenação e autonomia. **São Paulo em Perspectiva**, v. 18, n. 2, p. 17-26, 2004.

BALL, S.; MAGUIRE, M.; and BRAUN, A. **How schools do policy**: policy enactments in secondary schools. London: Routledge, 2012.

BRASIL; MINISTÉRIO DA CULTURA; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Caderno do PNLL** – Estado e sociedade atuando pelo desenvolvimento da leitura no Brasil. Edição atualizada 2010. Brasília: MinC, MEC, 2010.

COSTA, A. F. (coord). **Avaliação do Plano Nacional de Leitura**: os primeiros cinco anos. Avaliação Externa do Plano Nacional de Leitura. CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa: CIES-ISCTE, 2011.

_____; PEGADO, E.; e ÁVILA, P. **Avaliação do Plano Nacional de Leitura**. CIES-ISCTE, Ministério da Educação. Lisboa: Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação (GEPE), 2008.

COUTINHO, M. J. V. **Crises Institucionais e Mudança Política na América do Sul**. Tese (Doutorado em Ciências Políticas). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro – IUPERJ, Rio de Janeiro: 2005.

DATAANGEL. Policy Research Incorporated. Ministério da Educação de Portugal. **A dimensão económica da literacia em Portugal**: uma análise. Lisboa: Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação (GEPE), 2009.

DERY, D. Agenda setting and problem definition. **Policy Studies**, v. 21, n. 1, p. 37-47, 2000.

FAILLA, Z. (org). **Retratos da leitura no Brasil 5**. Rio de Janeiro: Instituto Pró-Livro e Sextante, 2021.

FERRARO, A. **História inacabada do analfabetismo no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2009.

IPM/IBOPE; AÇÃO EDUCATIVA. **INAF Brasil 2011 principais resultados**. São Paulo: IPM/IBOPE, Ação Educativa, 2013.

LAGES, M. F.; LIZ, C.; ANTÓNIO, J. H. C.; e CORREIA, T. S. **Os estudantes e a leitura**. Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação (GEPE). Lisboa: Ministério da Educação, 2007.

MAINARDES, J.; e MARCONDES, M. I. Entrevista com Stephen J. Ball: um diálogo sobre justiça social, pesquisa e política educacional. **Educ. & Soc.**; vol. 30, n. 106. Campinas. p. 303-318, jan./abr. 2009.

NETO, J. C. M. (org). **PNLL**: textos e história – 2006-2010. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

NEVES, J. S. A leitura em Portugal: perfis e tipos de leitores. *In*: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA. Lisboa, Portugal, 25 a 28 de junho de 2008. **Anais [...]**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

OCDE. **Education at a Glance 2017**: OECD Indicators, OECD Publishing, Paris: 2017.

_____. *PISA em foco*. OCDE, n. 8, set. 2011. Disponível em: http://download.inep.gov.br/acoes_internacionais/pisa/pisa_em_foco/2011/pisa_em_foco_n8.pdf Acesso em 05 jan. 2018.

_____. Reading Framework. *In* _____. **PISA 2012 Assessment and Analytical Framework**: Mathematics, Reading, Science, Problem Solving and Financial Literacy. OECD Publishing, 2013. p. 59-95.

OLIVEIRA, A. Burocratas da linha de frente: executores e fazedores das políticas públicas. **Rev. Administração Pública**, v. 46, n. 6. Rio de Janeiro, p. 1551-1573, nov./dez. 2012.

PORTUGAL; PLANO NACIONAL DE LEITURA. **Relatório de Actividades** – 3.º Ano. 2008-2009. Lisboa: Plano Nacional de Leitura, 2009.

RAMOS, R. Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à história da alfabetização no Portugal contemporâneo. **Análise Social**, v. XXIV, n. 103-104, v. 4º, 5º, p. 1067-1145, 1988.

ROSA, F. G. M. G.; e ODDONE, N. Políticas públicas para o livro, leitura e biblioteca. **Ci. Inf.**, v. 35, n. 3. Brasília, p. 183-193, set./dez. 2006.

SANTOS, M. L. L. (coord). **A leitura em Portugal**. Ministério da Educação. Lisboa: Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação (GEPE), 2007.

WORLD LITERACY FOUNDATION. **The economic & social cost of illiteracy**: a snapshot of illiteracy in a global context. Final Report. 24 agust 2015.

POLÍTICAS CULTURAIS E DESENVOLVIMENTO: INFLEXÕES NO CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL E CULTURA COMUNITÁRIA NA AMÉRICA LATINA.

José Maria Reis e Souza Junior (zehma) [1]

RESUMO: Pensar sobre Políticas Culturais na América latina é algo que se configura em desafios de ordens prática, conceitual, metodológica e epistemológica. Ao fazer um panorama sobre o vasto acervo de estudos realizados nos últimos 85 anos, percebemos uma certa dispersão disciplinar, acompanhada de distorções terminológicas, e uma profusão de pesquisas e experimentos empíricos. Contudo, inflexões na trajetória social das Políticas Culturais na América latina são reais e percebidas nos estudos realizados; e o campo de produção cultural comunitária foram umas dessas dissonâncias que houve, dessas mudanças de rumos ocorridas, e só compreendidas pela interseção entre Políticas Culturais e Desenvolvimento, onde a propulsão de uma Cultura Viva e Comunitária, num movimento de "baixo de para cima" foram a potência do movimento latino-americano de Pontos de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Desenvolvimento, Campo de Produção Cultural, Pontos de Cultura, América latina.

[1] Bacharel em Turismo (UFPA), Mestre em Geografia (PPGEO/IFCH/UFPA) e Doutorando em Desenvolvimento Socioambiental (PPGDSTU/NAEA/UFPA), com doutorado sanduiche na Universidade de Santiago de Chile – PDSE/CAPES/BRASIL. Bolsista CNPq. Prof. Curso de Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas (FIPAM/NAEA/UFPA). Coordenador do Pontão de Cultura REDE AJURICABA – Rede Paraense de Pontos de Cultura, e Membro da Comissão Nacional de Pontos de Cultura – CNPdC. zehma@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Pensar sobre políticas culturais na América latina é algo que se configura em desafios de ordens prática, conceitual, metodológica e epistemológica. Ao fazer um panorama sobre o vasto acervo de estudos realizados nos últimos 85 anos, percebemos uma certa dispersão disciplinar, acompanhada de distorções terminológicas, e uma profusão de pesquisas e experimentos empíricos (Rubim, 2007), que em um primeiro momento priorizou o macro (estudos de âmbito nacional), e invariavelmente dominados pelo enfoque burocrático-institucional.

Estudos feitos por organismos multilaterais como a ONU, coleções de livros e artigos, como os A Política Cultural na Argentina, A Política Cultural na Colômbia, e A Política Cultural em Cuba, focavam aspectos jurídicos-administrativos, descrevendo organogramas de Estado, listando suas instituições e definindo suas atividades, bem como abordando aspectos da história nacional e possíveis inovações institucionais (Garcia Canclini, 1987).

A estas publicações se somam um conjunto de palestras e eventos intergovernamentais (realizados entre as décadas de 1970 e 1980), que mesmo com tais limitações podemos dizer que tiveram pontos positivos como: colaborar para a compreensão da importância da cultura nos projetos de desenvolvimento de Estados-nações, cujo desenvolvimento sociocultural destes dependem de políticas públicas para o setor, além do que estas políticas culturais podem e devem contribuir para redução (ou mitigação) das diferenças socioeconômicas (Garcia Canclini, 1987).

Já no início dos anos de 1980, a percepção desses conflitos e reduções, dos problemas conceituais e metodológicos e da participação de intelectuais e especialistas convidados a esses eventos, representou o que Garcia Canclini (1987) definiu como o primeiro movimento ocorrido no campo das políticas culturais na América latina, que foi a passagem das descrições burocráticas para a conceituação crítica. Sobre isto, o autor cita como um momento importante o Simpósio Internacional Estado e Cultura no Brasil, realizado em 1982, em São Paulo, e que foi coordenado pelo professor e pesquisador Sergio Miceli.

O segundo movimento foi a mudança de um enfoque sobre os discursos e cronologias de ação de governos e governantes, chegando a ser meio panfletário, para a investigação empírica, a percepção de que para compreender e promover políticas culturais é preciso conhecer a realidade dos que fazem cultura, e não de seus burocratas (Garcia Canclini, 1987).

O terceiro e quarto movimentos são, respectivamente, a mudança do enfoque das análises do âmbito nacional para as pesquisas de caráteres internacionais, onde a composição do Grupo de Trabalho sobre Políticas Culturais do Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais – CLACSO e seus trabalhos deram grande contribuição, sobretudo quando pensamos em América latina; e a alteração na tendência dos estudos e pesquisas em se enfatizar as ações governamentais (que inclusive dominou o pensamento moderno liberal), para se buscarem novas teorias e metodologias que intentem conhecer e compreender a atuação dos movimentos sociais nesse campo (Garcia Canclini, 1987). As experiências de coletivos culturais, movimentos eclesiásticos de base, e de organizações não-governamentais socioculturais (todos esses viriam a ser, depois, a base dos Pontos de Cultura), e suas atuações serão objetos de pesquisa e de interesse em políticas públicas, a partir de então.

Doravante, tal percepção dos movimentos sociais e populares, conjuntamente com a quinta movimentação, que foi a passagem do registro histórico e documentação das ações governamentais para uma pesquisa realmente critica, que venha a subsidiar o planejamento e gestão das políticas públicas (Garcia Canclini, 1987), serão, a nosso ver, chaves determinantes acionadas nesse vasto e fértil campo das políticas culturais, e que corroboram e dão fundamentos a nossa tese de emergência (e efervescência) de práticas e de políticas de cultura comunitária na América latina.

Para essas inflexões, que só podem ser compreendidas no âmbito das relações entre cultura, políticas culturais e desenvolvimento. Garcia Canclini (1987) atribui a crise dos modelos produtivistas, sejam eles os Keneysianos/liberais ou Marxistas/socialistas que se deram com o alvorecer dos anos 1980, do século 20.

A incapacidade de soluções puramente econômicas e políticas para controlar as contradições sociais, as explosões demográficas e a predação ecológica levaram cientistas e políticos a questionarem as bases culturais da produção e do poder. Aceita-se que o desenvolvimento não é apenas uma questão referente a padrões e níveis materiais, mas também ao significado do

trabalho e da recreação, ao significado que as sociedades constroem, juntamente com a sua produção, nas canções e nas imagens, no consumo, na educação e na vida cotidiana [2](Canclini, 1987. p. 22 – tradução nossa).

Nesse período, na literatura sobre a modernização na América Latina, a cultura, sobretudo as culturas tradicionais e populares, eram tidas como "entraves ao desenvolvimento", e no âmbito das ações governamentais, só eram estudadas com o intuito de se aprender como melhor neutralizá-las; as relações de compadrio e de parentesco, as crenças religiosas, e as festas populares, por exemplo, eram vistas dessa forma (Garcia Canclini, 1987).

II – INFLEXÕES NA TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Mas, como já foi dito, por volta dos anos de 1980, essa visão começa a mudar em função da atuação de alguns pesquisadores e pesquisadoras; no Brasil os trabalhos de Celso Furtado tornam-se uma chave importante na compreensão sobre o papel da cultura nas políticas de desenvolvimento.

Para o professor Celso Furtado (como preferia ser chamado), o Brasil tem em sua história de formação sociocultural, as origens dos modelos de desenvolvimento (ou subdesenvolvimento) que experimentamos. A ocupação inicialmente por nações europeias, e posteriormente os ciclos econômicos que se sucederam (cana-de-açúcar, ouro, algodão, café, e na Amazônia, a borracha) [3], bem como aquela dúvida que pairava entre razão e fé vividos à época, estão na gênese de nossa cultura, como também nas formas de desenvolvimento "imitativo" que realizamos.

[2] La incapacidad de las soluciones meramente económicas y politicas para controlar las contradiciones sociales, las explesiones demográficas y la depredacion ecológica han llevabo a científicos y políticos a perguntarse por las bases culturales de la producción y del poder. Se acepta que el desarollo no es sólo una questión referida a patrones y niveles materiales, sino también al significado del trabajo y la recreacion, al sentido que las sociedades construyen, junto con su producción, en las canciones y las imágenes, en el consumo, la educación y la vida diária (Canclini, 1987, p. 22)

[3] Em sua clássica obra *Formação Econômica do Brasil (1959)*, que tem como base sua tese de doutorado defendida na Universidade de Paris, em 1948, e que trata da economia colonial açucareira, Furtado aborda com maestria o esquema de dependência dos ciclos econômicos frente ao comércio exterior, o advento da propriedade privada latifundiária, a monocultura com trabalho escravo, e a produção de excedentes, com seu consecutivo incremento do consumo, e a produção incipiente de bens de

A formação histórica brasileira tem suas raízes no processo de mundialização da civilização europeia. O deslocamento da fronteira agrícola do Velho Continente para as terras americanas, o transplante intercontinental de grandes massas de mão-de-obra africana, a implantação de linhas regulares de comércio interoceânicas são episódios de um processo histórico sem precedentes, que tem seu epicentro na Europa ocidental e serve de moldura à formação do Brasil como nação e como sistema de cultura.

Uma reflexão sobre as raízes de nossa cultura deve ter como referência inicial a vaga expansionista europeia do século XVI, essa época de transição, interregno entre dois mundos ordenados: o da fé e do conhecimento científico. Nenhum conceito é mais representativo desse período em que o homem transita entre dois sistemas de certezas do que o de Fortuna, a incerteza que o espreita por todos os lados e estimula a audácia. (Furtado, 1959, p. 17)

Contudo, essa cultura que se forma, lusa predominantemente em sua origem, compõe-se também, e fortemente, com aspectos da vida daqueles que foram dominados (notadamente os africanos traficados para mão-de-obra escrava, e os ameríndios nativos subjugados também para os mesmos fins) nesse projeto de exploração que veio a se chamar Brasil.

Nos três séculos do período colonial desenvolve-se no Brasil uma cultura que, sendo portuguesa em sua temática e estilo, incorpora não somente motivos locais, mas também toda uma gama de valores das culturas dos dominados. A expressão mais forte da nova cultura apresenta-se na arquitetura e na escultura, o que não é de surpreender, tendo em conta o espaço que ocupam na sociedade, Estado e Igreja.

A permanência de certos traços da cultura brasileira, que nos séculos XVI e XVII apresenta sua maior força em Olinda e Salvador da Bahia, implanta-se com vigor no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais do século XVIII e ressurge nas terras maranhenses em fins do século e começo do século XIX, explica-se pela estabilidade do sistema de dominação social latifundiário-

subsistência, sendo essas, as bases primordiais para nossa condição histórica e estrutural de subdesenvolvimento.

burocrático. Na ausência de uma classe mercantil poderosa, tudo dependia do Estado e da Igreja. (Furtado, 1959, p. 20 – 21)

As condições históricas em que se forma o Brasil, sob uma base de relação Metrópole-Periferia, "congela" nosso universo cultural numa era de síntese pré-humanista europeia (que teve sua maior expressão pelo Barroco). Porém, algo viria com uma força transformadora ainda maior nas vidas das pessoas, uma revolução, a Revolução Industrial que se dá pelo início do XVIII, e que, mesmo chegando tardiamente (ao início do século XIX), propiciou algo novo, que era o aumento da produção social, e seu respectivo acúmulo de excedentes, gerando o inevitável incremento do consumo.

Os dois vetores que viabilizam a expansão do sistema produtivo são o incremento da produtividade do trabalho social e a diversificação do consumo, vale dizer, o progresso tecnológico nos procedimentos produtivos e na concepção dos bens e serviços de consumo final. Ora, o sistema de divisão internacional do trabalho permitiu isolar esses dois processos. Um país que se especializasse na produção agrícola para exportação podia ter acesso à moderna tecnologia sob a forma de produtos de consumo, sem ter que investir para elevar a produtividade física do trabalho. As vantagens comparativas estáticas criadas pela especialização e o acesso a um mercado externo em expansão dava origem a um excedente que permitiria pagar os bens de consumo sofisticados que estavam penetrando no mercado internacional. Era o processo de *modernização dependente*, que outra coisa não é senão a utilização do excedente, gerado pela especialização na exportação de produtos primários e retido localmente, para modelar padrões de comportamento de forma a estimular a importação de manufaturas destinadas ao consumo, cristalizando um certo padrão de divisão internacional do trabalho.

A modernização dependente fez com que a ruptura da síntese barroca conduzisse a padrões de comportamento imitativos, a um crescente bovarismo e não a novo processo cultural criativo, à diferença do ocorrido na Europa com a passagem da visão de mundo medieval par ao humanismo (Furtado, 1984, p. 23).

De acordo com Furtado (1984, p. 23), "o povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo de *atraso*, atribuindo-se significado nulo à sua herança cultural não europeia e recusando-se valia à sua criatividade artística". Contudo, contraditoriamente, esse desprezo das elites para com o povo, permite-lhes certo estado de autonomia e liberdade para cultivar todas aquelas práticas e manifestações culturais que advém dessa mistura de referências, onde há sem dúvida nenhuma, uma identificação maior com as raízes daqueles que foram dominados, desde o período de ocupação.

Mas, nada seria mais determinante nesse contexto, para Furtado, do que o processo de urbanização brasileira; é no surgimento e crescimento das cidades que a classe média se consolida, expandindo ainda mais seu consumo, e os aproximando ainda mais das classes populares, que devido ao êxodo rural e à concentração de renda (dentre outros fatores), tomam as áreas 'desmonetarizadas' das cidades, criando as periferias urbanas, que a nosso ver, aproxima-os em todas as dimensões do campo social.

Uma visão panorâmica do processo brasileiro neste final de século descobre, num primeiro plano, o crescente papel da indústria transnacional da cultura, que opera como instrumento da modernização dependente. Num segundo plano, assinala-se a incipiente autonomia criativa de uma classe média assediada pelos valores que veicula essa indústria, mas que tem uma massa voltada para a massa popular. Em terceiro plano, abarcando todo horizonte, perfila-se essa massa popular sobre a qual pesa crescente ameaça de descaracterização. A emergência de uma consciência crítica em alguns segmentos da classe média está contribuindo para elevar o grau de percepção dos valores culturais de origem popular, criando áreas de resistência ao processo de descaracterização. Uma nova síntese, capaz de expressar a personalidade cultural brasileira, depende, para definir-se, da consolidação dessa consciência crítica, pois somente ela pode preservar os espaços de criatividade que sobrevivem na massa popular (Furtado, 1984, p. 24 - 25).

Assim, em que pese as críticas e as homenagens (Baralho, 2011, Bresser-Pereira, 2005), (que são muitas, diga-se de passagem) feitas a produção científica, profissional, política e intelectual[4] de Celso Furtado (Furtado, 1959, 1964, 1978, 1983 e 1984) enquanto um economista das teorias do desenvolvimento, da economia política, do planejamento e gestão regional e urbano, das políticas culturais, e da análise econômica brasileira, temos especial concordância com um aspecto particular que é o papel central da cultura e a natureza estratégica da criatividade nos processos de desenvolvimento.

Nós, próprios, temos desacordos notáveis com o notável cientista; ilustra isso sua contumaz ênfase aos aspectos lusos na formação cultural brasileira, tornando opaca, sobremaneira, toda uma complexa e expressiva participação das populações africanas e indígenas nessa composição.

Em obra recente, Gomes (2019) descortina uma nebulosa (e nada despretensiosa) compreensão equivocada da influência africana na cultura brasileira. Estes não eram exclusivamente mão de obra braçal como comumente são caracterizados, pois os povos africanos contribuíram com tecnologia e conhecimentos. Contribuíram também com trabalho especializado, e ao longo do tempo se constituíram em agrupamentos familiares (onde cabe ressaltar a significativa participação das mulheres africanas nas histórias de resistências e resiliências); ajudaram inclusive, a criar cidades, dando contribuições materiais e imateriais determinantes à cultura popular brasileira. Sobre aspectos marcantes, o autor destaca

O primeiro foi o nascimento de uma escravidão urbana, de serviços, de características muito diferentes daquela observada nas antigas lavouras de cana-de-açúcar que ainda predominavam na região Nordeste. A escravidão urbana deu maior mobilidade aos escravos e gerou uma nova cultura brasileira, em que hábitos de origem africana se misturaram a outros, de raiz europeia

[4] Celso Furtado atuou como agente público integrando órgãos estratégicos para o desenvolvimento brasileiro e latino-americano, tais como a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) no Chile, em 1950, onde foi diretor da Divisão de Desenvolvimento Econômico; o Banco de Desenvolvimento (BNDE), em 1953; a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959, tendo sido seu idealizador e primeiro Superintendente; e Ministério do Planejamento do governo João Goulart, em 1962. Em 1964 tendo sido privado de direitos políticos, se dedicou ainda mais a vida acadêmica; e em 1986, foi nomeado Ministro da Cultura do governo de José Sarney. Também integrou o Diretório Nacional do Partido Movimento Democrático Brasileiro – PMDB.

ou indígena, com profundas influências em todos os aspectos da vida colonial, incluindo a culinária, o vestuário, as festas e danças, os rituais religiosos e o uso dos espaços públicos. O trabalho escravo foi responsável pelo surgimento de dezenas de novas vilas e cidades no interior do Brasil. Ouro Preto, mais importante centro de mineração aurífera em Minas Gerais, chegou a ter uma população de 20 mil habitantes por volta de 1740, tão grande quanto as de Salvador e Rio de Janeiro, as duas maiores cidades coloniais da época. Arquitetos, mestres de obra, pintores, escultores e compositores negros ou mestiços, escravos e libertos — caso de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho —, construíram palácios e igrejas barrocas que ainda hoje deslumbram turistas e estudiosos do mundo inteiro em visita às cidades históricas mineiras. (Gomes, 2020. p. 25 -26).

Entretanto, quem conhece a obra de Celso Furtado sabe que tal visão sobre as raízes da cultura brasileira foi, ao longo de sua carreira, se redefinindo à medida que o Brasil e a América Latina mudavam, e seu trabalho amadurecia a partir da realidade concreta e vivida; mas, algo sempre se manteve, e com o qual temos especial compreensão, que é a centralidade do conceito de cultura e sua dimensão fundamental no desenvolvimento.

Aqui cultura tem uma dimensão totalizante e sistêmica, não se restringindo a ideia reduzida de artes e ofícios; e sim o modo como a sociedade se organiza, produz e reproduz material e imaterialmente.

Considerado um dos expoentes do Estruturalismo Latino-americano, Furtado, além de ter contribuído diretamente para o marco central do pensamento cepalino, vitalizou o método histórico-estruturalista, imprimindo uma especificidade ao entendimento de desenvolvimento enquanto sistema cultural inerente ao capitalismo, e que é feito de 3 componentes (ou âmbitos) que interagem de forma interdependente e sistêmica, sendo eles: 1) o da cultura material formado pelos conhecimentos tecnológicos e pelas estruturas produtivas e econômicas criadas a partir delas (ou também, o componente do crescimento autocentrado); 2) o da cultura não-material de caráter sociopolítico, que dá conta do plano das ideias e valores relativos a este âmbito, e também o agir das classes e/ou dos grupos que o formam, bem como também o papel que o Estado desempenha impulsionando iniciativas, é o plano do pensar e agir político e dos valores éticos e sociais; e 3) outro de cultura não-material também, mas concernente aos “mais

altos" valores da humanidade, associáveis às reflexões filosóficas, à pesquisa científica, à criação artística e à meditação mística, e que são vitais para a consolidação da identidade cultural. (Furtado, 1978, 1984; Rodriguez, 2009).

Além disso, considera-se que esses diferentes componentes guardam entre si certos vínculos de adequação e coerência, de modo que as mudanças em alguns deles, ou em suas partes constitutivas, acabam por induzir mudanças nos demais. Partindo-se de outro ângulo, pode-se dizer que o sistema cultural é inerentemente dinâmico, está sujeito a mudanças contínuas que em geral resultam enriquecedoras ou, o que dá no mesmo, implicam o "desenvolvimento" do sistema como um todo (Rodriguez, 2009. p. 31 - 32).

Assim, subdesenvolvidos serão aqueles sistemas culturais que não atingem a condição plena de identidade cultural em sua sociedade, mantendo-se em situação de dependência. O chamado "enfoque da dependência" tem como um de seus principais fundamentos a teoria da Dependência e Desenvolvimento na América Latina, que preconiza as causas políticas e sociais no desenvolvimento, apontando como determinantes os modos como as estruturas de dominação se constituem enquanto hegemonia política de uma determinada classe social ou grupo que exerce o poder, mas que, também revela situações de tensão e conflito com outros grupos, classes e movimentos, que também estão no campo político pressionando por mudanças sociais (Cardoso; Faletto, 1970)

Como o objetivo deste ensaio é explicar os processos econômicos enquanto processos socais, requer-se buscar um ponto de intersecção teórico, onde o poder econômico se expresse como dominação social, isto é, como política; pois é através do processo político que uma classe ou grupo econômico tenta estabelecer um sistema de ralações sociais que lhe permita impor ao conjunto da sociedade um modo de produção próprio ou pelo menos tenta estabelecer alianças ou subordinar os demais grupos ou classes com o fim de desenvolver uma forma econômica compatível com seus interesses e objetivos. Os modos de relação econômica delimitam os marcos em que se dá a ação política. (Cardoso; Faletto, 1970, p. 23).

Desta feita, absorvermos dessas concepções teóricas e práticas o que vemos de coerente com nossa realidade contemporânea para pensarmos os nexos e as dinâmicas decorrentes das políticas culturais, que advêm da interseção entre cultura, política e desenvolvimento, e em especial, àquelas engendradas no campo das políticas culturais de base comunitária.

De Cardoso, Faletto (1970) admitimos que o desenvolvimento, enquanto processo socioeconômico e político, com condições estruturais e situação histórica, não pode ser explicado nem implementado por esquemas estritamente economicistas, e que o processo de formação das sociedades capitalistas desenvolvidas não serve à compreensão e planificação do desenvolvimento dos países latino-americanos. A dimensão sociopolítica no desenvolvimento é central, pois a participação política, bem como nos ganhos financeiros das massas populares (fortalecidas com o crescimento da classe média e da urbanização, a ser proporcionada pelas melhorias nos salários) são vitais a uma situação de desenvolvimento pleno, mas que ainda assim, se equilibrava nas contradições expressas pela ideologia do "populismo-desenvolvimentista"

De Furtado (1964, 1978, 1983, 1984), mesmo que suas teorias do desenvolvimento tenham perdido espaço ao longo das últimas décadas do século XX, em grande parte pela rápida ascensão e crise do neoliberalismo, e com as rápidas mudanças impostas pela globalização, absorvermos sua compreensão ampla, histórica e estrutural do desenvolvimento enquanto sistema global, e de sua crítica ao subdesenvolvimento, apontando a modernização dos padrões de consumo como sua causa principal; essa modernização periférica que opera, sobretudo, no plano simbólico e ideológico.

Essa é a centralidade da cultura na abordagem sobre as teorias e políticas de desenvolvimento que Furtado elaborou. Contudo, se faz necessário avisar aos desavisados que não se trata de um culturalismo, sob hipótese nenhuma. A abordagem Furtadiana toma o desenvolvimento como um processo amplo, integrado, e totalizante que reverbera seus efeitos em todas as dimensões da vida, notadamente a social, econômica, política, cultural e ecológica. Entretanto, não se pode cair na cilada epistemológica "da substituição do conceito economicista das teorias da modernização por outro mais abrangente, *social*." (Souza, 1996. p. 8.), porque "o desenvolvimento é em si mesmo um processo social, mesmo seus aspectos puramente

econômicos deixam transparecer a trama de relações sociais subjacentes". (Cardoso, Falleto,1970, p. 17).

Criatividade e Dependência na Civilização Industrial (Furtado, 1978) e Cultura e Desenvolvimento em época de crise (Furtado, 1984) são duas obras que para nós marcam um momento de extrema lucidez política do autor sobre os problemas e desafios que o Brasil tinha naquele momento histórico, mas intensamente crítico e ainda otimista, apontava para a criatividade, e a determinação política e vontade coletiva como caminhos para a democracia.

Todavia, também no âmbito regional e internacional, não há como não pensar na cultura e na criatividade dos amazônidas, e sua relação com o desenvolvimento da Amazônia. Em 2023 o Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA/UFPA completou 50 anos de tradição em pesquisas sobre planejamento e gestão, políticas públicas, populações, ambiente e desenvolvimento.

Nessa perspectiva, Souza Junior (2013) faz uma abordagem sobre a criatividade e a economia criativa na Amazônia apontando a solidariedade, a necessidade de justiça socioambiental e climática e a potência do patrimônio histórico-cultural e arqueológico e os conhecimentos ancestrais associados ao ambiente dos povos da região como diferenciais, em relação a tudo que se conhece sobre indústria cultural e processos criativos em outras regiões do planeta, e faz uma ressalva sobre a peculiaridade do chamamos de *insight*

Insight é aparentemente uma súbita e inesperada compreensão sobre a essência e a natureza de algo ou alguma coisa, de um assunto, de um produto, ou fato social. Súbita, aparentemente apenas, pois é fruto de muito esforço e maturação, concentração e conhecimento, muitas vezes de repetidas tentativas de resolver um determinado problema ou de melhorar um determinado produto que subitamente e muitas vezes instintivamente, é vista sob um novo ângulo, um novo ponto de vista. Posto dessa forma, pode parecer que somente os intelectuais, filósofos, artistas e cientistas tem direito e capacidade de terem *insight,* mas não é verdade. Por exemplo, em nossa modesta experiência em consultoria e capacitação de grupos e comunidades artesãs da Amazônia, vimos por vezes, pessoas, artesãos e artesãs com baixíssimo grau de escolaridade terem *insignt* de melhoramentos sobre a forma, acabamento, embalagem, etc de seus produtos artesanatos. (SOUZA JUNIOR, 2013. p. 79).

Dessa forma, de nexos relevantes estabelecidos entre cultura, políticas culturais e desenvolvimento temos, no caso brasileiro, a gênese histórica e estrutural do subdesenvolvimento que se condicionou por uma dependência cultural e tecnológica, levada a cabo por uma modernização dependente, que no âmbito das políticas de desenvolvimento, nos levou um "desenvolvimentismo mimético". Além disso gerou, dentre várias consequências, sendo de grande interesse nessa pesquisa, a forma como isso inibiu (e ainda hoje buscam inibir) as potências criadoras e políticas da cultura popular e comunitária em nosso país, como também em outros países da América latina.

É certo que um maior acesso a bens culturais melhora a qualidade da vida dos membros de uma coletividade. Mas, se fomentado indiscriminadamente, pode frustrar formas de criatividade e descaracterizar a cultura de um povo. Daí que uma política cultural que se limita a fomentar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em uma época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim de abrir espaço para que ela floresça. (Furtado, 1978. p. 32)

E é nesse campo (Bourdieu, 1979, 1983a, 1983b, 1989, 1996a, 1996b, 2007a, 2007b), o das políticas culturais, que construímos esta abordagem interdisciplinar para retomarmos a partir da discussão de Garcia Canclini (1987) sobre a potência das culturas populares na conformação de uma cultura política de resistência e do papel estratégico da criatividade na formulação de estratégias de desenvolvimento, autônomas e próprias, na superação de crises. Refletimos também sobre como isso proporcionou a emersão e propulsão de práticas e de políticas de cultura comunitária na América latina, sobretudo a partir do último quartel do século XX.

III – CAMPO CULTURAL E CULTURA COMUNITÁRIA NA AMÉRICA LATINA

Faz-se necessário abordar a tipologia de paradigmas políticos de ação cultural proposto por Garcia Canclini (1987), em relação a seus agentes, para entendermos minimamente suas

relações entre cultura e política, e suas concepções de desenvolvimento. Contudo, dos 6 (seis) tipos propostos, 4 (quatro) serão abordados *apar sant*, e os últimos 2 (dois), de nosso interesse, terão uma atenção maior. São eles:

a) O mecenato liberal: tem sua origem na prática dos antigos Mecenas clássicos e/ou dos tempos renascentistas, onde pessoas abastadas que literalmente patrocinavam a criação e produção artística de alguns poucos e escolhidos artistas, para seu próprio deleite elitista, sua "elevação espiritual", e promoção pessoal. A lógica do mecenato liberal é semelhante, contudo, agora plenamente em sintonia com o sistema capitalista;

b) Tradicionalismo patrimonialista: mais do que uma orientação para políticas culturais, o tradicionalismo patrimonialista tem sido uma cultura política notadamente presente em Estados oligárquicos e em movimentos nacionalistas de direita. A fórmula de nação expressa na equação social Igreja, Exército, Família e Propriedade demostram bem o caráter autoritário e conservador dessa orientação ideológica;

c) Estatismo populista: no estadismo populista a identidade cultural não se funda por raça, história, território, tradição ou costumes, ou mesmo por processos políticos conciliatórios ou revolucionários, e sim por uma entidade meio "corporativo-populista" que concilia os interesses de todos, que é o Estado populista, e que passa a representar tudo isso, geralmente é personificado por alguém;

d) Privatização neoconservadora: o estadismo deu condições, por estratégia política, à promoção de algumas expressões da cultura popular, sejam por governos populistas e/ou desenvolvimentistas. Contudo, em meados da década de 1960 do século 20, inicia-se uma nova fase que busca readequar as economias nacionais ao neoconservadorismo, reorganizando o modelo de acumulação, eliminando peças ineficientes ao capital, ou seja, não há mais espaço para a "cultura do povo". Nesse tempo, torna-se uma referência o governo Reagan nos EUA[5].;

e) Democratização cultural: esta orienta a política cultural como uma ação de promoção, distribuição e popularização das artes e do conhecimento científico, mas com um enfoque sobre a "alta cultura". Este paradigma pressupõe que uma maior difusão de bens culturais, tornando-

[5] Para compreender melhor a essência desse período ler FRANCO, J. *La politica cultural en la época Reagan. In:* CANCLINI, N. G. **As Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983

os acessíveis, pode corrigir a distorção na formação de capital cultural nas sociedades; dar condições ao povo de consumir a "alta cultura" pode reduzir as diferenças socioculturais que existem entre esses, e as demais classes socais. Este modelo surge na América latina, no período pós-revolução Mexicana, mas que também foi percebido na Argentina peronista, no Peru de Velasco, e plenamente desenvolvida no Chile da Unidade Popular [6], sempre tendo o Estado como forte indutor. Aliás, nesse último, a democratização cultural até os dias de hoje é uma orientação forte nas políticas culturais; quando estivemos entre 2017 e 2018 em Santiago do Chile, em doutorado sanduiche como parte importante desta pesquisa, era comum aos sábados e domingos (quando não havia atividades na Universidade de Santiago de Chile) irmos assistir grandes recitais, peças de teatros, e/ou apresentações de música de câmara, tudo com entrada gratuita (ou com preços baixos), e geralmente em equipamentos públicos de cultura, ou com financiamento público. Foi usada como componente ideológico em quase todos os processos políticos democratizantes e de mudança social do continente, e para a expansão dos meios de comunicação de massa (como rádio e televisão) e de educação, bem como por movimentos sociais de cultura popular, como foi o caso dos Centros Populares de Cultura – CPC's no Brasil, e das Brigadas Ramona Parra no Chile. Todavia, torna-se necessário pontuar algumas contradições que envolvem esse paradigma: no âmbito governamental-institucional, este tem tido mais sucesso no nível retórico, do que no nível prático, vimos muitos discursos de políticos (progressistas, e até mesmo alguns conservadores que se apropriam) propalando sobre a democratização dos bens culturais, mas que na verdade, mal dão conta de um acesso rarefeito a alguns produtos da chamada "alta cultura" (no Brasil se convencionou chamar de cultura erudita), sem que haja de fato, uma participação efetiva do povo na criação cultural, e nem mesmo no debate critico sobre as estruturas políticas; não há uma descentralização real dos meios de produção e difusão cultural, que possa interferir de fato nos padrões de consumo de bens simbólicos, exatamente onde já é sabido que se poderia intervir para que isso mudasse, que são justamente no âmbito das desigualdades socioeconômicas e na formação diversa de *habitus* e gostos distintos, e estios de vida que formam o capital cultural e social de indivíduos e/ou grupos. (Bourdieu, 1979, 1983a, 1983b, 2007a, 2007b);

[6] Além dos citados pelo autor, incluímos o Brasil (era Lula/Dilma) nesse rol de países que promoveram a democratização cultural como orientação de suas políticas culturais.

f) Democracia participativa: dessas críticas ao distributivismo da democratização difusionista da cultura é que começam a surgir novas práticas que intentam um novo paradigma que imprime agora um interesse maior pela ação, mais do que pelo produto, mais pela participação no processo de criação e produção, do que pelo consumo, mais na organização do que no mercado, em que a ideia fundamental é que existe uma coexistência de múltiplas culturas nas sociedades contemporâneas, onde o diálogo e a participação igualitária entre culturas e entre pessoas levam à estratégias autônomas e criativas de desenvolvimento e de políticas culturais. Assim, Garcia Canclini (1987) expressa que sobre este signo (o da pluralidade cultural e livre promoção da cultura) alguns gestores públicos buscaram radicalizar os preceitos da democratização cultural e buscaram experimentar a democracia participativa na cultura por meio de programas e projetos com essas características, que a nosso ver, foi o que o ocorreu quando da criação do programa Cultura Viva – Pontos de Cultura, por Célio Turino e Gilberto Gil, no Ministério da Cultura do Brasil (Turino, 2010). Porém isso só aconteceu, a partir da percepção da realidade latino-americana, por parte desses gestores, sobre uma gama enorme de práticas e projetos de cultura comunitária que começaram a propelir em nosso continente. Por fim, nos parece que esta poderia ser uma ideologia de partidos de esquerda ou de governos progressistas, e foi, mais em uma proporção muito pequena. Esta, na verdade, foi uma prática política que veio muito mais da sociedade civil do que dos governos, veio de ações e circuitos de cultura alternativos, de expressões culturais vindas dos bairros, das ruas e vilas (urbanas ou rurais), das comunidades. E no Chile, sobretudo na região metropolitana de Santiago, foi um dos lugares onde notadamente isso aconteceu (e Garcia Canclini (1987) relata isso), e ainda hoje vêm acontecendo (por nós ratificado), e que não à toa, foi eleito como um dos *locus* desta pesquisa. Dessa forma, buscamos tal argumentação para ratificar as bases que sustentaram o surgimento de centenas de práticas de Cultura Comunitária na América latina, sobretudo a partir do último quartel do século 20, práticas que surgem enquanto respostas autônomas a crise mundial, que cada vez mais reduzia os espaços e investimentos em capital cultural, respostas políticas e criativas vindas "de baixo para cima", e que acabaram por influenciar um conjunto de políticas públicas pelo continente sul-americano sob a égide da democratização cultural, e que algumas dessas buscaram aprofundar suas orientações em direção a uma democracia participativa nas políticas culturais.

Essas práticas de cultura comunitária que, além de criarem formas de produção, reprodução e representação da vida local, também contribuíram para conformar no cone sul das Américas, uma cultura política de resistência à dependência cultural, onde a participação e a orientação explicitamente socioambiental e descolonial são características marcantes.

A democracia sociocultural é, sobretudo, o projeto de movimentos e grupos alternativos, cujo crescimento nos últimos anos – sob ditaduras e também em regimes democráticos – é um dos fortes sinais de renovação na cena política. Às vezes são organizações de origem religiosa (as comunidades cristãs de base); Outros representam tentativas de fazer política em contato direto com os setores populares, atendendo às suas necessidades imediatas, sem a inércia burocrática e as formações cupulares dos grandes partidos; alguns são movimentos de trabalho educativo ou cultural (grupos de teatro, grupos musicais, etc.).[7](Canclini, 1987. p. 52 – tradução nossa).

Contudo, parece-nos que mesmo que convencidos da centralidade da cultura, da criatividade e da democracia no desenvolvimento, e de que os movimentos de reconhecimento de práticas populares e comunitárias, bem como a implementação de políticas culturais para esses foram fundamentais (tal como assinalamos no início dessa seção), e de como isso tudo tem influenciado em ações progressistas e/ou emancipatórias, infelizmente ainda não há para esses, o devido papel de destaque nas disputas políticas por mudanças estruturais na sociedade. Lamentavelmente, é repetido o erro de restringir o campo simbólico à chamada indústria cultural, ou o que se torna ainda pior, dada a nossa realidade capitalista, que é excluir as práticas populares e comunitárias dos circuitos de cultura e das estruturas políticas.

Diante do exposto, pensamos que o verdadeiro objetivo de uma política cultural deva ser de liberar as potências criativas de pessoas, coletivos e organizações, e não de inibi-las como tem sido ao longo da história do campo das políticas públicas de cultura na América Latina. No caso

[7] La democracia sociocultural es, sobre todo, el proyecto de movimentos y grupos alternativos, cuyo crescimento en los últimos años – bajo dictaduras y también en regimes democráticos – es uno de los signos fuertes de renovación en la escena política. As veces son organismos de extracción religiosa (las comunidades cristanas de base); otros representam intentos de hacer política en contacto directo con sectores populares, atendiendo sus necessidades inmediatas, sin la inercia burocrática y las de formaciones cupulares de los grandes partidos; algunos son movimientos de trabajo educativo o cultural (grupos de teatro, de música, etcétera) (Canclini, 1987, p. 52).

do Brasil, nos governos Lula e Dilma, o que se teve foi um alinhamento com a democratização cultural, mas em um viés diferente, em que se buscou democratizar todo o espectro cultural brasileiro (e não somente a "alta cultura"), sobretudo as expressões e formas de organização das culturas populares, tradicionais e comunitárias. Em determinados programas e/ou ações (onde diríamos até, na grande maioria deles) se experimentou inculcar a democracia participativa, como foi o caso do programa Cultura Viva – Pontos de Cultura, sendo estas as raízes da Política Nacional Cultura Viva e Comunitária em nosso país.

Estas rebuscam um sentido poético em suas práticas cotidianas, expressando uma ética da estética em suas vidas (para nós, no caso da região amazônica, uma Estética Ribeirinha (Souza Junior, 2012)), em que criatividade e imaginação, paixões e conflitos se entrelaçam, tal como foi dito por Paes Loureiro (1995); mas, que não são paixões qualquer, são aquelas ao estilo da Paixão Medida de Drummond de Andrade (1980) que afloram, dando isso tudo, ao conceito de Cultura Comunitária, um entendimento pleno.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A paixão medida**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1980.

BARBALHO, A. A Política Cultural segundo Celso Furtado. In: BARBALHO, A. *et al.* (orgs.). **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFPA, 2011.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. ***La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza***. *Barcelona: Laia, 1979*

BOURDIEU, P. Esboço de uma Teoria da Prática. *In:* ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Editora Ática, 1983a, n. 39, p. 46-81. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

BOURDIEU, P. O campo científico. *In*: ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu.** São Paulo: Editora Ática, 1983b, n. 39, p. 122-155. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

BOURDIEU, P. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, P. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, P. ***The field of Cultural Production****: Essays on Art and Literature*. UK: Columbia University Press, 1996b.

BOURDIEU, P. O capital social – notas provisórias. *In:* NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de Educação** 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2007a. p. 65 – 69.

BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. *In:* NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de Educação** 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2007b. p. 71 – 79.

BRESSER – PEREIRA, Luis Carlos. Desenvolvimento como missão. **Pensata especial Celso Furtado**: Revista Administração Empresarial, Vol. 45, nº 2, 2005.

CARDOSO, F. H; FALETTO, E. **Dependência e Desenvolvimento na América latina: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1970.

DOS SANTOS, Theotônio. **Teoria da Dependência: Balanço e Perspectivas**. Florianópolis: Editora Insular, 2015.

DURKHEIM, Émile. Solidariedade mecânica. *In:* RODRIGUES, José Albertino (Org.). A **sociologia de Émile Durkheim**. São Paulo: Editora Ática, 2000, n. 01, p. 73-79. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

FERREIRA JUNIOR, A; FIGUEIREDO, S. L. Notas Introdutórias para o estudo da vida associativa dos artesãos de Miriti: relatório de campo. ***Papers*** **do NAEA**, Belém, n. 334, 2014.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1959.

FURTADO, Celso. **Dialética do Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1964.

FURTADO, Celso. **Criatividade e Dependência na Civilização Industrial.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

FURTADO, Celso. **Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. São Paulo: Globo Livros, v. II, 2019.

GRAMSCI, A. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARX, K; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã** (Vol. 2). Tradução: Conceição Jardim/ Eduardo Lucio Nogueira. 2ª Ed. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1978.

GARCIA CANCLINI, N. **As Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA CANCLINI, N. (Org.). ***Políticas Culturales en América Latina***. *Buenos Aires: Grijalbo, 1987*.

SOUZA, M. J. L. **Urbanização e Desenvolvimento no Brasil atual**. São Paulo: Ática, 1996.

SOUZA JUNIOR, José Maria Reis e. **A natureza do turismo e o turismo de natureza na Amazônia: políticas públicas, ecoturismo de base comunitária e territorialidades da comunidade de Caruaru, ilha de Mosqueiro – PA** Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Pará (UFPA). 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012

SOUZA JUNIOR, José Maria Reis e. **Economia Criativa Amazônica**. In: Revista PZZ nº16 (Edição Especial). Belém: Ed. Resistência, 2013. p. 78 - 81.

SOUZA JUNIOR, José Maria Reis e. **Quando a poesia virou política: o percurso dos Pontos de Cultura no Brasil, de programa governamental a Rede Cultura Viva**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 7, 2016, Rio de Janeiro. **Anais**... Rio de Janeiro: Casa de Rui Babosa, 2016a.

SOUZA JUNIOR, José Maria Reis e. **Pontos de Cultura e Cultura Viva no contexto de ameaça à Democracia brasileira**. In: FIGUEIREDO, S; [*etal*.]. Amazônia, Cultura e cena Política no Brasil. Belém: NAEA, 2016b. p. 35 – 46.

TURINO, C. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

WEBER, M. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 1967.

A CULTURA NAS ELEIÇÕES LEGISLATIVAS 2024 EM PORTUGAL.

Manuel Gama[1]
Jenny de Jesus Campos[2]
Rui Manuel Vieira da Cruz[3]

Resumo: O Observatório de Políticas de Ciência, Comunicação e Cultura (PolObs) da Universidade do Minho apresentou, em meados de 2022, os resultados de um estudo sobre a presença multidimensional da cultura em diferentes momentos e documentos (e.g. debates televisivos, programas eleitorais, notícias em diferentes órgãos de comunicação social) das eleições legislativas que ocorreram em Portugal no dia 30 de janeiro de 2022. Não obstante os resultados dessas eleições terem originado uma maioria absoluta parlamentar de um único partido, o XXIII Governo Constitucional não cumpriu a legislatura, apresentando a demissão em novembro de 2023. Com a marcação de novas eleições legislativas para o dia 10 de março de 2024, o PolObs decidiu replicar o estudo desenvolvido, que será objeto do presente artigo. Mais uma vez, os resultados revelam, por um lado, a fraquíssima presença das políticas culturais em todo o processo das eleições legislativas de 2024; e, por outro lado, o predomínio de temáticas laterais nos debates televisivos, em detrimento da explicação ou clarificação de algumas das medidas inscritas nos programas eleitorais. Tornou-se claro o pouco peso que a cultura ainda tem nas políticas públicas, bem como a falta de predisposição dos candidatos para discutir profundamente propostas concretas paras as políticas culturais em Portugal.

Palavras-Chave: Cultura, Políticas Culturais, Eleições Legislativas, Portugal 2024.

[1] Doutor em Estudos Culturais, CECS-Universidade do Minho. manuelgama@ics.uminho.pt

[2] Doutora em Estudos Culturais. Bolseira PolObs. jennyjcampos@gmail.com

[3] Mestre em Sociologia- Desenvolvimento e Políticas Sociais. Bolseiro PolObs. rmvcruz@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em plena "terceira década do século XXI, continua a ser necessário sublinhar a urgência de implementar em Portugal políticas culturais coerentes, consistentes, concertadas, continuadas e consequentes" (Gama, 2021). A preocupação do Estado Português com o estabelecimento de diretrizes específicas e consistentes para a cultura continua a não ser uma prática ancorada em Portugal (Gama, 2013), daí que, as políticas públicas da cultura sejam ainda um fenómeno relativamente volátil e fluído (Campos, 2023). Nesta perspetiva, a cultura deve ser tomada como parte essencial da vida do Homem, um direito tão fundamental quanto os demais direitos humanos, uma expressão e uma exigência da dignidade humana (Campos, 2023). Torna-se, por isso, fundamental o desenvolvimento de políticas culturais "integradas e interministeriais" (Santos, 2010, p.33), partindo do ponto de que "uma política cultural pública é um garante essencial da pluralidade normativa, identitária e expressiva das complexas sociedades contemporâneas" (Lopes, 2003, p. 9).

Em meados de 2022, o PolObs apresentou os resultados de um estudo sobre a presença multidimensional da cultura em diferentes momentos e documentos das eleições legislativas que ocorreram a 30 de janeiro de 2022 (Gama, Dominguez, Cruz, & Almada, 2022), que redundaram na tomada de posse, a 30 de março de 2022, do XXIII Governo Constitucional, suportado por uma maioria absoluta de 120 deputados do Partido Socialista (PS) na Assembleia da República.

O Programa do XXIII Governo Constitucional (2022) afirmava uma visão estratégica para a cultura assente em seis pilares fundamentais: a promoção do livro e da leitura; o património cultural; a criação artística; a promoção do cinema e do audiovisual; a descentralização; e a internacionalização. Do processo de análise do grau de concretização das medidas referidas no Programa do XXIII Governo Constitucional diretamente relacionadas com a área da Cultura, destacamos, a título meramente ilustrativo, algumas dimensões o trabalho que foi desenvolvido que permitiu:

i) reforçar as intervenções em património cultural classificado previstas no Plano de Recuperação e Resiliência (PRR);
ii) proceder à reorganização da Direção-Geral do Património Cultural, que conduziu à sua extinção e consequente criação de dois novos organismos – a

Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. (Decreto-Lei n.º 79/2023) e o Património Cultural, I.P. (Decreto-Lei n.º 78/2023);

iii) implementar o Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura, que foi aprovado em 2022 (Decreto-Lei n.º 64/2022);

iv) manter a concretização da Estratégia 2019-2024 do Plano Nacional das Artes, nomeadamente através do Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais e dos Planos Estratégicos Municipais Cultura-Educação;

v) investir na implementação da estratégia do Programa Saber Fazer (Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020), nomeadamente através do reforço financeiro do PRR;

vi) operacionalizar a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP), que foi criada em 2019 (Lei n.º 81/2019);

vii) criar condições para o funcionamento da Rede Portuguesa de Arte Contemporânea (Portaria n.º 299/2023);

viii) extinguir as Direções Regionais de Cultura, passando as suas competências para as Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR) (Decreto-Lei n.º 36/2023);

ix) criar o Plano Nacional para a Literacia Mediática (Resolução do Conselho de Ministros n.º 142/2023).

Antes de convocarmos a metodologia que foi aplicada neste estudo para identificar a presença multidimensional da cultura em diferentes momentos e documentos das eleições legislativas que ocorreram a 10 de março de 2024, sublinha-se que, a formalização da demissão do XXIII Governo Constitucional, em dezembro de 2023, e a dissolução da Assembleia da República, em janeiro de 2024, concorreram, como é evidente, para o não cumprimento da totalidade das medidas incluídas no Programa do XXIII Governo Constitucional. Não obstante, importa realçar que em algumas das medidas o trabalho estava em curso, como por exemplo no processo de "repensar os incentivos ao mecenato cultural e promover a respetiva divulgação, sensibilizando os cidadãos e as empresas para a sua existência e participação" (Programa do XXIII Governo Constitucional, 2022, p.173), tendo o ministro da Cultura afirmado em

fevereiro de 2024[4] que o diploma para incentivar os privados a investirem no setor estava pronto para que o XXIV Governo Constitucional o pudesse implementar.

METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

No presente estudo, optou-se, para permitir posteriores análises comparativas, por utilizar uma metodologia em tudo semelhante à análise efetuada às eleições de 2022 (Gama, Dominguez, Cruz, & Almada, 2022).

Integrando uma metodologia de abordagem qualitativa conjugada com uma abordagem quantitativa, o percurso de investigação centrou-se em três objetos de estudo:

1) os programas, manifestos e compromissos eleitorais dos partidos e coligações candidatos às eleições;
2) os debates televisivos entre os líderes partidários com assento parlamentar;
3) as notícias no contexto cultural veiculadas em plataformas digitais pelos *media*.

Os objetos de estudo foram analisados à luz dos dez domínios da Cultura inscritos na Conta Satélite da Cultura (CSC) (Instituto Nacional de Estatística, 2016), a saber: 1) Património Cultural; 2) Arquivos; 3) Bibliotecas; 4) Livros e Publicações; 5) Artes Visuais; 6) Artes do Espetáculo; 7) Audiovisual e Multimédia; 8) Arquitetura; 9) Publicidade; 10) Interdisciplinar. Tendo sido acrescidas as quatro categorias adicionais que também foram utilizadas no estudo de 2022 – 11) Cultura (de caracter inerente, essencial e específico para a investigação); 12) Redes Culturais; 13) Digitalização; 14) Tauromaquia. Dado o peso que foi sendo possível identificar ao longo do processo de análise de 2024, neste segundo estudo incluíram-se mais dois eixos de análise: 15) Estatuto dos Profissionais da Cultura; 16) Igualdade de Género.

Para a identificação de notícias no contexto cultural veiculadas em plataformas digitais pelos *media* foram selecionados, tal como no estudo de 2022, sete fontes jornalísticas: Correio da Manhã, Diário de Notícias, Jornal de Notícias, Lusa, Público, Sábado e Visão. No estudo de 2024 optámos por integrar como oitava fonte jornalística, o jornal Expresso, que no estudo de 2022 não foi incluído devido ao ataque cibernético de que foi alvo nesse ano, impossibilitado o acesso às suas notícias. No que se refere ao processo de análise, relembra-se que utilizámos o software NVivo para a análise qualitativa de dados provenientes das notícias divulgadas

[4] Ver mais informações em https://www.rtp.pt/noticias/cultura/privados-na-cultura-ministro-quer-deixar-lei-para-novo-governo_v1548236

veiculadas pelos *media*. A pesquisa foi realizada através da inserção das 16 palavras-chave nos motores de pesquisa, sendo definido como critérios a linha temporal previamente estabelecida e enfatizando somente peças jornalistas referentes a ações ligadas às campanhas eleitorais, sendo consequentemente extraídos os resultados, sendo eliminados da análise peças compostas por palavras não relacionadas (e.g. agricultura).

A recolha de dados realizou-se entre 30 de janeiro e 8 de março – intervalo temporal compreendido entre a pré-campanha e o fim do período oficial de campanha eleitoral.

PROGRAMAS, MANIFESTOS E COMPROMISSOS ELEITORAIS

A análise dos programas, manifestos e compromissos eleitorais foi realizada com base nas informações disponibilizadas nos sites oficiais de cada um dos 18 partidos e coligações que concorreram às eleições Legislativas 2024 no círculo eleitoral de Lisboa, em Portugal. Uma vez que nem todas as forças políticas disponibilizaram em tempo útil os documento, a análise concentrou-se nos documentos produzidos pelos seguintes candidatos: Aliança Democrática[5] (AD); Bloco de Esquerda (BE); Chega (CH); Coligação Democrática Unitária[6] (CDU); Iniciativa Liberal (IL); Nova Direita (ND) Livre (LIVRE); Partido Socialista (PS); Pessoas, Animais e Natureza (PAN); Volt Portugal (Volt); Reagir. Incluir. Reciclar (RIR); Alternativa Democrática Nacional (ADN). Os documentos foram disponibilizados em momentos distintos da pré-campanha e da campanha eleitoral.

Uma primeira incursão pelos programas eleitorais permite-nos verificar posicionamentos muitos distintos. Assim, no programa eleitoral do BE (2024)[7], a "Cultura" (p.190) surge integrada na secção C destinada aos "Serviços Públicos" e estende-se ao longo de sete páginas sem que os conteúdos estejam divididos. As propostas do BE aparecem apresentadas como um todo único. Entre as várias medidas destacam-se as que pretendem a alteração do Estatuto dos Profissionais da Cultura e o combate ao trabalho informal, bem como a vinculação de trabalhadores precários aos organismos públicos com lugares disponíveis nos seus quadros. Referem ainda a intenção de reativar o Observatório de Atividades Culturais e a Redefinição

[5] Coligação integrando o Partido Social Democrático (PSD), o Centro Democrático e Social (CDS) e o Partido Popular Monárquico (PPM).
[6] Coligação integrando o Partido Comunista Português (PCP) e o Partido Ecologista Os Verdes (PEV).
[7] O programa eleitoral do BE designado como "Fazer o que ainda não foi feito" encontra-se dividido em cinco secções: 1) "Responder às crises do nosso tempo"; 2) "Justiça na economia"; 3) "Serviços públicos"; 4) "Sociedade justa, progressista e inclusiva"; e 5) "Lá fora como cá dentro".

do Conselho Nacional de Cultura "como local de pensamento estratégico das políticas públicas de cultura" (p.195).

No programa eleitoral da IL (2024)[8] a área da cultura é detalhada ao longo de quatro páginas, onde os conteúdos se encontram divididos por sub-temas de forma a pormenorizar as propostas uma a uma. Propõe, por exemplo a liberalização do mercado livreiro e a "revogação da Lei do Preço Fixo do Livro" (p.123) ou a revisão do regime do mecenato cultural que "tenha mais incentivos para atrair mais investimento privado em Cultura" (p.124) para isso pretendem criar um "Estatuto do Mecenas Cultural separado do Estatuto dos Benefícios Fiscais" (p.124).

Já o programa do RIR (2024)[9], no seu capítulo dedicado à cultura opta por apresentar as propostas divididas em quatro grandes áreas: "o investimento concreto e com rigor" (p.17) onde propõe, por exemplo, "um orçamento de estado digno para o setor cultural, no mínimo de 1% e ideal de 3%" (p.17) ou a fiscalização e obrigatoriedade de apresentação de contas pelas estruturas financiadas; a "educação para a cultura. Formação de públicos" (p.17) onde explicam que pretendem que a educação cultural e artística tenham um papel preponderante ao longo de todo o percurso escolar; a "defesa do património" (p.18), com medidas como a "responsabilização civil, jurídica e penas dos autores dos projetos de intervenção pelas opções tomadas" (p.18); a "proteção do criador e trabalhador artístico" (p.18) com o combate aos falsos recibos verdes, e a "criação de tabelas com valores de referência mínimos e máximos para o desempenho de atividades artísticas" (p.18).

No programa da AD (2024a)[10] destaca-se o facto de não haver nenhum capítulo ou subcapítulo dedicado à cultura, não havendo inclusive um ponto específico para as políticas públicas para a cultura. Porém, já quase no fim do mês de fevereiro a AD publicou um novo programa eleitoral (AD, 2024b)[11] podendo ser encontrado nesta nova versão, na primeira parte, uma secção dedicada à cultura. Ao longo de duas páginas a AD apresenta as suas medidas para a área cultural. Note-se, por exemplo, que pretendem "desenvolver e implementar um Plano Estratégico do Cinema e do Audiovisual" (p.22) ou criar um programa de "apoio a estruturas

[8] O programa eleitoral da IL denomina-se "Por um Portugal com futuro". Este documento encontra-se dividido em três partes. A primeira "Portugal a crescer", a segunda parte intitulada "Portugal a funcionar" e a terceira "Portugal mais liberal".
[9] O programa eleitoral do RIR intitula-se como "Programa às eleições legislativas 2024". Este é um documento curto que se encontra dividido em oito áreas fundamentais, a saber: a saúde, a educação, o ambiente e os recursos naturais, as políticas sociais, a administração pública, a justiça e a cultura.
[10] A AD designou, num primeiro momento o seu programa eleitoral como "Programa Económico da Aliança Democrática -Reformar a Economia para pôr Portugal no pelotão da frente". Este documento encontra-se dividido em cinco áreas, a saber: "menos impostos para as famílias e sobre o investimento", "apostar na iniciativa privada e na produtividade", "um melhor Estado, combater a corrupção", "economia do futuro", por fim, o último ponto refere-se ao "cenário macroeconómico da AD 2024-2028".
[11] O programa eleitoral da AD designado como "Mudança Segura", documento este que se encontra dividido em duas partes, sendo a segunda delas o programa económico anteriormente apresentado.

de programação, residência, incubação e criação artística independente" (p.21), bem como, rever o regime jurídico para o mecenato cultural ou "estimular a formação contínua e qualificação dos profissionais que trabalham no setor cultural" (p.22). Estas e outras propostas apresentadas carecem de um maior detalhe em relação à forma como pretendem ser implementadas.

Por seu turno, a ND (2024)[12] opta por dedicar o capítulo onze áquilo que designa como "A cultura portuguesa somos nós". Neste capítulo são expostas, de forma breve, as dez propostas para a área cultural. Entre elas, destacamos a criação de um Museu dos Descobrimentos, um "fundo de produção de conteúdos audiovisuais para a promoção da História de Portugal" (p.26) ou o incremento do "ensino da língua portuguesa no estrangeiro através dos serviços consulares existentes" (p.26).

A área da cultura no programa eleitoral do Chega (2024)[13] surge denominada como "Promover a nossa história, cultura e tradições. Como?" onde ao longo de três páginas se abordam as prioridades e propostas culturais. Também o CH revela o seu interesse em rever a Lei do Mecenato Cultural, com vista a torna-lo mais atrativo. Numa perspetiva instrumental da cultura, o CH pretende ainda apoiar "projetos de valorização do património, incentivando e financiando projetos que promovam a valorização do património cultural edificado, incluindo a sua utilização para fins educativos, turísticos e culturais, fomentando a economia local e regional" (p.137), bem como, conceder apoio financeiro e logístico para projetos artísticos que valorizem e interpretem o património cultural português, tanto material quanto imaterial, numa lógica de interação com a indústria do turismo. Sendo ainda proposto tornar gratuita a entrada em museus e monumentos aos fins-de-semana e feriados, concedendo aos cidadãos com idade igual ou superior a 65 anos o acesso gratuito total a museus e monumentos nacionais.

No que concerne às sete propostas no programa eleitoral do Volt (2024)[14] para as políticas públicas para a cultura estas são apresentadas, de forma sucinta, ao longo de pouco mais do que uma página. Entre as medidas apresentadas destacamos a "atribuição de cheques culturais, no valor de 200€ a jovens entre 16 e 19 anos" (p. 35) para que seja utilizados em eventos culturais

[12] O programa eleitoral da Nova Direita intitula-se como "Prioridades para Portugal. É agora!" e encontra-se dividido em quinze partes, entre elas a "racionalização da imigração" (p.8), a "luta contra a cultura woke e a ideologia de género" (p.10), a economia, "Pôr Portugal na vanguarda da inteligência artificial, da automação e do digital", a saúde, a cultura, o mar, entre outras.
[13] O programa do Chega denomina-se como "Limpar Portugal" e encontra-se dividido em 25 partes, entre elas a que se refere à corrupção, à justiça, à segurança; à saúde, à habitação, à imigração; à segurança social, ao ambiente, à agricultura, à cultura, entre outras.
[14] O programa do Volt designa-se como "VOLT Paixão pelo bom senso" e encontra-se dividido em seis grandes áreas. A primeira é a do "Estado Inteligente" (p.6), o segundo ponto, diz respeito ao "Renascimento económico" (p.47), a terceira área é a da igualdade social, área seguinte é relativa ao "equilíbrio global" (p.101) e o quinto ponto é denomina-se como "Dar voz aos cidadãos" (p.145) onde apresentam as propostas para a regionalização, "direitos da diáspora portuguesa" e a cultura. Por fim, à sexta área refere-se à reforma da União Europeia".

da sua área de residência, as parcerias entre o Ministério da Cultura e os Municípios com vista à criação de redes artísticas, com a finalidade de criar emprego para o setor e fixar agentes fora dos grandes centros urbanos.

Já o programa eleitoral do LIVRE (2024)[15] apresenta as propostas para a área da "Cultura e Arte" ao longo de sete páginas. Essas trinta e quatro propostas estão divididas por diferentes temas, sendo que alguns deles, se subdividem em micro propostas ou em medidas mais concisas para atingir o objetivo. Por exemplo, para a proposta "descentralizar a cultura" (p.64) há medidas mais pequenas que lhes estão associadas, como é o caso da "criação de planos estratégicos para a cultura em todos os municípios" (p.64) e a "criação de um programa de incentivo para coletivos e estruturas de criação artística residirem em estruturas das RTCP, em parceria com os municípios" (p.64). O Livre propõe também a implementação do programa Cheque-Livro para jovens com 18 anos, bem como a garantia de acesso a todas as "coleções sob alçada do Estado" (p.68) e a criação da "Biblioteca Nacional Eduardo Lourenço".

O programa eleitoral do PAN (2024)[16] não é muito intuitivo no que toca à cultura, o que leva a que muitas vezes se tenha que ler todo o documento para percebermos onde se encontram algumas das medidas. Por exemplo, a cultura, o património e os equipamentos de lazer e cultura são referidos, na página 48, quando, numa proposta, referem que pretendem abolir as touradas e demais espetáculos tauromáquicos. Adiante, na página 125 voltam a referir a cultura a propósito da comunidade idosa a da sua intenção em criar um projeto piloto de partilha "intergeracional nos domínios da habitação, educação e cultura". As restantes propostas culturais aparecem associadas à área "Por uma democracia renovada e que reconcilie as pessoas e as instituições" (p.172). As medidas para a área da cultura – que se estendem ao longo de cinco páginas – encontram-se reunidas numa sub-secção denominada como "Colocar a cultura e os seus profissionais no centro das políticas públicas". As medidas são apresentadas por pontos, muitos deles de forma muito sucinta como é o caso da proposta de "Criar um estatuto de alto rendimento artístico" (p.183) sem que se consiga perceber a que se refere esse estatuto, como serão eleitos os artistas de alto rendimento e como se pretende elaborar o referido estatuto. O mesmo acontece com medidas como "criar um sistema de certificação dos professores de

[15] O programa eleitoral do Livre denomina-se como "Contrato com o futuro" e está dividido em vinte e uma partes cada uma delas dedicada a uma área, a saber: "Desenvolvimento Ecológico, Cooperativo e Solidário", "Trabalho, Rendimento, tempo e Proteção Social", Saúde, Educação, Cultura e Arte, Economia Circular, Justiça, entre vários outros.

[16] O programa do PAN intitula-se "Agenda 24-28 compromisso com as pessoas, os animais e a natureza". Este documento encontra-se dividido em dez secções onde se apresentam as suas propostas para áreas como "Por uma só saúde e um SNS fortalecido e eficiente" (p.88) ou "Por habitação para todos num país mais verde e justo" (p. 134) ou "Por um país mais transparente e uma justiça mais rápida" (p. 157) ou ainda "Por uma democracia renovada e que reconcilie as pessoas com as instituições" (p.172).

dança no ensino não formal" (p. 183) ou no instituir da "Nota verde cultural para agilizar processos de financiamento" (p.180).

Por seu turno, no programa eleitoral do PS (2024)[17] as propostas de políticas públicas para a cultura estão associadas à segunda missão "Um estado Social forte, moderno e inclusivo" (p.78), num sub-título designado como "Cultura, artes e comunicação social" que se estende por quatro páginas. As propostas são apresentadas por áreas sendo que todas elas se dividem por várias propostas mais pequenas. A título de exemplo, a propsta relativa aos "apoios às artes e aos profissionais do setor" (p.72) dividem-se por propostas mais pequenas como "procedera uma avaliação e revisão do Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura" (p.72) e "aumentar a exigência de celebração de contratos de trabalho por parte de entidades apoiadas pelo Estado" (p.72), entre várias outras. Destacam ainda o interesse em rever o Estatuto de Mecenas Cultural, bem como, "identificar e renovar espaços devolutos, não elegíveis para habitação, em articulação com as autarquias, que possam ser cedidos gratuitamente a criadores e estruturas culturais como espaços de trabalho, ensaio e armazenamento" (p.72)

No que concerne à cultura, a ADN[18] apresenta apenas cinco propostas, não ficando nítido como as pretendem implementar. Assim, a título de exemplo destacamos a proposta "garantir a proteção e divulgação de todas as expressões culturais, arquitetónicas, paisagísticas, artísticas, etnográficas, gastronómicas, com o propósito de democratizar a cultura em todo o território nacional" (não paginado) ou a proposta que pretende planificar a "intensificação das artes do espetáculo, tendo a preocupação de cobrir o território nacional" (não paginado).

Já a CDU apresentou dois documentos, por um lado, o programa eleitoral do PCP (2024)[19] e, por outro lado, o manifesto ecologista do PEV (2024)[20]. As propostas do PCP para a área cultural encontram-se no capítulo V, designado como "Investir em Educação, na Ciência e na

[17] O programa do PS designa-se como "Plano de ação para Portugal inteiro 2024". Este documento encontra-se dividido em cinco missões (designação atribuída pelo próprio partido) que passam por "Uma economia em transformação assente em contas equilibradas" (p.10), "Um estdo Social forte, moderno e inclusivo" (p.78), ou "Uma democracia de qualidade para todos (p.100).

[18] O programa eleitoral da ADN designa-se como "Programa eleitoral legislativas 2024". Este documento encontra-se dividido em vinte e duas secções, entre elas destacamos: a agricultura e as florestas, a apoio ao emprego, a cultura, a despesa pública, o desporto, a educação, a Europa, a família, a inclusão/integração, a justiça, a saúde e as regiões autónomas.

[19] O programa eleitoral do PCP foi intitulado "Política patriótica e de esquerda- soluções para um Portugal com futuro". À semelhança dos outros partidos também este programa eleitoral se encontra dividido em vários capítulos. Nos sete capítulos existentes abordam-se áreas como "Um programa patriótico de esquerda" (p.9), o "Desenvolvimento económico" (p.12), o "Valorizar os trabalhadores, promover o emprego com direitos, aumentar os salários e a melhoria das condições de vida e de trabalho" (p.38), o quarto refere-se a "Elevar a qualidade de vida, investir nos serviços públicos, cumprir as funções sociais do Estado" (p.49). Já o quinto capítulo opta por abordar o investimento "na Educação, na ciência e na cultura. Valorizar a educação física e o desporto" (p.63), o capítulo seguinte refere-se a "Afirmar a democracia, cumprir a Constituição" (p. 71). O último capítulo intitula-se como "Por uma Europa e um mundo de paz, soberania, desenvolvimento, cooperação, progresso social" (p.88).

[20] O programa eleitoral do PEV designa-se como "Manifesto Ecologista. Contigo Os Verdes voltam ao Parlamento". Este documento, apesar de muito conciso, encontra-se dividido em dez partes associadas a áreas como as alterações climáticas, a preservação da biodiversidade, o direito à habitação, a defesa da escola pública, estimular o acesso à cultura, a promoção da igualdade, entre outros.

Cultura. Valorizar a Educação Física e o Desporto" (p.63), em que o PCP dedica duas páginas ao "Direito de todos à Cultura" (p.68): as propostas são na sua maioria muito concisas, sendo que na parte final é dado destaque à proposta "Valorizar o movimento associativo popular" sendo esta a única proposta que se desdobra em várias outras mais curtas. Seguindo a filosofia do PCP as propostas revelam também preocupação com a dignificação das condições de trabalho para os profissionais da área.

Por fim, o PEV dedica o ponto sete do seu manifesto ao "Estimular o acesso à cultura" (p.6). As suas propostas tocar em vários domínios da esfera cultural, seja a revisão do Estatuto dos Profissionais da Cultura, a elaboração de um Plano Nacional de Cultura de "forma a que se detalhem caminhos estratégicos e metas para o desenvolvimento de todo o setor da cultura" (p.7), a gratuitidade do acesso a museus e monumentos públicos ou a valorização da cultura tradicional e popular das diferentes regiões do país.

Convocada sumariamente a presença transversal da cultura nos programas, manifestos e compromissos eleitorais disponibilizados nos sites dos partidos e coligações candidatos, destaca-se que a análise detalhada com base nas categorias definidas (dez domínios da CSC, quatro categorias adicionais em função da análise de 2022, e duas categorias adicionais em função da análise de 2024), será apresentada em artigo autónomo para permitir o devido contraste com os resultados obtidos da análise efetuada aos programas eleitorais da eleição de 2022. Não obstante, sobre a análise de 2024, já é possível sublinhar, por um lado, que não foi possível encontrar nenhum programa, manifesto ou compromisso eleitoral, que tenha abordado a totalidade das categorias incluídas no estudo; e, por outro lado, que não foi possível identificar referências explicitas a medidas de políticas culturais relacionadas com vários dos domínios da CSC (e.g. Arquitetura, Publicidade). A este respeito, convém não esquecer que os silêncios e vazios representam, por si só, opções políticas, uma vez que não definir uma política pública para determinada área é uma opção política, seja ela consciente ou inconsciente.

Debates Televisivos entre Líderes com Assento Parlamentar

Os debates eleitorais analisados aconteceram entre o dia 5 de fevereiro e o dia 23 de fevereiro de 2024, sendo que apenas foram analisados os debates televisivos entre os líderes dos partidos com assento parlamentar e que se realizaram na CNN Portugal, RTP1, RTP3, SIC, SIC-Notícias e TVI: vinte e oito opondo dois líderes partidários e um com todos os partidos

que, à data, estavam representados na Assembleia da República. De realçar que, com exceção do debate entre os líderes dos dois maiores partidos ou coligações (AD e PS) que puderam debater ao longo de 75 minutos em simultâneo nas três televisões generalistas, e do debate com todos os partidos com assento parlamentar que teve a duração aproximada de 90 minutos, os restantes vinte e sete debates deveriam ter tido uma duração máxima de 30 minutos.

Um primeiro aspeto que se sublinha da análise de mais de dezasseis horas dos vinte e nove debates televisivos, é que a cultura só esteve presente em oito dos debates, e em todos eles, os comentários foram fugazes e quase telegráficos.

A primeira referência surge no debate, entre o CH e o PAN, no dia 5 de fevereiro. A jornalista questiona André Ventura sobre o posicionamento do CH face aos direitos dos animais e Inês Sousa Real responde (mesmo antes de André Ventura) "É mantendo as touradas" (minuto 28). André Ventura refuta dizendo que a líder do PAN não gosta mais de animais do que ele, e Inês concluí o tema referindo que chega a ser irónico afirmar que se defende animais, mas promover as touradas em simultâneo.

Já no dia 10 de fevereiro, no debate entre a AD (representada pelo presidente do PSD) e o PAN perguntam a Inês Sousa Real se é possível uma aliança entre os dois partidos. A líder do PAN refere ser impossível uma aliança com a AD porque na coligação há pessoas que legitimam as touradas (minuto 6). Uns segundos depois a mesma líder salienta que "em vez de touradas deveríamos financiar a verdadeira cultura do nosso país" (minuto 7). Não clarifica posteriormente como define o que é a verdadeira e a falsa cultura.

No mesmo dia 10 de fevereiro, no debate entre o BE e a CDU (representada pelo secretário-geral do PCP), ao minuto 17, Paulo Raimundo pede para que nos próximos debates se discuta a cultura, porque pensa ser uma temática essencial. No minuto seguinte é perguntado a Mariana Mortágua quais as principais diferenças entre o BE e o PCP. A líder do BE responde que as grandes diferenças não estão na área da cultura, uma vez que o BE está "muito longe de propor 1% para a cultura" e que se prefere focar no financiamento plurianual e na capacidade de investir no património. Paulo Raimundo interrompe referindo que é "urgente o debate da cultura" (minuto 18) e Mariana Mortágua concluí dizendo que "o debate da cultura é um debate importante e não vamos fugir dele" (minuto 19). Porém, nem o jornalista, nem os candidatos acabaram por desenvolver o tema cultural.

O debate em que se discutiu durante mais tempo o tema da cultura foi o debate de dia 13 de fevereiro, entre a CDU e o LIVRE. Embora tenham sido abordados vários domínios, nenhum

deles foi explorado nem explicado com profundidade. Assim, ao minuto 9, Paulo Raimundo refere a propósito das questões salariais "é preciso acabar com a discriminação salarial das mulheres". Este comentário não se desenvolve, nem tem resposta por parte do seu opositor Rui Tavares. Por outro lado, ao minuto 26, é Rui Tavares que associa a atratividade do país, em termos de imigração, a pessoas que trabalham nas áreas da criatividade e cultura. Aproveitando esta deixa o jornalista pergunta a Paulo Raimundo "quanto vale a cultura para o PCP?" (minuto 27). O líder do PCP começa por responder abordando as questões das condições de trabalho das profissões intelectuais, acrescentando que são profissões de grande stress e que dão origem a "problemas de saúde mental" (minuto 27). Continua a sua resposta referindo que Portugal tem muitos criativos e públicos disponíveis para "fruir da produção cultural (minuto 28) e conclui que o PCP pretende valorizar os profissionais da cultura, bem como atribuir 1% do PIB para cultura. Rui Tavares, por seu turno, salienta que quer ir além do 1%, investindo nas indústrias criativas e culturais, dadas as "suas ligações ao turismo e ao património" (minuto 29). O mesmo candidato avança referindo que a cultura também sofre com o problema da habitação "porque as associações estão a perder as suas sedes" (minuto 29), e que uma vez mais é necessário um programa de arrendamento acessível. Concluí a discussão sobre cultura referindo que é necessário um coinvestimento em cultura e ciência, mas depois os exemplos que dá em nada se coadunam com a área cultural.

O debate entre o CH e o BE, a 13 de fevereiro, abordou durante breves instantes as questões da igualdade de género. O jornalista questiona André Ventura sobre o seu posicionamento face à igualdade de género. André Ventura defende que é evidente que é a favor e que tem feito no "Parlamento um combate, sem tréguas, à violência doméstica" (minuto 14). Acrescenta que é a favor da igualdade de género, mas que reprova a inserção de conteúdos "aberrantes" (minuto 14) nas escolas e "para crianças com 6 anos" (minuto 14). Adiante destaca que defender a igualdade de género é diferente de aprovar "conteúdos aberrantes que distorcem a nossa cultura" (minuto 29). Quando o jornalista pergunta a Mariana Mortágua se ela conhece os conteúdos aberrantes, a líder do BE responde: "não, não conheço" (minuto 29). Segue-se uma troca de palavras entre os dois candidatos em que Mariana Mortágua acusa o CH de ter um programa que pretende terminar com o apoio às vítimas de violência doméstica, algo que é imediatamente desmentido por André Ventura. O debate sobre este tema conclui-se com o líder do CH a referir que foi o seu partido que propôs mais casas de abrigo para vítimas de violência

doméstica e violência sexual e com Mariana Mortágua a referir que "o Chega é uma ameaça à defesa das mulheres vítimas de violência doméstica e ao abono de família" (minuto 31).

É apenas no debate de dia 18, entre o BE e o PAN que a cultura volta a ser referida. Neste caso, por Inês Sousa Real que refere lamentar que a cultura e o desporto tenham sido colocados de parte dos debates porque são "duas áreas extremamente relevantes para o bem-estar e saúde mental das pessoas" (minuto 3). Não houve qualquer tipo de desenvolvimento sobre este comentário, nem por parte do jornalista, nem por parte da líder do BE.

Por fim, no debate do dia 23 de fevereiro, onde estiveram presentes todos os partidos com assento parlamentar, muito pouco foi referido sobre a cultura, exceto quando a líder do PAN destaca que é impossível uma coligação com partidos como o PPM e o CH porque não defendem os direitos das mulheres e promovem as touradas. Também Paulo Raimundo refere que é importante falar da cultura, mas depois não acrescenta qualquer tipo de comentário ou proposta sobre a área cultural. Quase no fim do debate, é Mariana Mortágua que destaca que o "setor da cultura é essencial para a economia do país e para a democracia" (1hora 41 minutos) embora seja ainda um setor muito precário e sem capacidade de investimento. Uma vez mais o comentário fica sem resposta por parte dos seus opositores.

A análise dos debates que acabou de se convocar, permitiu evidenciar alguma falta de sensibilidade, tanto de jornalistas como dos líderes partidários, para debater consistentemente, nas eleições legislativas de 2024, propostas e medidas para a área cultural. Assim sendo, dificilmente se conseguirá, por exemplo, cumprir o desígnio da democracia cultural inscrita na Carta do Porto Santo (Conferência do Porto Santo, 2021).

NOTÍCIAS NO CONTEXTO CULTURAL VEICULADAS EM PLATAFORMAS DIGITAIS PELOS MEDIA

A amostra utilizada neste estudo foi composta por 447 peças jornalísticas que abordaram a temática da cultura, mas 16 categorias usadas no estudo, durante o período temporal de 30 de janeiro de 2024 a 8 de março de 2024 (até às 23h59), distribuídas pelas oito fontes jornalísticas apresentadas na secção da metodologia.

Para a análise dos fluxos noticiosos, o período temporal foi fragmentado em três janelas: de 30 de janeiro a 4 de fevereiro; de 5 a 24 de fevereiro (período de pré-campanha que incluiu os debates televisivos); e de 25 de fevereiro a 8 de março (período de campanha eleitoral). Esta análise revelou que se registou um pico noticioso no terceiro período para todos os jornais, com.

regra geral, mais de metade do total de notícias que abordaram a temática da cultura: sendo o valor mais baixo obtido pela Visão (51,6% de notícias a partir de 25 de fevereiro) e o mais elevado pelo Jornal de Notícias (75,9%). De realçar que o último dia de campanha, 8 de março (Dia Internacional da Mulher), foi particularmente importante para notícias relacionadas com a cultura, uma vez que concentram 11,4% da totalidade da amostra.

Das 16 categorias de análise vamos descartar, a título meramente exemplificativo, três para ilustrar a diversidade de abordagem da cultura nas 447 peças jornalísticas identificadas.

O tema da *imigração* emerge, com múltiplas cambiantes, nomeadamente os impactos culturais da imigração, ao longo das três fases de análise, como se pode observar nos seguintes títulos que destacamos: "Reportagem especial: Imigrantes, os invisíveis que nos alimentam" (Visão, 31 janeiro); "O que os partidos propõem para resolver os problemas dos imigrantes?" (Diário de Notícias, 22 de fevereiro); "Imigrantes de bem" (Sábado, 1 de março); "Eleições: Volt visita Mouraria em Lisboa para "dar as boas vindas aos imigrantes" (Lusa, 22 de fevereiro); "Imigrantes brasileiros apelam ao voto no BE para "travar a extrema-direita"" (Público, 20 fevereiro).

O *Estatuto dos Profissionais da Cultura* foi globalmente conotado com a reivindicação de melhores direitos laborais para o setor cultural, como se pode observar nos títulos que se seguem: "Manifestação de profissionais em Lisboa exige maior atenção dos políticos à Cultura" (Correio da Manhã, 26 de fevereiro); e "Cultura propõe alterar regra para trabalhadores acederem a subsídio de desemprego" (Lusa, 6 de março).

As questões de *Género* também são dignas de destaque nos títulos analisados, não só por ter sido um dos tópicos que espoletou o aumento de notícias verificadas no 8 de março, Dia Internacional da Mulher e o último dia da campanha eleitoral de 2024, mas também devido a notícias como as que se seguem: "Paulo Núncio defende referendo ao aborto" (Jornal de Notícias, 28 de fevereiro), "Mithá Ribeiro diz que ideologia de género é "fenómeno de insanidade mental"" (Jornal de Notícias, 4 de março), "O feminismo entrou na campanha eleitoral" (Diário de Notícias, 8 de março).

Embora a análise detalhada das 447 peças jornalísticas seja objeto de um artigo autónomo, onde apresentaremos uma comparação com os resultados obtidos nas eleições legislativas de 2022, podemos já avançar que, regra geral, foram os fenómenos externos às eleições que deram algum protagonismo à cultura nas notícias relacionadas com as eleições

legislativas de 2024: a polémica em torno de Domingos Sequeira[21], "Um mês depois, ainda não há resultados das negociações sobre aquisição de pinturas de Domingos Sequeira" (Expresso, 7 de março); o óbito do cineasta António-Pedro Vasconcelos[22], que originou notas de pesar dos candidatos, como é o exemplo de "Óbito/António-Pedro Vasconcelos: Mortágua lamenta morte de "homem de luta" na defesa do país" (Lusa, 6 de março).

Considerações Finais

Em jeito de conclusão relembramos que a legislatura iniciada em março de 2022 foi interrompida, o que levou a que várias medidas inscritas no programa do XXIII Governo Constitucional (2022) ficassem por cumprir, nomeadamente a intenção de "aumentar a ambição orçamental de investimento da Cultura para 2,5% da despesa discricionária do Orçamento de Estado" (p.178).

Ora, uma análise do atual programa eleitoral do PS permite verificar que nenhuma destas propostas volta a ser referida. Também é curioso notar que nem mesmo nos debates televisivos estas medidas, que ficaram por cumprir, foram abordadas/discutidas quer pelo PS, quer pelos seus opositores políticos. Ainda relativamente aos debates, é possível verificar que a cultura acabou por ser abordada maioritariamente na perspetiva da igualdade de género e da tauromaquia. Registaram-se outros breves apontamentos à área cultural como a sua associação da cultura ao turismo ou a percentagem do orçamento associada à cultura. Note-se, porém, que nenhuma das temáticas ou domínios foi explorada profundamente registando-se, muitas das vezes, uma fuga no discurso para outras áreas como a da habitação ou às questões salariais, por exemplo.

Ao contrário do que aconteceu nos debates televisivos, em que a discussão das propostas de políticas culturais ocupou um espaço muito residual, nos programas a cultura esteve presente em secções dedicadas ao tema. Contudo, nem sempre a cultura teve uma secção exclusivamente para si. A maioria dos partidos optou por agrupar a cultura com outras áreas, a título de exemplo lembramos a "Educação Ciência e Cultura" do PCP, "Cultura, Artes e Comunicação Social" do PS ou a "Cultura e Artes" do LIVRE. A extensão e profundidade das propostas apresentadas

[21] Domingos Sequeira (1768-1837) foi um pintor português, tendo a sua obra "Descida da Cruz" posta em leilão na Feira de Arte e Antiguidades da European Fine Art Foundation.
[22] António-Pedro Vasconcelos (1939-2024) foi um cineasta, realizador, prdodutor e escritor português.

também variou bastante estando em alguns casos condensadas em pouco mais de uma página e outros ultrapassando as sete.

No que concerne à cobertura nas oito fontes jornalísticas, ao longo da campanha eleitoral de 2024 registou-se uma evolução gradual do número de notícias, tendo sido verificado que as notícias não emergiram a partir dos programas eleitorais, e que a parca presença nos debates eleitorais se traduziu igualmente numa frugal presença na imprensa portuguesa. Marcada sobretudo pela temática da imigração, da venda do quadro de Domingos Sequeira, pelo óbito do cineasta António-Pedro Vasconcelos e pelo Dia Internacional da Mulher, a presença da cultura na campanha eleitoral, e o seu reflexo mediático, reforça a falta de sistematização da cultura no discurso político nacional.

É para nós claro que, nos próximos anos, será necessária uma compreensão mais rigorosa e amplificada dos benefícios sociais e económicos da cultura e que esta se articule com a promoção de uma política cultural que permita criar projetos com parcerias entre diferentes áreas como a educação, a saúde, o turismo, a inserção social, entre outros. Os partidos e os seus representantes terão de começar a revelar um entendimento da sociedade em que estão inseridos, fazendo com que a cultura deixe de ser vista apenas como uma atividade pública criadora de despesas suplementares, e que passe a ser entendida também como uma parte cada vez mais importante da economia pública e privada, com um forte potencial de desenvolvimento e crescimento, implicando elementos de criatividade, inovação e produção, que podem ser benéficos para o país.

A terminar, não podemos deixar de sublinhar que a análise efetuada permite, mais uma vez, evidenciar de forma inequívoca que a cultura continua a não estar no centro do debate político em Portugal, nem sendo encarada como um pilar para o desenvolvimento sustentável à escala nacional e, por isso, dificilmente, se cumprirá o desígnio de promover a cidadania cultural (Secretaria Geral Ibero-Americana, 2022) e de apostar na transversalidade da cultura nas políticas públicas, afirmando a cultura como um bem público mundial (UNESCO, 2022).

BIBLIOGRAFIA

Campos, J. (2023). *Políticas Públicas para a Cultura em Trás-os-Montes "1995-2011": os casos de Bragança e Chaves.* Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Aveiro.

Conferência do Porto Santo. (2021). *Carta do Porto Santo: A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia.* [Link]

Correio da Manhã (2024). "Manifestação de profissionais em Lisboa exige maior atenção dos políticos à Cultura", 26 de fevereiro. [Link]

Decreto-Lei n.º 79/2023, de 4 de setembro. [Link]

Decreto-Lei n.º 78/2023, de 4 de setembro. [Link]

Decreto-Lei n.º 36/2023, de 26 de maio. [Link]

Decreto-Lei n.º 64/2022, de 27 de setembro. [Link].

Despacho n.º 507/2024, de 18 de janeiro. [Link]

Diário de Notícias (2024). "O que os partidos propõem para resolver os problemas dos imigrantes?", 22 de fevereiro. [Link]

Diário de Notícias (2024). O feminismo entrou na campanha eleitoral", 8 de março. [Link]

Expresso (2024). "Um mês depois, ainda não há resultados das negociações sobre aquisição de pinturas de Domingos Sequeira", 7 de março. [Link]

Gama, M. (2021). E se começarmos por cumprir a Constituição da República Portuguesa? In M. Gama & P. R. Costa (Eds.), *Políticas culturais municipais: Análise de documentos estruturantes em torno da cultura* (pp. 15–35). Braga: CECS. [Link]

Gama, M. (2013). *Políticas culturais: Um olhar transversal pela janela-ecrã de Serralves.* Tese de Doutoramento apresentada na Universidade do Minho. [Link]

Gama, M. (2011). *Formação em Teatro e Formação de Públicos.* Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto Politécnico de Viana do Castelo. [Link]

Gama, M.; Dominguez, C.; Cruz, R. V. & Almada, J. (2022, agosto). A Cultura nas eleições legislativas 2022 em Portugal. In *Anais do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT*, Salvador, Brasil. [Link]

Instituto Nacional de Estatística (2016). *Conta Satélite da Cultura – 2010- 2012 - notas metodológicas.* Lisboa*: Instituto Nacional de Estatística.*

Jornal de Notícias (2024). "Paulo Núncio defende referendo ao aborto", 28 de fevereiro. [Link]

Jornal de Notícias (2024). "Mithá Ribeiro diz que ideologia de género é "fenómeno de insanidade mental"", 4 de março. [Link]

Lei n.º 81/2019, de 2 de setembro. [Link]

Lopes, J. (2003). *Escola, território e políticas culturais.* Porto: Campo das letras.

Lusa (2024). “Eleições: Volt visita Mouraria em Lisboa para "dar as boas vindas aos imigrantes", 22 de fevereiro. [Link]

Lusa (2024). “Cultura propõe alterar regra para trabalhadores acederem a subsídio de desemprego”, 6 de março. [Link]

Lusa (2024). “Óbito/António-Pedro Vasconcelos: Mortágua lamenta morte de "homem de luta" na defesa do país”, 6 de março. [Link]

Portaria n.º 299/2023, de 4 de outubro. [Link]

Público (2024). “Imigrantes brasileiros apelam ao voto no BE para “travar a extrema-direita””, 20 fevereiro. [Link]

Programa do XXIII Governo Constitucional (2022). [Link]

Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020, de 23 de outubro. [Link]

Resolução do Conselho de Ministros n.º 142/2023, de 17 de novembro. [Link]

Sábado (2024). “Imigrantes de bem”, 1 de março. [Link]

Santos, M. (2010). Uma panorâmica com três vertentes e duas dimensões. In M.L. L. Santos & J. M. Pais (Eds.), *Novos trilhos culturais: Práticas e políticas* (pp.29–35). Imprensa de Ciências Sociais.

Secretaria Geral Ibero-Americana. (2022). *Estratégia Ibero-Americana para a Cultura e o Desenvolvimento Sustentável.* [Link]

UNESCO. (2022). *Declaração Final da Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável MONDIACULT 2022.* [Link]

Visão (2024). “Reportagem especial: Imigrantes, os invisíveis que nos alimentam”, 31 janeiro. [Link]

DOCUMENTOS DOS PARTIDOS POLÍTICOS

Aliança Democrática. (2024a). *Programa Económico da Aliança Democrática.* [Link]

Aliança Democrática. (2024b). *Mudança Segura.* [Link]

Alternativa Democrática Nacional. (2024). *Programa Eleitoral legislativas 2024.* [Link]

Chega. (2024). *Limpar Portugal.* [Link]

Iniciativa Liberal. (2024). *Portugal a Crescer*. [Link]

Livre. (2024). *Contrato com o futuro.* [Link]

Nova Democracia. (2024). *Prioridades para Portugal. É agora!.* [Link]

Pessoas Animais e Natureza. (2024). *Agenda 24-28. Compromisso com as pessoas, os animais, a natureza.* [Link]

Partido Comunista Português. (2024). *Política patriótica e de esquerda – soluções para um Portugal com futuro.* [Link]

Partido Ecologista Os Verdes. (2024). *Manifesto Ecologista Legislativas.* [Link]

Partido Socialista. (2024). *Plano de ação para Portugal inteiro 2024.* [Link]

Reagir. Incluir. Reciclar. (2024), *Programa às eleições legislativas 2024.* [Link]

Volt Portugal. (2024). *Paixão pelo bom senso.* [Link]

POLÍTICAS CULTURAIS E TRADUÇÕES: UMA PROPOSTA DE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O BRASIL E O MÉXICO

Sharine Machado Cabral Melo [1]

RESUMO: Este artigo propõe algumas questões gerais que podem contribuir para o estudo comparativo entre as políticas públicas para a cultura e as artes desenvolvidas no Brasil e no México. O texto parte da mobilização social que levou à Lei Aldir Blanc, no Brasil, iluminando aspectos que podem ser comuns aos dois países: processos de institucionalização da cultura; tendências de centralização ou de descentralização administrativa; diferenças e hibridações culturais; distintas temporalidades das políticas públicas; envolvimento da sociedade civil; e, por fim, relações de trabalho nos setores artísticos e culturais. Conclui-se que o diálogo entre os países é pertinente e sugere-se que as políticas culturais não são neutras: ao mesmo tempo que são influenciadas por questões sociais, políticas e econômicas, também contribuem para legitimar o que é entendido como arte e cultura em cada época e lugar.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais. Mobilizações sociais. Lei Aldir Blanc. Brasil. México.

Introdução

Um estudo recente da UNESCO apresentou os impactos da COVID-19 sobre as indústrias criativas e culturais, apontando também para as medidas dos governos nacionais latino-americanos para mitigar os efeitos da pandemia sobre o setor. Os dados indicam que os investimentos em políticas federais para a cultura aumentaram 143% no Brasil em 2020 (em valores reais), quando comparados com o ano anterior. No México, a diferença positiva foi de apenas 3% (TRIGUBOFF *et al*, 2022). Sabemos que o crescimento exponencial dos recursos brasileiros foi impulsionado pela Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), que distribuiu três bilhões de reais, então alocados no Fundo Nacional de Cultura, para ações descentralizadas a serem executadas pelos estados e municípios. Também sabemos que essa lei foi construída a partir de uma intensa mobilização social e aprovada praticamente por unanimidade pelo Congresso, apesar do viés conservador da gestão federal na época. A experiência – que influenciou mudanças recentes nas políticas culturais brasileiras, como a renovada tendência à

[1] Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência – IEA/USP. Bolsista FAPESP a partir de agosto de 2023. Processo nº 2022/15346-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: sharinemelo@gmail.com.

descentralização, encabeçada pela Lei Paulo Gustavo (Lei nº 195/2022) e pela Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei nº 14.399/2022) – foi única na América Latina e, talvez, no mundo. Mas este artigo sugere que algumas questões iluminadas por esse acontecimento podem ser relevantes também para outros países, com diferentes abordagens e nuances. Propomos, assim, uma visão geral desses tópicos como ponto de partida para um estudo comparativo entre o Brasil e o México.

Três esclarecimentos são necessários. O primeiro refere-se ao contexto em que o artigo foi escrito: trata-se de parte de uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo – IEA/USP. Os trabalhos tiveram início em 2020, na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, então sob a coordenação de Néstor García Canclini, cuja titularidade foi encerrada oficialmente em 2022. Em meados de 2023, a pesquisa passou a receber apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) para sua continuidade, já com novos delineamentos. A proposta inicial era abordar os anseios coletivos que levaram à mobilização pela Lei Aldir Blanc. Atualmente, interessam também os desdobramentos políticos e institucionais dessa medida emergencial, como, por exemplo, a publicação da Lei Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. A principal metodologia adotada é a pesquisa etnográfica, realizada, principalmente, por meio de entrevistas semiestruturadas, individuais ou em pequenos grupos: até o momento, 32 pessoas contribuíram para a investigação. Se as primeiras entrevistas foram mais voltadas aos fatores que impulsionaram a participação social no processo de elaboração da Aldir Blanc, as conversas mais recentes foram direcionadas para aspectos políticos e institucionais, entre eles, a implementação do Sistema Nacional de Cultura. Os tópicos sugeridos neste artigo foram definidos a partir do conteúdo dessas entrevistas. Os participantes não serão citados nominalmente por limitações de espaço, mas o texto foi escrito a partir de percepções gerais destacadas das falas de pesquisadores, artistas, técnicos e gestores culturais sobre o atual cenário das políticas públicas brasileiras. Esse fato nos leva ao segundo esclarecimento.

O trabalho sob a coordenação de García Canclini, realizado entre 2020 e 2022 na Universidade de São Paulo, contava com integrantes do Brasil e do México. Mas, para além dessa cooperação acadêmica, há um longo histórico de relações entre os dois países: das influências do muralismo mexicano sobre artistas brasileiros às experiências de cultura comunitária. Há também certa tradição, especialmente no campo da antropologia, de encontros de pesquisadores brasileiros e mexicanos, como assinalam Ana Rosas Mantecón e Fraya Frehse

(2016) na introdução à coletânea *Vivir y pensar São Paulo y la Ciudad de México*. Essa confluência de interesses é justificada pelas semelhanças entre os dois países: ambos passaram por longos processos de colonização e hoje convivem com complexos problemas sociais, como a pobreza e a desigualdade na distribuição de renda, as dificuldades de acesso à educação e à cultura e as práticas migratórias. Também são países interculturais, no sentido proposto por García Canclini (2004, p. 15) para o termo: "confrontação e entrelaçamento" entre diferentes grupos sociais, "que são o que são em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos". No campo das políticas culturais, Lia Calabre (2013) também ressalta aspectos comuns ao México e ao Brasil, como os períodos de formação da identidade nacional, nas primeiras décadas do século XX, e a presença intensificada do estado nas políticas culturais dos anos 1960 e 1970.

Contudo, também há diferenças significativas e foi, principalmente, o encontro com a alteridade que motivou a proposta de uma análise comparativa entre as políticas públicas para a cultura e as artes, especialmente no âmbito federal, que vêm sendo desenvolvidas na última década no Brasil e no México. Para isso, está prevista uma pesquisa de campo a ser realizada entre fevereiro e março de 2024, na Cidade do México e no município também mexicano de Xalapa, Veracruz. Assim como a etapa já desenvolvida no Brasil, a pesquisa terá como principal metodologia as entrevistas semiestruturadas. O objetivo deste artigo é, portanto, preliminar: apresentar os tópicos que serão explorados nessas entrevistas e que, posteriormente, serão sistematizados e analisados em uma nova publicação. Chegamos, assim, ao terceiro esclarecimento. Consideramos que as políticas culturais não são neutras. Também não se restringem a programas orçamentários, planos e metas de governo. Ao mesmo tempo que respondem a demandas políticas, sociais e econômicas, elas contribuem para a construção do que é legitimado, em cada época e em cada lugar, como arte e cultura. Por mais que sejam buscados critérios objetivos de fomento ou de avaliação das ações, tudo o que é feito ou não em termos de políticas culturais remete a escolhas e decisões: o orçamento destinado aos programas, seus objetivos, os públicos que serão alcançados, os critérios de seleção, os projetos que são contemplados em editais para prêmios e bolsas e, também, aqueles que não são. Segundo Rosas Mantecón (2017), as ofertas culturais, entre elas as fomentadas por políticas públicas, também se intersecionam com outros aspectos cotidianos, com outras instituições e equipamentos coletivos, reestruturando relações sociais e impactando os âmbitos em que estas se desenvolvem. Conhecer as políticas culturais de um país implica, portanto, em conhecer sua

cultura, suas particularidades sociais e sua trajetória política. O que muda quando esse olhar é estrangeiro?

Para García Canclini (2008, p. XL), "a pergunta pelo que hoje podem ser a arte e a cultura" vincula-se "às tarefas de tradução do que dentro de nós e entre nós permanece desmembrado, beligerante ou incompreensível, ou quiçá chegue a hibridar-se". Podemos estender a pergunta às políticas para a cultura e as artes, uma vez que, além de serem fruto das disputas e das negociações políticas, sociais e culturais de cada município, estado ou país, também incidem sobre os circuitos de produção, circulação e consumo das obras. Escolhemos permanecer, inspirados pelo antropólogo, no "campo instável, conflitivo, da tradução e da 'traição'". Caso contrário, corremos o risco de cair em simplificações, imagens estereotipadas ou em descrições de aspectos administrativos longas e insuficientes. Por isso, a estrutura proposta para as entrevistas planejadas para esta pesquisa, embora seja ancorada em dados concretos, assemelha-se mais a um diálogo entre a autora brasileira e os participantes mexicanos (em sua maioria, especialistas na área de políticas culturais, artistas e escritores). Partimos do estranhamento provocado pelo contato com uma realidade diferente para chegar aos problemas compartilhados, às várias respostas dos governos locais e nacionais e ao envolvimento da sociedade civil. Os temas gerais sugeridos para as conversas serão abordados a seguir, assim como alguns aspectos históricos e orçamentários das políticas culturais brasileiras e mexicanas, que podem ajudar a compreender as semelhanças e diferenças entre os países. Foram definidos três grandes conjuntos de questões: os processos de institucionalização da cultura, com seus avanços e lacunas; as tendências de centralização ou de descentralização administrativa, que apontam para as diferenças e hibridações culturais, as distintas temporalidades das políticas públicas e o envolvimento da sociedade civil; e, por fim, as relações de trabalho nos setores artísticos e culturais.

Os processos de institucionalização da cultura

Neste primeiro conjunto de questões, buscaremos compreender as diferenças e semelhanças entre as instituições brasileiras e mexicanas, especialmente no que diz respeito à percepção de artistas, trabalhadores da cultura, pesquisadores e gestores. Como as particularidades históricas, políticas e sociais de cada país configuram diferentes modos de participação cidadã? De modo mais acentuado no México do que no Brasil, as instituições culturais se desenvolveram ao longo do século XX como parte do projeto de constituição de

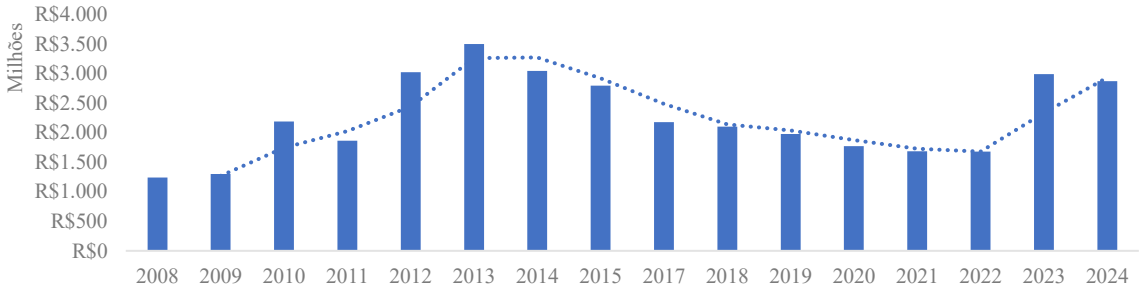
um estado nacional. Alguns marcos brasileiros podem ser situados nos anos 1930, com o governo de Getúlio Vargas e a gestão de Gustavo Capanema no Ministério de Educação e Saúde Pública; e nos anos 1970 e 1980, com a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e, posteriormente, do Ministério da Cultura. Vale ressaltar, ainda, a criação, em 1991, do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), cujo mecanismo de incentivo ficou conhecido como Lei Rouanet (Lei nº. 8.313/1991). No México, as instituições culturais que ainda hoje sustentam grande parte das políticas públicas foram impulsionadas pelas narrativas da revolução iniciada em 1910. Em 1921, o governo de Álvaro Obregón fundou a Secretaria de Educação Pública, à qual era vinculada a Subsecretaria de Assuntos Culturais. Outros marcos mexicanos são as criações: do Instituto Nacional de Antropologia e História, em 1938 (um ano após a criação do Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico, no Brasil); do Instituto Nacional de Belas Artes, em 1946; e do Instituto Nacional de Estudos Históricos das Revoluções do México, em 1953. Já no final dos anos 1980, em um movimento semelhante ao brasileiro, a cultura foi desvinculada da pasta da educação. Foram criados, então, o CONACULTA (Conselho Nacional para a Cultura e as Artes) e o FONCA (Fundo Nacional para a Cultura e as Artes) (RODRIGUEZ BARBA, 2008).

Em ambos os países, o final do século XX foi marcado pelo neoliberalismo. O papel do estado nas políticas culturais foi reduzido, dando protagonismo às iniciativas privadas. O crescimento das indústrias culturais também alterou padrões de produção, circulação e consumo de bens e serviços, especialmente a partir do avanço dos interesses predominantemente comerciais. Mas o início do século XXI trouxe um novo impulso para as políticas culturais. Sob a gestão do músico Gilberto Gil (2003-2008) no Ministério da Cultura brasileiro, destacam-se: a criação do Programa Cultura Viva (que aposta no desenvolvimento de ações locais, assim como na apropriação comunitária de ferramentas de comunicação de massa e digitais) e a assinatura do protocolo de intenções para a implementação do Plano Nacional de Cultura (voltado ao federalismo e à participação da sociedade civil). No México, é importante destacar as pesquisas sobre hábitos e consumo cultural realizadas durante o governo de Felipe Calderón (2006-2012). Também foi publicado, no mesmo período*, o Atlas de Infraestrutura e Patrimônio Cultural do México*, em uma tentativa de fornecer dados para a elaboração de políticas públicas para o setor.

Vale lembrar, ainda, que a virada para o século XXI foi marcada, em diversos locais do mundo, pela ênfase sobre a dimensão econômica da cultura e das atividades criativas, que,

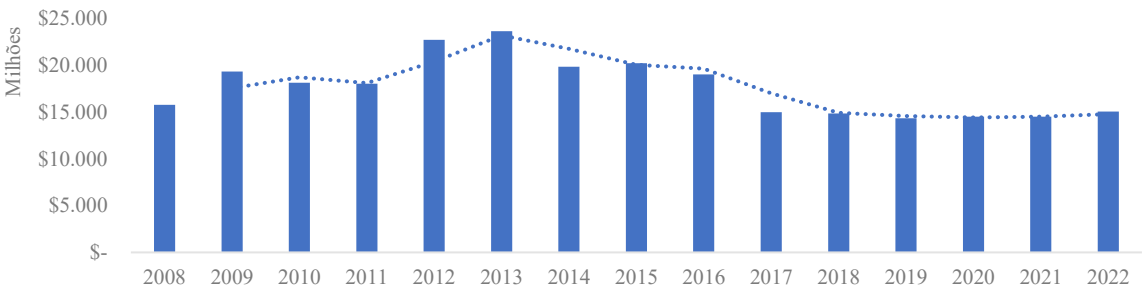
segundo entusiastas, poderia alavancar o desenvolvimento local e nacional. De acordo com relatório da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) e da OEI (Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura), a média dos investimentos em cultura e artes dos países da região teve seu auge em 2009, quando atingiu 0,32% do Produto Interno Bruto (PIB) produzido por essas nações. Mas os valores vêm caindo desde então. Os dados do Brasil e do México acompanham a tendência, como mostram os gráficos 1 e 2. No Brasil, a queda é mais acentuada a partir de 2014. No México, por sua vez, houve uma importante mudança nas políticas culturais em 2015: o CONACULTA foi transformado em uma Secretaria de Cultura (o que, para o país, tem *status* de ministério). Contudo, a criação da nova pasta não levou a um aumento dos recursos para o setor, atingido por sucessivas políticas de austeridade.

Gráfico 1. Orçamento atualizado da Função Cultura do Governo Federal Brasileiro, em milhões de reais



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados do Orçamento Federal. Disponível em https://www1.siop.planejamento.gov.br. Acesso em 12 Fev. 2023.

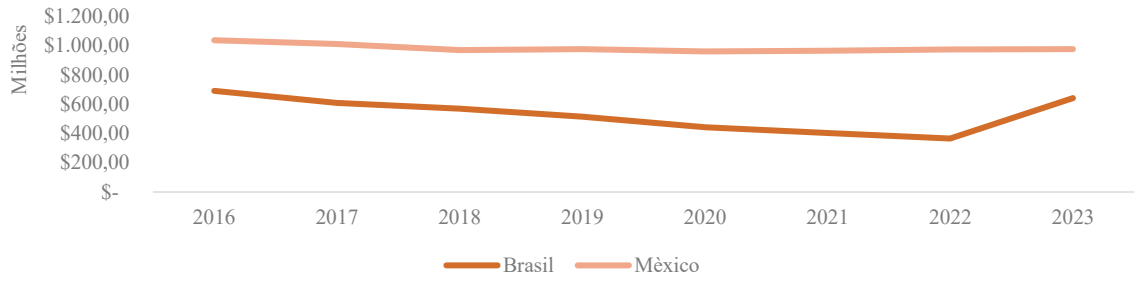
Gráfico 2. Orçamento aprovado da Função Cultura do Governo Federal Mexicano, em milhões de pesos mexicanos



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados do site FUNDAR. Disponível em https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/. Acesso em 06 Fev. 2024.

Historicamente, as políticas culturais mexicanas têm recebido orçamentos mais volumosos que os brasileiros (gráfico 3), quando são considerados apenas os valores da *função cultura* das administrações federais, tanto em número absoluto quanto em porcentagem dos gastos governamentais ou do PIB. A diferença é ainda mais expressiva se forem considerados os valores *per capta*, uma vez que a população brasileira é significativamente maior que a mexicana. No entanto, é preciso ter em mente que há outras fontes de recursos para a cultura, como, por exemplo, os investimentos estaduais e municipais ou os mecanismos de renúncia fiscal vigentes no Brasil. Além disso, grande parte dos recursos federais mexicanos estão sendo utilizados em grandes obras, como o projeto "Chapultepec Naturaleza y Cultura" e o Trem Maia. De qualquer forma, as diferenças entre os orçamentos se inverteram a partir das Leis Aldir Blanc, Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (gráfico 4). O que essas oscilações orçamentárias dizem sobre o papel que o fomento à cultura e às artes assume, atualmente, em cada lugar?

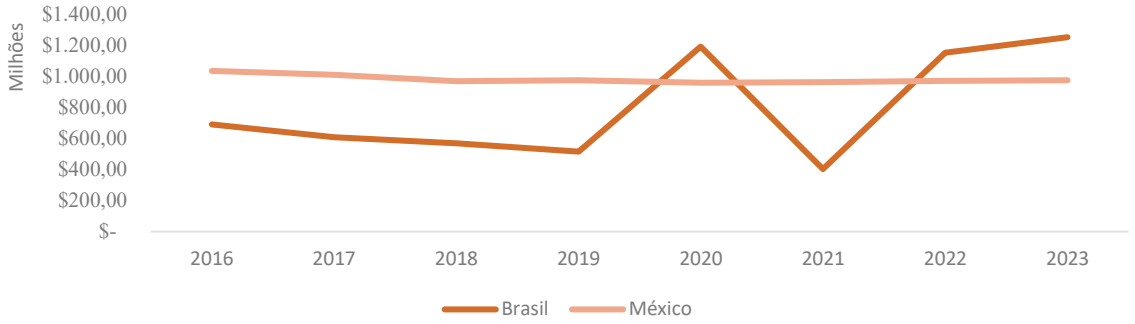
Gráfico 3. Comparação entre o orçamento aprovado da função cultura do Orçamento Federal mexicano e o orçamento atualizado da Função Cultura do Orçamento Federal brasileiro, sem considerar o orçamento destinado às Leis Aldir Blanc (2020) e Paulo Gustavo (2022) e à Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (2023), em milhões de dólares.[2]



Fonte: Elaborado pela autora com base em dados dos sites Portal da Transparência (https://portaldatransparencia.gov.br) e Datos Abiertos (https://www.transparenciapresupuestaria.gob.mx/Datos-Abiertos e http://presto.hacienda.gob.mx/EstoporLayout/estadisticas.jsp).

[2] Os dados brasileiros foram atualizados pelo índice APCA – IBGE, utilizando site Calculadora do Cidadão, disponibilizado pelo Banco Central. Foi utilizado, como mês de referência para a correção, janeiro de 2023. Os valores foram convertidos para dólares americanos em cotação do dia 27 de novembro de 2023.

Gráfico 4. Comparação entre o orçamento aprovado da função cultura do Orçamento Federal mexicano e o orçamento atualizado da Função Cultura do Orçamento Federal brasileiro, considerando o orçamento destinado às Leis Aldir Blanc (2020) e Paulo Gustavo (2022) e à Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (2023), em milhões de dólares.[3]



Fonte: Elaborado pela autora com base em dados dos sites Portal da Transparência (https://portaldatransparencia.gov.br) e Datos Abiertos (https://www.transparenciapresupuestaria.gob.mx/Datos-Abiertos e http://presto.hacienda.gob.mx/EstoporLayout/estadisticas.jsp).

Há um horizonte de institucionalidade que atravessa todo o século XX, chegando ao século XXI de modos distintos em cada país. O que se busca? Há décadas os projetos nacionalistas vêm perdendo o sentido em meio aos trânsitos intensificados entre as culturas locais e globais, embora ganhem novos contornos com as sucessivas ondas de conservadorismo que se voltam, por exemplo, contra minorias ou imigrantes. Por outro lado, aumenta o espectro do que é legitimado como arte e cultura. Como volumes financeiros minguantes são repartidos entre obras de cultura digital, design, artesanato, artes cênicas, música ou artes visuais, entre tantas outras categorias? As decisões tomadas dependem de uma complexidade de fatores: motivações pessoais, contingências históricas, demandas econômicas, urgências socioculturais ou políticas. Ao mesmo tempo, afetam, de modos distintos, aqueles que são ou não beneficiados: um prêmio ativa os mesmos significados e repercussões se for recebido por um artista local ou por alguém que possui reconhecimento internacional? As políticas culturais não estão apartadas das dinâmicas sociais, políticas e econômicas de uma comunidade ou de um país. Por isso, incidem diretamente sobre os modos como olhamos para nossa própria cultura e para os outros. Colher impressões sobre as ações governamentais do Brasil e do México do ponto de vista institucional e orçamentário pode iluminar as maneiras como vicissitudes políticas afetam os circuitos artísticos e culturais, a recepção dos diversos públicos e a atividade profissional no setor. Também pode nos ajudar a ver as estratégias de artistas e outros

[3] Ver nota 2.

trabalhadores da cultura para pautar o debate público, em diferentes escalas: local, nacional ou transnacional.

Olhar estrangeiro sobre o próprio país

Se o tópico anterior é voltado a processos institucionais e históricos que, em sua abrangência, modulam as políticas governamentais para a cultura e as artes, este segundo conjunto de questões é endereçado aos modos como planos e metas administrativos se confrontam, em cada país, com realidades diversas e simultâneas. Como breve fundamentação teórica, consideramos a introdução ao livro *Culturas Híbridas,* em que García Canclini (2008, p. XXXIX) afirma a importância de construirmos "princípios teóricos e procedimentos metodológicos" que "ajudem a tornar o mundo mais traduzível". O autor esclarece que traduzir é o que torna possível a convivência em meio às diferenças e, com isso, remete ao conceito de hibridação, não como um recurso para a "compreensão universal", mas como modo de reivindicar também a heterogeneidade. Na passagem do século XX para o século XXI, quando o livro foi escrito e reeditado, o autor já apontava para a coexistência, nem sempre integrada, de diferentes culturas e temporalidades nos países da América Latina. Vinte anos depois dessas análises, projetos renovados de federalização da cultura, no caso do Brasil, ou de valorização da cultura comunitária, no México, também se deparam com disputas políticas, culturais e religiosas, identificações de gênero ou socio-raciais e interesses corporativos que exercem pressão sobre as instituições e podem afetar as decisões em políticas públicas. Além disso, há desigualdades de produção e de acesso que tornam estrangeiros não somente os que moram em outros países, mas os que deveriam ser atendidos, no lugar onde vivem, por políticas institucionais que alcançam a poucos.

O Sistema Nacional de Cultura, no Brasil, é um exemplo. Sua proposta remonta aos anos 1960, mas somente em 2012 foi incorporado à Constituição Federal (BRASIL, 1988) e, até hoje, não foi implementado. As Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo foram as primeiras experiências de distribuição equitativa de recursos federais para estados e municípios. Já a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, com duração de cinco anos, dará um sentido de continuidade à descentralização orçamentária. Mas será que essas medidas serão suficientes para reduzir a concentração de investimentos que há anos é percebida no país? De acordo com o Observatório do Itaú Cultural (s.d.), o estado de São Paulo é responsável por mais da metade do PIB produzido pelas indústrias culturais e criativas brasileiras. Em 2023, esse

mesmo estado concentrou 30% dos projetos que captaram recursos por meio da Lei Rouanet (SALICNET, s.d.). É preciso considerar, ainda, os investimentos estaduais e municipais que, juntos, são responsáveis por quase 90% do orçamento público para a cultura e as artes (ITÁU CULTURAL, s.d.). Como esses valores serão redistribuídos quando os recursos federais passarem a ser recebidos regularmente pelas administrações locais? Além disso, como as secretarias estaduais e municipais serão reestruturadas para operar os recursos, já que poucas possuem estrutura física e de pessoal que garanta o mínimo necessário para a prestação dos serviços à sociedade e a participação cidadã?

O México é uma federação em três níveis, assim como o Brasil. Contudo, são diferentes as estratégias de descentralização orçamentária. O órgão federal responsável pelas ações é a Direção Geral de Vinculação Cultural, que promove a colaboração multilateral entre os entes. Atualmente, algumas das principais atividades desenvolvidas pela direção são voltadas à cultura comunitária. Mas, ao contrário da configuração dos investimentos brasileiros, em 2022, no México, 61% do orçamento público para a cultura e as artes era federal e apenas 39% era estadual (ainda não há dados disponíveis, no país, sobre a porcentagem referente aos recursos municipais) (CRUZ VAZQUÉZ, 2024). Essa concentração orçamentária não reduz as diferenças socioculturais e as especificidades locais. Há informações sobre os setores econômicos, como as proporcionadas pela análise do PIB: segundo o INEGI, atividades de design, serviços criativos e meios audiovisuais prevalecem no nordeste e no noroeste do país, enquanto o artesanato predomina em outras regiões. Mas também há uma atenção voltada a diferentes grupos sociais, que pode afetar, com maior ou menor intensidade, os resultados das políticas públicas. O que está em jogo quando a Secretaria de Cultura mexicana anuncia que, em 2023, 60% das bolsas destinadas aos artistas foram outorgadas a quem nunca teve acesso a uma política pública para o setor? (MÉXICO, 2023).

Por sua vez, o Decreto Federal nº 11.453 de 2023, que dispõe sobre os mecanismos de fomento à cultura no Brasil, prevê a possibilidade de editais específicos, cotas ou bônus de pontuação destinados a "determinados territórios, povos, comunidades, grupos ou populações". Um exemplo de aplicação do decreto é o Edital Funarte Retomada – Artes visuais, lançado pela vinculada do Ministério da Cultura em 2023. Segundo o site da Fundação, quase 58% dos inscritos declararam-se brancos. No entanto, 51% dos prêmios foram destinados a indígenas, negros, pardos ou pretos (FUNARTE, 2023). Há, portanto, certa tendência de reconfiguração do acesso às políticas públicas que, ao mesmo tempo, acompanha e ajuda a pautar a produção

artística e cultural do país. Como a experiência federal é replicada pelos demais entes? Segundo dados do IBGE (2021), 31% dos municípios que receberam recursos da Lei Aldir Blanc, executada entre 2020 e 2021, utilizaram critérios sociais de priorização para população negra, população indígena, mulheres, travestis e transgêneros, pessoas com deficiência, localidades, comunidades tradicionais ou populações vulneráveis. Além desses critérios, é preciso considerar outros fatores, como o crescimento dos adeptos das religiões neopentecostais no Brasil e, consequentemente, do consumo da música gospel, que representa cerca de 20% do mercado fonográfico do país, atrás apenas de fenômenos comerciais como a música sertaneja.

A propósito, quais são as fronteiras, sempre porosas, entre produtos comerciais, obras de artistas emergentes, expressões de culturas populares ou manifestações religiosas? Como o cenário artístico e cultural se modifica quando são adotados mecanismos como cotas socio-raciais ou outras ações afirmativas? Por fim, é importante investigar o envolvimento da sociedade civil na formulação das políticas públicas: a mobilização pela Lei Aldir Blanc foi um exemplo inaudito dos modos como diferentes interesses, como os exemplificados acima, podem ser integrados por meio da participação democrática, pautando as ações de governos locais e nacionais. Como dito, não há registros de uma mobilização equivalente no México ou em outros países da América Latina. Mas, certamente, há outras experiências, nacionais ou transnacionais, que podem ser compartilhadas, como a expansão de programas de cultura comunitária, por exemplo.

Arte, cultura e trabalho

O último conjunto de questões é voltado aos modos como as transformações nas políticas públicas para a cultura e as artes podem afetar o mercado de trabalho. O mais abordado em planos e metas governamentais é a geração de emprego e renda a partir de recursos recebidos por meio de fomentos diretos ou indiretos, tais como editais, prêmios ou incentivos a projetos. Segundo dados da Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2021), no Brasil, cada real investido em cultura retorna R$1,67 para a economia. Nesses valores são computados toda a cadeia produtiva: artistas, técnicos de espetáculos, cenógrafos, figurinistas, curadores, além de profissionais envolvidos em alimentação, transporte, comunicação, entre outras atividades relacionadas. No Brasil, em 2022, havia cerca de 5,4 milhões de pessoas ocupadas nos setores culturais, o que representa 5,6% do total de trabalhadores do país. Destes, somente 36% possuíam registro em carteira de trabalho. 42% trabalhavam por conta própria e 14,4% eram

informais. 52% trabalhavam em atividades culturais centrais[4], sendo que a maior parte (27%) era empregada em serviços criativos, de design, de mídias audiovisuais e interativas. Somente 8,4% atuavam em patrimônio, apresentações artísticas, celebrações, artes visuais e artesanato (IBGE, 2022). Ou seja, além da precariedade disfarçada de empreendedorismo, muitas vezes as justificativas sobre a contribuição econômica da cultura são infladas por atividades de caráter prioritariamente comercial. Pelo mesmo motivo, uma parte significativa do setor depende das políticas públicas.

No México, pesquisadores vêm chamando a atenção para outro fator alarmante: o desemprego. De acordo com Antonio Mier Hughes (2024), o PIB do setor cultural registrou uma contração de 20% em 2020 e até hoje não se recuperou totalmente. Em 2022, havia 1,5 milhão de postos de trabalho na área, em comparação com mais de 1,6 milhão em 2018 (uma queda de 7,6%). Outro dado alarmante, segundo a Organização Internacional do Trabalho (*apud* QUIROGA, 2023), é que 65% dos trabalhadores culturais no México têm contratos temporários: a média mundial é de 59%. Será que as instituições culturais e as políticas públicas para o setor, como são estruturadas hoje, serão capazes de oferecer uma nova perspectiva para esses trabalhadores?

Uma artista brasileira, já entrevistada para a pesquisa, compara a situação laboral nos setores culturais a uma "máquina de moer carne ou de moer sonhos": ela se refere à concorrência acirrada por prêmios e bolsas, às incertezas quanto à realização dos projetos, às remunerações baixas e ao excesso de trabalho que acomete os profissionais quando estes precisam atuar ao mesmo tempo como artistas, gestores, produtores, jurados, entre tantas outras atividades que se acumulam. Nesse sentido, as políticas culturais também alteram a configuração do setor quando impulsionam um mercado voltado à elaboração de projetos, à captação de recursos financeiros, à inscrição em editais e à prestação de contas. São habilidades administrativas que precisam ser conciliadas com o trabalho propriamente artístico, cuja estética, muitas vezes, é adaptada de acordo com critérios técnicos de seleção: ações comunitárias ou afirmativas, acessibilidade, apresentações gratuitas em escolas, entre outros.

A evolução desse mercado de trabalho também segue temporalidades diversas: em grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro, há profissionais especializados e uma

[4] De acordo com o IBGE (2022), as atividades culturais centrais são: patrimônio, apresentações artísticas e celebrações, artes visuais e artesanato, livro e imprensa, mídias audiovisuais e interativas, design e serviços criativos, esportes e recreação.

concorrência acirrada, enquanto pequenos municípios ainda estão aprendendo a linguagem burocrática dos instrumentos utilizados para distribuir recursos públicos para o setor. Quais as alternativas viáveis? Certamente não há respostas para perguntas como essa, a não ser alguns poucos exemplos internacionais, como as políticas voltadas aos "intermitentes dos espetáculos", desenvolvidas na França. Por isso, também é preciso compreender como os diversos públicos se relacionam com os artistas e demais trabalhadores da cultura. Outra entrevistada ressalta a dificuldade que a sociedade, em geral, tem em associar a arte ou a cultura ao trabalho: de tão presentes na vida cotidiana, muitas pessoas não se dão conta de que há profissionais e uma extensa cadeia produtiva envolvidos na música que se ouve gratuitamente pelo YouTube, nas sérias disponibilizadas pela Netflix, nos museus visitados ou no espetáculo de teatro que se assiste aos finais de semana. Parte da negligência de governos e da sociedade civil em relação às políticas culturais vem dessa desconexão entre arte, cultura, trabalho e economia. Como o Brasil e o México enfrentarão essas questões nos próximos anos?

Considerações finais

Este artigo procurou apresentar algumas questões gerais que podem ser utilizadas como pontos de partida para um estudo comparativo entre as políticas culturais brasileiras e mexicanas. Os temas foram sugeridos a partir de pesquisa realizada sobre os desdobramentos da Lei Aldir Blanc no Brasil. Embora essa experiência tenha sido única na América Latina, acreditamos que algumas questões são pertinentes também em outros países, a saber: os processos de institucionalização da cultura e a ressignificação de instituições seculares; as possibilidades de pacto federativo; o envolvimento da sociedade civil; e as relações de trabalho nos setores artísticos e culturais. Esperamos, a partir dessas temáticas, estabelecer um diálogo com gestores, artistas e pesquisadores mexicanos, de modo a iluminar tendências e compartilhar experiências que possam contribuir para o desenvolvimento das políticas culturais nos dois maiores países da América Latina.

Referências

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF. 5 out. 1988. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 18 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 13.018/2014.** Diário Oficial da União: seção 1; Brasília, DF, edição 139, p. 1. 23 jul. 2014. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-no-13-018-de-22-de-julho-de-2014-30058751. Acesso em 06 Fev. 2024.

BRASIL. **Lei nº 14.017/2020.** Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, edição 123, p. 1, 29 jun. 2020. Disponível em https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628. Acesso em 2 nov. 2021.

BRASIL. **Lei nº 14.399/2022**. Diário Oficial da União: seção 1 – extra B; Brasília, DF, edição 128-B, p. 4. 8 jul. 2022. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-n-14.399-de-8-de-julho-de-2022-413971491. Acesso em 28 jul. 2022.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195/2022**. Diário Oficial da União: seção 1 – extra B; Brasília, DF, edição 128-B, p. 1. 8 jul. 2022. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-complementar-n-195-de-8-de-julho-de-2022-414060720. Acesso em 28 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto Federal nº 11.453/2023**. Diário Oficial da União: seção 1; Brasília, DF, edição 58, p. 1. 23 mar. 2023. Disponível em: https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-11.453-de-23-de-marco-de-2023-472377545. Acesso em 06 Fev. 2024.

CALABRE, L. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. In: **Revista Escritos**, ano 7, n. 7, 2013. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero07/artigo12.php. Acesso em 06 Fev. 2024.

CEPAL; OEI. **A contribuição da cultura para o desenvolvimento econômico na Ibero-América.** Madri, Espanha: Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), 2021.

CRUZ VAZQUÉZ, E. El dinero de los mares profundos. In: **Paso Libre.** 2024. Disponível em: https://pasolibre.grecu.mx/el-dinero-de-los-mares-profundos/. Acesso em: 06 Fev. 2024.

FGV. Fundação Getúlio Vargas. **Estudo da FGV sobre impacto econômico da pandemia na área cultural é indicado para premiação.** 2021. Disponível em: https://portal.fgv.br/noticias/estudo-fgv-sobre-impacto-economico-pandemia-area-cultural-e-indicado-premiacao. Acesso em: 06 Fev. 2024.

FUNARTE. Fundação Nacional de Artes. **Funarte Retomada 2023 – Artes Visuais.** 2023. Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2023-artes-visuais. Acesso em: 06 Fev. 2024.

FUNDAR. **Centro de Análise e Investigação**. Presupuesto Federal para Cultura. 2023. Disponível em: https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/. Acesso em: 06 Fev. 2024.

GARCÍA CANCLINI, N. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Mapas de la interculturalidad. Barcelona (Espanha): Gedisa, 2004.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **MUNIC – Pesquisa de Informações Básicas Municipais.** 2021. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html?=&t=resultados. Acesso em: 06 Fev. 2024.

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011-2022. 2022. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102053_informativo.pdf. Acesso em: 06 Fev. 2024.

INEGI. Instituto Nacional de Estatística y Geografía. **Economía y sectores productivos. Cultura**. s.d. Disponível em: https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/. Acesso em 06 Fev. 2024.

ITAÚ CULUTRAL. **Painel de dados do Observatório do Itaú Cultural**. s.d. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/. Acesso em 06 Fev. 2024.

MÉXICO. Secretaría de Cultura. **El Sistema Creación da a conocer los resultados 2023 de la convocatoria Sistema Nacional de Creadores de Arte.** 2023. Disponível em: https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-sistema-creacion-da-a-conocer-los-resultados-2023-de-la-convocatoria-sistema-nacional-de-creadores-de-arte?idiom=es. Acesso em: 06 Fev. 2024.

MIER HUGHES, A. Los números del desempleo. In: **Paso Libre.** 2024. Disponível em: https://pasolibre.grecu.mx/los-numeros-del-desempleo/. Acesso em 06 Fev. 2024.

QUIROGA, R. OIT analiza estatus y desafíos del trabajo en el sector cultural. In: **El economista.** 2023. Disponível em: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/OIT-analiza-estatus-y-desafios-del-trabajo-en-el-sector-cultural-20230215-0015.html. Acesso em: 06 Fev. 2024.

RODRIGUEZ BARBA, F. Por una política cultural de Estado en México. In: **Revista Casa del Tiempo**, UAM, vol. I, ano IV, n. 9, pp.16-20. 2008. Disponível em: https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/09_iv_jul_2008/casa_del_tiempo_eIV_num09_16_20.pdf. Acesso em 06 Fev. 2024.

ROSAS MANTECON, A. **Ir al cine:** antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas. México (México): Gedisa, 2017.

ROSAS MANTECÓN, A.; FREHSE, F. Vivir y pensar São Paulo y la Ciudad de México: una introducción. In: ROSAS MANTECÓN, A.; FREHSE, F. (Coords.). **Vivir y pensar São Paulo y la Ciudad de México:** trayectorias de investigación en diálogo. México (México): Universidad Autónoma Metropolitana; Juan Pablos Editor, 2016.

SALICNET. **Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura**. s.d. Disponível em: http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php. Acesso em: 06 Fev. 2024.

TRIGUBOFF, M. et al. **Assessment of the impact of COVID-19 on cultural and creative industries.** Paris (França): UNESCO; IDB; SEGIB; OEI; MERCOSUR. 2022.

MESA XXII

Componentes do SNC II

NA CONFLUÊNCIA DA ROÇA: A CONSTRUÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS A PARTIR DO CONSELHO DA ROÇA DO SISTEMA AGRÍCOLA TRADICIONAL DO ALTO RIO NEGRO

Ediane Hirle[1]

RESUMO: O objetivo desse artigo é refletir caminhos outros, possíveis de criar confluências com a roça indígena, reflorestada através das experiências e de saberes ancestrais, associados ao que, no processo de patrimonialização institucional, é nominado como Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro. No ano de 2014, foi formado o Conselho da Roça, a fim de: pensar a gestão, os limites, as possibilidades e os impactos das Políticas de Salvaguarda. Esse é um importante instrumento de participação social capaz de criar fissuras para que as narrativas do mundo indígena ressoem no Estado. Ensaiando perguntas a partir das ideias de Mestre Nego Bispo, dialogando na esteira das reflexões de Lia Calabre e Marilena Chauí faz-se esta pesquisa é um convite para pensar as práticas coletivas presentes nas roças, nas danças, nos cantos, nos mitos transmitidos através das gerações, e, presentes nas relações com a terra, as plantas e outros viventes.

PALAVRAS-CHAVE: contracolonilidade; políticas culturais; patrimonialização; sistema agrícola.

A roça indígena relaciona-se a uma bagagem de experiências e saberes ancestrais, reflorestados através da memória, e, é associada ao que no processo de *patrimonialização* é nominada como Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro (SAT-RN). No ano de 2021 ocorreu a revalidação do registro do Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro, ocorreu a reunião do Conselho da Roça, das quais surgiram discursões em torno da sustentabilidade desse bem. Essa pesquisa conduz ao exercício de reflexão sobre os instrumentos de participação social capazes de criar "fissuras" para que as narrativas do mundo indígena ressoem no Estado.

Como ativista político e militante quilombola Antônio Bispo dos Santos, Mestre Nego Bispo, traz consigo o resgate de experiências e saberes ancestrais, provenientes da

[1] Antropóloga pela Universidade Federal da Integração Latino Americana. Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural pelo programa de mestrado profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Atua na superintendência do IPHAN do Amazonas. ediane.hirle@hotmail.com .

chamada "geração avó" quilombola. Ele compartilha não apenas vivências, mas também tecnologias e conhecimentos originários, estabelecendo diálogos com comunidades indígenas e promovendo a defesa da contracolonialidade. Dessa forma, as ideias de Nego Bispo nos convidam a repensar nossa relação com o mundo e com os outros, promovendo uma perspectiva biocultural e integrada, que reconhece a interconexão entre todos os elementos do nosso planeta e busca construir um futuro mais justo e sustentável.

Contrariando a visão acadêmica da *decolonialidade*, Bispo também propõe repensar conceitos arraigados sobre cultura, identidade, humanidade e cidadania. Ao estabelecer diálogos entre quilombos e comunidades indígenas, o pensamento do Antônio Bispo dos Santos, Mestre Nego Bispo, discute um caminho para desmantelar o sistema colonial de maneira ancestral e circular: promove a defesa da *contracolonialidade.*

Utilizando analogias como a confluência de rios, ele nos lembra que, ao nos conectarmos com outros, não perdemos nossa natureza, mas nos fortalecemos. Baseando nas cosmovisões e nos politeísmos dos povos *afropindorâmicos confluentes*, Bispo mostra como é possível viver *outramente*. O que abre caminho à superação das colonialidades autoritárias de um Estado Democrático de Direito, que ainda não encontrou uma convergência plural de diferentes sistemas de pensamento, capaz de assegurar os debates necessários ao viver em comum, sem a eliminação compulsória das diferenças.

Ao problematizar o alcance das Políticas Públicas, Mestre Nego Bispo (2023) nos provoca a pensar em “Políticas Próprias” que incorporem a complexidade particular de povos *diversais,* cosmológicos, naturais e orgânicos”. As periferias produzem e incorporam suas próprias políticas. Territorializadas na tradição oral as comunidades indígenas se organizam em modos coletivos de saber, nos quais existem milenares encontros de diversidade *biocultural* neste território que chamamos de SAT-RN. Resistentes das lutas por garantias de direitos e acesso as políticas - políticas próprias - cruciais para o inadiável (re)envolvimento com a terra e para a ampliação dos nossos imaginários de coexistências.

Assim as práticas coletivas das roças, as danças, os cantos transmitidos através das gerações, as relações com os pássaros, as plantas e os outros viventes. Seres compartilhantes, a compartilhar não apenas vivências, mas também tecnologias e conhecimentos originários. Na roça indígena, *biointeração* e o compartilhamento tornam-se marcos de uma luta por direitos às vidas contra um sistema colonial ainda ancorado nas vigentes políticas de Estado.

POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E POLÍTICAS DE SALVAGUARDA DO SAT – RN

As discussões sobre políticas públicas culturais as concebem como uma série de intervenções realizadas por diferentes atores, como o Estado, organizações civis e grupos comunitários, com o objetivo de orientar decisões, ações e programas relacionados à cultura. Para Lia Calabre (2020), ao abordar esse tema, é essencial reconhecer e considerar a diversidade de públicos, bem como promover a inclusão das populações *minorizadas* que historicamente estiveram à margem da produção e do acesso à cultura no país.

O Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, realizado em 2010 e inscrito no Livro dos Saberes, representa um marco na preservação e valorização dos conhecimentos e práticas ancestrais relacionados ao plantio e domesticação de uma variedade de espécies vegetais. O território do Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro (SAT-RN) abrange os municípios de Santa Isabel, Barcelos e São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, e reflete as práticas culturais de 23 povos indígenas (IPHAN, 2019).

Conforme é enunciado, a "agricultura praticada pelos povos do Rio Negro envolve o manejo de aproximadamente cem espécies de mandioca e trezentas espécies de outras plantas, desempenhando um papel crucial na constituição e conservação de um vasto patrimônio biológico e cultural" (Velthem; Emperaire, 2016). É caracterizada pela preparação da "área de cultivo até o consumo dos alimentos, permeando diferentes aspectos da vida social em escalas ecológicas, biológicas, socioculturais e temporais, que atravessam os domínios da vida material, social e econômica" (Brayner, 2019, p.38).

Baseada na oralidade e memória o Coletivo de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro, roça é tecnologia ancestral indígena. O que corresponde ao complexo de relações de humanos com plantas, e de plantas com humanos, de manejo da floresta; da terra, de crenças, de conceitos e das práticas, onde as mulheres são responsáveis pelo benzimento[2] da roça. Embora a maioria dos discursos institucionais não deem conta do complexo de relações que envolvem: modos, saberes, fazeres, ritos, espécies de maniva, plantas, mulheres donas de roça, benzimento, existe um crescente movimento de participação social das mulheres evocando que "a roça é o nosso passado, nosso presente e o nosso futuro". (Elizangela, Coletivo de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro, em entrevista para o Parecer de Revalidação do Registro).

Nesta passagem essa mulher indígena explica que a Roça Indígena continuará (re)existindo independente de ser patrimonializada. Lia Calabre (2020) vai dizer que "nem todo fenômeno cultural deve tornar-se objeto de política pública". Segue explicando que há um risco de tentar administrar a "irracionalidade e o caos dos processos criativos, e que a relevância da política pública se empobrece se a reduzirmos a dimensão administrativa". Na esteira de Lia Calabre é possível refletir sobre os limites e as limitações impostas pela institucionalidade, mas também como um lugar que oferece garantia de direitos. Um lugar ambíguo e por vezes contraditório.

Em 2014 havia a formação dos Conselhos de Anciãos, que a partir daquele momento passou a ser denominado de Conselho da Roça, nomenclatura escolhida pelos detentores e detentoras do SAT-RN, composto por pessoas legitimadas pelos seus pares como conhecedores e conhecedoras da prática. Para pensar os limites, possibilidades e impactos das Políticas de Salvaguarda, nesta região de extensão territorial e geografia dos rios, foi formado um Conselho da Roça em cada município: Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira.

Sabe-se que desde o processo de registro até a implementação das ações de salvaguarda, foram sendo constituídos alguns coletivos deliberativos no âmbito das relações do Sistema Agrícola Tradicional Rio Negro, como: Conselho da Roça e o Comitê Gestor de Salvaguarda. No caso deste último, participam colaboradores como Instituto Socio Ambiental (ISA), e pesquisadoras e pesquisadores do Grupo de Pesquisa: "Populações Tradicionais, Agrobiodiversidade e Conhecimentos Tradicionais na Amazônia" - PACTA.

Em "Cultura e democracia: discurso competente e outras falas", a filósofa brasileira Marilena Chauí aborda a interseção entre cultura e democracia, oferecendo uma análise crítica das questões contemporâneas relacionadas a esses temas. Chauí (2008) examina como a cultura é muitas vezes submetida à lógica do mercado sob o neoliberalismo, transformando-a em produtos e serviços comerciais que são acessíveis apenas para uma elite privilegiada, o que contribui para a manutenção das desigualdades sociais.

Se a cultura é vista como um privilégio de classe e um instrumento de manutenção da ordem social estabelecida. Cabe destacar a importância de reconhecer a cultura como um direito fundamental e como parte integrante da formação da identidade e da expressão humana. Assim evoca-se a cultura como um direito:

> Finalmente, o direito à participação nas decisões de política cultural é o direito dos cidadãos de intervir na definição de diretrizes culturais e dos orçamentos públicos, a fim de garantir tanto o acesso quanto à produção de cultura pelos cidadãos. Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (CHAUÍ, 2008, p.66)

Deslocar a produção das políticas culturais do lugar de entretenimento e supérfluo, é o principal caminho para enxergar as populações indígenas como produtores de cultura e consumidores de cultura e não como objeto de fetiche e espetáculo do exótico. Lia Calabre (2020) explica que no contexto brasileiro, essa discussão se torna ainda mais relevante devido à diversidade cultural do país e às desigualdades sociais existentes.

Analisar as questões culturais e democráticas à luz da experiência amazônica nos permite compreender como as políticas culturais podem ser utilizadas para promover a inclusão social, a diversidade e a autonomia das comunidades indígenas. Isso envolve não apenas o acesso à cultura, mas também a participação ativa na produção e na preservação de suas próprias e diversas manifestações culturais dos solos amazônicos.

As ações do IPHAN, no tocante a política de Salvaguarda do SAT-RN, tem a gestão compartilhada entre a sociedade civil organizada, Universidades e o Instituto Socioambiental (ISA). A Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) é uma associação civil indígena sem fins lucrativos criada em 1987 com o intuito de defender a territorialidade de 23 povos indígenas, organizados em cerca de 750 comunidades, situados ao longo do Rio Negro e de seus afluentes. Considerada referência mundial na defesa do território e dos direitos indígenas na América Latina, a FOIRN atua, sobretudo, na estruturação de uma economia indígena sustentável, no monitoramento ambiental e climático do Rio Negro, na governança territorial e ambiental e no fortalecimento das 60 associações locais[2].

No ano de 2020 o Conselho da Roça se reuniu para discutir a reavaliação do registro e vislumbrar a criação de um plano de salvaguarda considerando que, no atual contexto de

[2] Estas informações se encontram distribuídas no endereço eletrônico da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), https:// foirn.org.br/ (acesso em 27 de fevereiro de 2024), e no parecer do Conselho Consultivo do Iphan que determinou o registro da Cachoeira de Iauaretê em 2005, disponível no endereço eletrônico do Iphan, http://portal.iphan.gov.br/ (Acesso em 27 de fevereiro de 2024).

vulnerabilidade é possível perceber que o bem está relacionado e sujeito às interferências: da hegemonia do modelo "moderno" frente às práticas culturais locais; a integração das mulheres no mercado; o acesso a terra; a transmissão de saberes, principalmente aqueles relacionados à dimensão simbólica; a falta de interesse dos mais jovens; perda da diversidade biológica e dos saberes; mudanças dos hábitos alimentares e mudanças climáticas. Ainda que no Relatório de Revalidação do Registro tenha sido alertado sobre as transformações e vulnerabilidade dos conhecimentos sobre a diversidade de espécies de plantas:

> Mesmo após 10 anos de seu processo de registro, o SAT-RN continua com os mesmos aspectos e não irá acabar porque vem de muitas gerações, com conhecimentos, inovações e modos de fazer que continuam nos dias atuais. O SAT-RN é nossa referência de memória e identidade, por isso não há como mudar… é um sistema nosso, do povo indígena do rio negro que passa de geração para geração. A roça continua, a etapa da queima continua sendo feita com nosso conhecimento tradicional mesmo, porque assim se regenera e tem um ciclo de vida de abundância e riqueza de diversidade e de alimentos (Sandra e Elizângela, 2021, Parecer de Revalidação do Registro).

Sandra e Elizângela, lideranças das mulheres indígenas do Rio Negro, relataram que em uma comunidade, através do contato com uma dona de roça, identificaram que ela ainda mantinha 56 tipos de manivas na roça dela. Para esta guardiã “ela planta para ter mesmo, porque diz que assim as manivas ficam alegres, que dançam juntas a noite”.

É possível perceber nessa narrativa o simbolismo e a (re)existência da roça em um sistema de relações humanas e não humanas, que interagem e se comunicam movendo as noções de tempo e espaço. Estes relatos transcendem a linguagem do Estado, e não é possível dar conta de colocá-las em caixinhas. É preciso “superar o caráter autoritário do atual Estado Democrático de Direito, para que toda e qualquer proposta de mudança seja exaustivamente debatida, respeitando-se as mais diversas formas de linguagem e de comunicação”, escreveu Antônio Bispo dos Santos (2015, p. 97), no livro intitulado Colonização, Quilombos: modos e significados.

Além disso, é fundamental reconhecer e inserir essas sujeitas que manejam a roça e são envolvidas com a terra. que as práticas agrícolas e de coleta tradicionais dos povos indígenas na Amazônia vão além de meras atividades econômicas, representando uma forma de conhecimento e de relação com o ambiente profundamente enraizado na cultura e na história dessas comunidades. Essa compreensão é essencial para a valorização e a

preservação da rica biodiversidade amazônica e para o respeito aos direitos e à autonomia dos povos indígenas.

Assim, as políticas de salvaguarda do SAT-RN podem ser vistas não como um objetivo a ser alcançado, ou, como uma cadeia produtiva de mercadorias (pimentas, manivas e frutas) mas sim, como uma premissa orgânica, intrínseca às práticas e relações humanas e não humanas. Portanto, é necessário desaprender algumas noções como agricultura e coleta arraigadas na ideia de um passado de "povos caçadores-coletores" que viveram seu estágio inicial nas cavernas que chegaram ao ponto de "domesticação de plantas" e a consequente conquista da agricultura que posteriormente fez concentrar, crescer e complexificar as sociedades, que passaram a produzir excedentes de alimentos e a se organizarem na forma de Estado:

> Forçada a se encaixar na história de qualquer parte do mundo, quando transportada para a Amazônia essa narrativa não parece refletir a trajetória dos povos que por aqui habitam há milhares de anos. A agricultura, tal como a entendemos, não parece ter florescido nos solos amazônicos, que assistiram e participaram de outros processos de ação e interação positivas das populações humanas ao longo do tempo. A rica biodiversidade da Amazônia é resultado de sofisticados processos de manejo e transformações vegetais, de relações de companheirismo, entre humanos e não humanos, e de sensíveis e elaborados construtos filosóficos em que participam as espécies naturais. (MENDES, 2021, p.).

Em vozes vegetais, o antropólogo Gilton Mendes explica que complexa relação dos povos indígenas com seus ambientes na Amazônia, infinitamente longe de ser uma fronteira agrícola, selvagem e virgem à espera da monocultura e do agronegócio. O avanço para o norte sempre foi uma tentativa de desenvolvimento, progresso civilizatório e domínio do "mundo selvagem".

A partir da *contracolonização* Nego Bispo traz uma série de aprendizados e lições de sua geração quilombola sobre a nossa relação humanas e não humanas, relações com a alteridade e diferença, promovendo uma perspectiva circular e integrada, que reconhece a interconexão entre todos os elementos do nosso planeta e busca construir um futuro mais justo e sustentável. Sugere-nos ainda que, se leve em consideração as formas de organização coletivas e o reconhecimento das políticas próprias em cada território. Bispo do Santos acredita que não exista (des)envolvimento sustentável.

Confluindo assim com Ailton Krenak ao afirmar que não desenvolvimento humano dentro da floresta sem a *florestania*: "É possível um desenvolvimento humano dentro da

floresta com outras tecnologias, com outros horizontes de vida social, de muitas alternativas de dentro da floresta, que não seja essa única que vem de fora e que sugere que cidadania é uma coisa de quem vive nas cidades" (Krenak, Ailton. p. 30, 2022). Coadunam com a palavra de que se existe futuro possível para o SAT-RN, esse futuro é ancestral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do reconhecimento constitucional, a implementação efetiva dessas políticas tem sido marcada por desafios e obstáculos. O Estado muitas vezes falha em cumprir suas obrigações, deixando os povos indígenas vulneráveis à violência, à invasão de seus territórios e à exploração de seus recursos naturais. A violência histórica perpetrada contra esses povos continua a ceifar vidas e a desrespeitar seus direitos fundamentais.

A demarcação e proteção das terras indígenas são pilares essenciais para a preservação da cultura e da identidade desses povos. No entanto, muitas dessas áreas enfrentam pressões constantes de setores econômicos e políticos interessados na exploração dos recursos naturais nelas contidos, o que coloca em risco não apenas o meio ambiente, mas também a sobrevivência física e cultural dos povos originários.

Além disso, é necessário promover políticas públicas que fortaleçam as comunidades indígenas em todos os aspectos de suas vidas, respeitando sua autonomia e sua diversidade cultural. Somente com o comprometimento efetivo do Estado e da sociedade em geral será possível construir um futuro no qual os povos originários possam viver com dignidade, respeito e liberdade, preservando suas culturas milenares para as gerações futuras.

Tanto Lia Calabre quanto Marilena Chauí apresentam contribuições de muita relevância para democracia cultural. Explicam como a as Políticas Públicas se empobrecem se a reduzirmos a dimensão administrativa, sem compromisso com um modelo de sociedade compartilhado por diversos agentes sociais. O Conselho da Roça é um espaço muito potente para construção de políticas públicas efetivas. Ao traçar linhas para uma democracia concreta, é necessário considerar a democratização dos meios de produção cultural, a garantia de acesso universal à educação e à cultura, e o fortalecimento dos espaços de participação cidadã na tomada de decisões políticas e culturais. Isso implica na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, onde a cultura seja verdadeiramente valorizada como um direito de todas e todos.

Não obstante, a demarcação e proteção das terras indígenas devem ser pilares essenciais para a preservação da cultura e da identidade desses povos. No entanto, muitas dessas áreas enfrentam pressões constantes de setores econômicos e políticos interessados na exploração dos recursos naturais nelas contidos, o que coloca em risco não apenas o meio ambiente, mas também a sobrevivência física e cultural dos povos originários. É fundamental que o Estado brasileiro cumpra sua responsabilidade constitucional de demarcar e proteger as terras indígenas, garantindo assim a sobrevivência física e cultural desses povos.

O pensamento de Mestre Nego Bispo (2020) e Krenak (2022) nos abrem caminho de como construir políticas culturais voltadas para os povos indígenas precisam abranger não apenas a proteção de seus territórios, mas também o fortalecimento de suas práticas culturais, a valorização de suas línguas, cosmovisões e tradições, o acesso à educação diferenciada e o estímulo ao (des)envolvimento e as *biointerações* do viver a *florestania* nas comunidades *afropindorâmicas*. Esses dois autores nos convidam a repensar conceitos arraigados sobre identidade, humanidade e sustentabilidade.

Utilizando analogias como a confluência de rios, ele nos lembra que ao nos conectarmos com outros, não perdemos nossa essência, mas nos fortalecemos. Analisar as questões culturais e democráticas à luz da experiência brasileira nos permite compreender como as políticas culturais podem ser utilizadas para promover a inclusão social, a diversidade e o empoderamento das comunidades marginalizadas. Isso envolve não apenas o acesso à cultura, mas também a participação ativa na produção e na preservação das diversas manifestações culturais do país.

A partir dessas reflexões surge algumas perguntas ensaísticas: seria possível registrar e salvaguardar o SAT-RN criando narrativas que conduzam por uma trilha cosmológica, inventariada na sensibilidade e na memória, interligadas às entidades, bichos, plantas, lugares e acontecimentos de um tempo ancestral? O Conselho da Roça evoca no parecer de revalidação de registro a necessidade de novos estudos feitos de maneira colaborativa entre IPHAN e antropólogos e antropólogas nativas. Como realizar essa tarefa e amplificar as interlocuções com os povos da terra e da floresta? Como construir uma política de salvaguarda com as comunidades indígenas e não sobre os modos de vida indígena do chamado Sistema Agrícola Tradicional do Alto Rio Negro?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAYNER, Natália. Da roça à mesa: Caminhos e sentidos da patrimonialização do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, AM, in: **Sistemas Agrícolas do Brasil**. Brasília- DF. Embrapa. 2010.

II FALEM da Zona Oeste (Video aula). Polo de Economia Criativa da Zona Oeste. Produção: Vinícius Longo. 1o Aula – Lia Calabre. Rio de Janeiro: 2020. (2h08m), color.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia.** CyE, Año I, nº 1, Junio 2008, pp-53-76. Disponível em:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4657030/mod_resource/content/1/Chaui%20Cultura%20e%20Democracia.pdf

Dossiê do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro. Brasília- DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MENDES DOS SANTOS, Gilton. Transformar as plantas, cultivar o corpo. In: Cabral de Oliveira, Joana et al. (org.). **Vozes vegetais: Diversidade, Resistências e histórias da floresta.** São Paulo: Ubu: IRD, 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombo: modos e significados.** Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SANTOS, Antonio Bispo. **Somos da terra.** Piseagrama, Belo Horizonte, n. 12, 2018. Disponível em: https://piseagrama.org/somos-da-terra/. Acesso em: 2 out. 2020

VELTHEM, Lúcia & EMPERAIRE. Laure (Orgs). **Manivas aturás beijus: o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro**. / coordenadoras Lúcia Hussak van Velthem, Laure Emperaire. Santa Isabel do Rio Negro: ACIMRN. 2016.

CONTRIBUIÇÕES ACADÊMICAS BRASILEIRAS SOBRE OS PLANOS DE CULTURA NO FORTALECIMENTO DAS PRÁTICAS PATRIMONIAIS (2011 - 2021)

Fábio Cabral Durso[1]
Renata Ovenhausen Albernaz[2]

RESUMO: O objetivo deste texto é elaborar um breve estado da arte das teses e dissertações em cursos de pós-graduação *stricto sensu* que abordam o Plano Nacional de Cultura e os Planos Estaduais e Municipais de Cultura desenvolvidas no período de 2011 a 2021. Examina-se neste trabalho pesquisas brasileiras que envolvem as políticas culturais e a complexidade em torno deste conceito. Como aporte metodológico faz-se uso da revisão bibliográfica multidisciplinar sobre o tema e utiliza-se como procedimento de coleta de informações o Banco de Dados ou "Catálogo de Teses & Dissertações da Capes" (BTD). Os resultados desta análise indicam que as dinâmicas de implementação de políticas voltadas para a cultura estão interligadas diretamente com as questões da preservação do patrimônio cultural, com impacto direto na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais no Brasil. Planos de Cultura. Patrimônio.

INTRODUÇÃO

A centralidade da cultura e do patrimônio, enquanto mecanismo institucionalizado, desempenha um papel primordial nos processos de desenvolvimento do Brasil contemporâneo, exigindo dos governos uma gestão adequada e um planejamento eficiente na execução de políticas públicas que respondam aos desafios do mundo contemporâneo. Dessa forma, cabe ao Estado brasileiro exercer suas responsabilidades e, de forma participativa com a comunidade, formular e executar instrumentos de gestão de políticas públicas que respondam às demandas do setor cultural, como, por exemplo, o alcance universal dos direitos culturais e a proteção do patrimônio cultural, conforme dispõem os Artigos 215, 216 e 216-A, que estão previstos na Constituição Federal de 1988.

[1]Sociólogo formado pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (PPGMP/UFPel). E-mail: fabiodurso@outlook.com.
[2]Doutora em Direito pela UFSC (2008). Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Docente no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (PPGMP/UFPel). E-mail: renata.ovenhausen@ufrgs.br

Posta esta breve premissa, este texto tem por objetivo principal fazer uma revisão e análise de estudos que abordam as políticas culturais que estão voltados para as práticas patrimoniais, envolvendo pesquisas que discutem o Plano Nacional de Cultura (PNC), os Planos Estaduais e Municipais de Cultura e outras questões relacionadas ao tema[3]. Ou seja, este trabalho tem por finalidade elaborar breve um Estado da Arte[4], apoiando-se na base de dados do Catálogo de Teses & Dissertações da Capes[5] (2011-2021) sobre as políticas culturais com enfoque nos planos de cultura[6].

Para além desta introdução, o texto se divide em duas partes, sendo a primeira dedicada a uma breve apresentação e contextualização mais recente de implantação dos planos de cultura, buscando situá-los para sua definição e delimitação desse mecanismo enquanto uma política cultural[7]. Complementando o manuscrito, a segunda parte apresenta a análise das pesquisas, na tentativa de estabelecer um debate crítico e a construção de um estado da arte sintetizado com resultados encontrados sobre a temática. Por último, são apresentados os apontamentos finais.

PLANOS DE CULTURA COMO INSTRUMENTOS DE POLÍTICAS CULTURAIS

Segundo Barros e Oliveira Junior (2019, p. 17) os Planos de Cultura em execução no Brasil cumprem a Lei n. 12.343, de 2010, a partir da qual é definida uma série de conjuntos de princípios, estratégias, metas e ações que possuem basicamente três características: **a)** os planos de cultura expressam um novo modelo de participação social no debate das execuções das políticas públicas de cultura, **b)** são instrumentos de pactuação política e de planejamento e, por

[3]Este texto é uma síntese de um dos capítulos da tese de doutorado intitulada "Políticas Públicas Intersetoriais para a Preservação do Patrimônio Cultural: uma análise dos planos Municipais de cultura em Minas Gerais", atualmente em elaboração no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[4]Em conformidade com Ferreira (2002), o estado da arte possui como característica principal mapear, inventariar e discutir a produção bibliográfica e acadêmica sobre determinado tema.

[5]O Banco de Dados ou Catálogo de Teses & Dissertações da Capes (BTD) é uma plataforma que tem como objetivo facilitar o acesso a informações sobre teses e dissertações defendidas junto a programas de pós-graduação do Brasil, além de disponibilizar informações estatísticas acerca desse tipo de produção intelectual, e faz parte do Portal de Periódicos da Instituição. Para saber mais, ver em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.

[6]Como fonte de busca, optou-se por utilizar o Banco de Dados/Catálogo de Teses & Dissertações da Capes (BTD), com o espaço temporal de 2011 a 2021. A opção de utilizar este banco de dados da CAPES como fonte se deu em razão de capturar e dar enfoque às produções acadêmicas de mestrado e doutorado, objetivando selecionar uma produção científica mais recente, ou seja, dentro um período de dez anos, levando em consideração que o tempo dedicado à pesquisa nesses estudos variam de 2 a 4 anos em média.

[7]De modo rápido, o texto entende por política cultural a definição proposta por García Canclini (1987), onde as políticas públicas de cultura são entendidas como como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas, orçamentárias e procedimentos que fundamentam e viabilizam a atuação do Estado na esfera cultural com o objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico.

último, **c)** objetivam uma nova dinâmica de cooperação e uma cultura no acompanhamento e na avaliação de seu desenvolvimento. Segundo os pesquisadores supracitados, os planos de cultura fazem parte do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que tem como objetivo dar uma resposta aos gargalos e problemas da gestão pública de cultura no Brasil. São documentos institucionalizados essenciais para a consistência das políticas de cultura no processo de execução do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC).

Embora o SNC tenha sido institucionalizado e acrescentado à Constituição Federal apenas em 2012, pelo Artigo 216-A, a literatura nos mostra que sua construção se dá no início de 2003, segundo o documento de orientação aos entes federados datado de 2011, e a lei que regulamenta o Plano Nacional de Cultura, aprovada em 2010 (Lei nº 12.343/2010). Em consonância com Salles, Dellagnelo e Silva (2019), sua formação incorpora a lógica sistêmica já constituída em outros setores da administração pública brasileira e é resultado de articulações das instâncias de governo que desenvolvem políticas na esfera cultural. Segundo as pesquisadoras referidas, as ações de planejamento cultural do Ministério da Cultura (MinC) podem ter influenciado a mobilização de entes federados, dado o aumento de adesão aos municípios aderentes ao SNC, passando de 33 municípios em 2012 para 304 em 2017. Vale destacar que o Plano de Cultura, em suas respectivas esferas de poder (nacional, estadual e municipal), é a principal peça de planejamento do SNC.

Dellagnelo, Sales e Silva (2019), também expõem que essas tais iniciativas não significam o processo de institucionalização cultural no país, pois já havia um campo de relações estruturadas e que são evidenciadas em análises sobre o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil. Porém, pôde-se assistir na primeira década do século XXI no país um empreendimento significativo do Estado, por meio do então MinC, na estruturação de um Sistema Nacional de Cultura (SNC). Tal mecanismo buscou permitir alguma estabilidade nas relações dos entes federados na condução ao fortalecimento dessas políticas e no campo, o que fica claro nos objetivos do SNC (BRASIL, 2011). Deste modo, em 2012, o sistema foi estabelecido na Constituição Federal Brasileira, sob o Artigo 216-A, que especifica o regime de colaboração entre a Federação e a sociedade na gestão, promoção e acesso de políticas públicas de cultura[8]. A estrutura do SNC é constituída de elementos obrigatórios como os

[8] Ainda que o SNC tenha sido institucionalizado na Constituição Federal de 2012, pelo Artigo 216-A, as ações do MinC antecedem a sua construção. A literatura sobre as políticas culturais no Brasil apresenta que as primeiras iniciativas do SNC começam a ser articuladas em 2003, mais especificamente no primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011), conforme mostra o documento de orientação dos entes federados (Brasil, 2011) e a normativa que regulamenta o Plano Nacional de Cultura.

órgãos gestores de cultura, os conselhos de política cultural, as conferências de cultura, os planos de cultura, sistemas de financiamento à cultura e comissões intergestoras.

Albernaz (2020, p. 5) salienta que, a partir de 2003, o conceito de cultura passou por uma ampliação no país. Gilberto Gil, então Ministro da Cultura (de 2003 a 2008), reconheceu a temática cultural de caráter mais antropológico, levando em consideração seus atores, modos de vida e o seu papel simbólico. É importante destacar que essa ação de elevar a cultura para outro patamar de modo institucional culminou em propostas como a elaboração do Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010) e na formulação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Segundo Albernaz (2020), a abrangência da política cultural proposta por Gil buscou articular as três dimensões da cultura: a simbólica, que mostra valores de representatividade; a cidadã, dada pelo acesso aos bens culturais; e a econômica, que visa recursos para o seu fomento, sem o monopólio e a exploração de seus produtores culturais. Incorporado dentro do Sistema Nacional de Cultura (SNC), os Planos de Cultura devem ser elaborados com base nas emissões das diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC), juntamente com as ideias e propostas que serão apresentadas pelos cidadãos, gestores públicos, produtores, artistas, empresários da iniciativa privada etc., preocupados com os rumos da cultura em tais localidades. Dentro dessa perspectiva e usando como referencial teórico e técnico o Guia de Orientação para a Construção do Plano Municipal de Cultura (2012), projetado pelo Ministério da Cultura (MinC) em parceria com a Universidade Federal da Bahia (UFBA), o conjunto de diretrizes, metas e ações postas no plano devem ser construídas democraticamente, por meio de oficinas, reuniões, conferências e audiências públicas que definirão os eixos que nortearão a construção do documento e das ações culturais previstas.

Ainda de acordo com este Guia de Orientação da UFBA/MinC (2012), para que seja garantida essa participação, devem ser realizadas oficinas e reuniões públicas em diversos locais da localidade, tanto na área urbana quanto na área rural, de forma a possibilitar que todos, sem exceção, possam participar e contribuir e, uma vez aprovado o Plano de Cultura, o grande desafio é a sua aplicação. Por isso, a participação da população deve permanecer, seja por meio de sua presença no Conselho Municipal/Estadual de Cultura (ou em alguns casos Conselho Municipal/Estadual de Políticas Culturais), na cobrança do que estará disposto no plano e de uma fiscalização efetiva ou, ainda, no envolvimento com a definição da aplicação dos recursos e na realização de uma gestão democrática, por meio de debates, audiências e consultas públicas em assuntos de interesse da comunidade. Torna-se importante ressaltar a importância dos Planos de Cultura como um instrumento integrante do planejamento estratégico do estado ou

município. Assim, é possível que os Planos de Cultura possam estabelecer e definir os conceitos de política cultural, mostrar e criar diagnósticos, bem como estabelecer desafios a serem enfrentados por essas localidades nos próximos anos.

Retomando os argumentos de Albernaz (2020, p. 12), observa-se algumas mudanças lógicas e conceituais no Brasil nos últimos anos, sobretudo nos processos dos institutos públicos de proteção do patrimônio que apresentam uma democracia cultural. Entretanto, ainda é perceptível algumas resiliências e entraves institucionais em órgãos de cultura e patrimônio com os moldes de antigos padrões e processos centralistas. Contudo, deve-se levar em consideração uma articulação sistêmica das diversas funções sociais em suas respectivas instituições, com foco na distribuição equitativa dos recursos sociais para concretização da democracia cultural no âmbito das políticas públicas culturais. Ainda de acordo com a pesquisadora, tais resiliências e falhas não invalidam o processo de democracia cultural do patrimônio e de outras atividades culturais atualmente percebidas no país e nem por isso devem ser deixadas à margem de outros projetos. Ao contrário disso, torna-se necessário pensar numa luta democrática para alcançar a superação das barreiras e entraves políticos, almejando uma democracia de "razão pública", na qual seja possível reconhecer a cultura e o patrimônio como importantes caminhos para se ter direito à cidadania e a busca pela equidade social.

Desta maneira, infere-se que as políticas culturais, quando bem formuladas e executadas, além de promover a participação social e o fortalecimento da diversidade cultural no país, também contribuem diretamente para as políticas de proteção do patrimônio, como por exemplo, o reconhecimento das práticas culturais por meio dos inventários, os registros das diversidades e expressões e os tombamentos de lugares que são historicamente colocados à margem das políticas culturais. Tal assertiva mostra que a política pública cultural não deve ser uma ação unilateral ou somente por intervenções do Estado. As ações devem ser pensadas por um conjunto de atores sociais, cuja principal finalidade é orientar o desenvolvimento simbólico, assim como satisfazer as necessidades culturais da população para se chegar a um consenso de ordem de transformação social em seu caráter mais antropológico possível. Sendo assim, fomentar, dar acesso a políticas culturais, acompanhar e monitorar suas ações é um processo significativo para fortalecer os meios organizativos que são responsáveis por encorajar e provocar os diferentes meios de produção para circulação, acesso, manutenção e preservação dos bens culturais. Tal argumento propõe refletir sobre questões importantes para a cultura e o patrimônio na contemporaneidade: Como as políticas culturais são formuladas no contexto brasileiros e como os indivíduos se envolvem nesse processo? O que deve ser incluído em um

de Cultura? O que preservar, conservar e manter como memória e identidade, levando em conta a diversidade cultural no Brasil? Como os planos de cultura estão interrelacionados com as políticas patrimoniais? Na busca por respostas a essas perguntas, o tópico a seguir se propõe a analisar as pesquisas mais recentes sobre os Planos de Cultura enquanto políticas culturais em diferentes esferas de poder, com especial atenção às questões relacionadas ao patrimônio.

ANÁLISE DAS PESQUISAS E PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES

Ao direcionar para uma análise mais objetiva e sintética, foram considerados os trabalhos que possuíam alto grau de relação com a temática a fim de estabelecer considerações e reflexões dos autores sobre as políticas culturais à luz dos planos de cultura com suas respectivas esferas de governo e um diálogo direto ou indireto com o patrimônio[9]. Desse total, foram lidos os resumos, as palavras-chave, a introdução, os objetivos e as conclusões ou considerações finais. Das pesquisas encontradas e selecionadas para esta parte, todas apontaram algum avanço das discussões postas no campo das políticas culturais e sua relação com os planos de cultura e patrimônio, tanto na direção de um debate que envolvesse participação em questões mais gerais quanto para uma valorização e importância dos planos municipais locais.

Ressalta-se que os diferentes estudos analisados não pouparam críticas ao processo ou às limitações postas aos planos de cultura, especificamente nas questões que envolvem o distanciamento entre o que acontece na prática no âmbito local e o alinhamento proposto nas metas e ações do MinC. As críticas discutidas mostraram-se como contrapontos aos principais avanços motivados pelos planos de culturais nas suas respectivas esferas administrativas de governo, pontuando a participação social como um elemento de importância no processo de elaboração desse instrumento. O quadro a seguir (Quadro 1) mostra um breve balanço de revisão dos objetos de estudos, com as principais discussões e avanços das pesquisas verificadas.

[9]Vale ressaltar que até a data de escrita deste trabalho a busca na plataforma retornou 32 trabalhos no geral. Entretanto, a partir de uma busca mais refinada, com a utilização dos descritores específicos, como exemplo, “Planos de Cultura e Patrimônio”, “Políticas Culturais e Patrimônio” juntamente com o filtro do corte temporal, chegou-se a um total de 28 trabalhos elaborados, sendo 20 dissertações de mestrado (acadêmico ou profissional) e 8 teses de doutorado.

Quadro 1: Síntese das críticas e avanços nas pesquisas encontradas entre 2011-2021.

Autor/Ano	Objeto de estudo e (ou) temas diretos e indiretos relacionado com as pesquisas	Principais críticas ao processo e (ou) avanços alcançados com a política pública de cultura (PNC/PEC/PMC)	Nível acadêmico (Mestrado – M – ou Doutorado – D)
Moreira (2012)	Política Cultural, Políticas Públicas para a Cultura, Plano Nacional de Cultura.	Identificou alguns paradigmas no Plano Nacional de Cultura como a universalização e acesso aos bens culturais, o PNC e os processos democráticos e o PNC como política pública de Estado.	M
Peluso (2012)	Política de cultura, Plano de Cultura, apoio técnico de Universidades Estaduais do Paraná.	Estabeleceu debates sobre o Plano Nacional de Cultura e universidades estaduais do Paraná, avaliou as estratégias e diretrizes do PNC e sua contribuição para as IES brasileiras.	M
Varella (2013)	Plano Nacional de Cultura como um novo instrumento jurídico. Políticas Culturais; Direitos culturais.	Analisou desde uma perspectiva jurídica normativa o PNC e o papel do Estado com essa normativa, bem como a cultura como objeto de políticas públicas.	M
Costa (2017)	Planos Municipais de Cultura (PMC), Diversidade Cultural, MinC e Cultura.	Analisou profundamente o tema da diversidade cultural no âmbito do Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura e discutiu a formação de políticas públicas de cultura e assessoramento técnico para municípios brasileiros.	M
Santos (2020)	Cultura como política pública do Estado brasileiro; Políticas Culturais e análise do Plano Nacional de Cultura.	Explora a cultura enquanto vetor econômico, como direito de cidadania e como estratégia de desenvolvimento social e recurso de legitimação política.	M
Dantas (2019)	Análise das políticas culturais envolvendo o Sistema e o Plano Nacional de Cultura e políticas públicas para a cultura no município de Macapá (AP).	Aborda a implementação do Sistema Nacional de Cultura no Município de Macapá (AP) de 2006 a 2016 e seus processos junto ao Sistema Municipal de Cultura, envolvendo sobretudo as questões do PNC, tecendo críticas à descontinuidade do SNC na gestão local.	D
Silva (2017)	Análise do Plano Nacional de Cultura, Política Cultural Nacional.	Realiza uma revisão dos aspectos e razões de haver dificuldade em o PNC se estabelecer como política de Estado. Além disso, leva tais implementações para ações descentralizadas.	D
Turenko (2017)	Debate sobre Democracia participativa, Política Cultural e o Plano Nacional de Cultura	Investiga em que medida o PNC pode ser considerado uma experiência democrático-participativa, centrando-se em um debate profundo no conceito de "público"; Arqueologia da história do PNC.	D
Land (2013)	Políticas educacionais, Políticas Públicas de Cultura, Globalização e Plano Nacional de Cultura.	Explora as políticas públicas de cultura de municípios de pequeno porte, centrando como estudo de caso o município de Condor (RS). Critica a centralização de recursos na região Sudeste e como tais recursos podem ajudar os produtores culturais a sistematizarem seus Planos Municipais de Cultura.	M
Leal (2021)	Direitos sociais e cidadania, direitos culturais e políticas sociais envolvendo o Plano Nacional de Cultura.	Analisa o PNC, Lei n. 12.343, por uma perspectiva de direitos sociais. A tese mostra os princípios que diferenciam o PNC das demais políticas culturais no país, cujo caráter se dá pela participação e inclusão social nas discussões de elaboração.	D
Reis (2013)	Estudo comparativo entre os Planos Nacionais de Cultura entre Brasil e Colômbia.	Identifica similaridades e divergências a partir de análises envolvendo o processo de formação dessas políticas culturais, realizando um debate sobre a viabilidade dos planos de cultura em ambos os países.	D
Souza (2018)	Políticas Culturais envolvendo os Planos Municipais de Cultura na microrregião de Itajubá (MG)	O estudo avança nos debates sobre as políticas culturais e faz uma dura crítica sobre a centralização de recursos, bem como a negligência da microrregião com a pasta da cultura e pouca compreensão sobre economia.	M
Durso (2021)	Análise do Plano Municipal de Cultura de Itabirito (MG), Políticas Culturais e Gestão do Patrimônio.	Discutiu-se neste trabalho a construção do Plano Municipal de Cultura (PMC) de Itabirito (MG) como coadjuvante na construção das políticas públicas no setor cultural (2016 a 2020). Debateu-se ainda a formulação do PMC e seu papel no fortalecimento das questões patrimoniais locais.	M
Lodi (2012)	Política Cultural externa brasileira, Patrimônio Cultural no Mercosul, Integração Latino-Americana, Política Cultural no Brasil e Economia Política.	No campo das relações internacionais, o trabalho centra o debate para as políticas culturais brasileiras e seu enfoque no patrimônio cultural no Mercosul. É utilizado o Plano Nacional de Cultura para fazer um panorama das análises em questão. Avanço no debate sobre políticas culturais e patrimônio no Mercosul.	M
Mattia (2014)	Governança Pública; elaboração dos Planos Estaduais de Cultura (PEC); Políticas Culturais.	Identificou como é o processo de elaboração dos Planos Estaduais de Cultura, fazendo um paralelo entre Santa Catarina e Acre. Diferentes resultados encontrados entre os estados analisados avançam no debate sobre as políticas culturais no país.	M

Fonte: elaboração dos autores (2023).

Nesta análise destacam-se, primeiramente, alguns trabalhos que deram maior atenção ou relevância às discussões mais gerais sobre os planos nacional de cultura, para posteriormente apontar alguns trabalhos analisados em caráter municipal e estadual com suas imbricações diretas ou indiretas com o patrimônio. Deste modo, para iniciar essa reflexão, apresenta-se o estudo de Moreira (2012), que parte de uma análise proposta de aprovação do Plano Nacional de Cultura no Brasil em 2010, desde a universalização do acesso aos bens culturais e a valorização da diversidade e sua efetividade como garantia do exercício de bens culturais. A análise dessa dissertação buscou compreender como os preceitos democratizantes poderiam

na desconcentração da distribuição dos recursos para a cultura no Brasil, possibilitando a redução das desigualdades e desequilíbrios para os recursos voltados para ações que se relacionam com patrimônio. A hipótese principal da pesquisa é que o PNC apresenta alguns sinalizadores de alinhamento com os preceitos democráticos, entretanto, a autora questiona como isso se traduz efetivamente como direito, cidadania e como tal plano pode ser empreendido como uma política pública de Estado. No texto é possível observar os diversos modos e usos da cultura no mundo contemporâneo, no qual a mesma passa à centralidade das pautas governamentais e é percebida como vetor de definição não apenas para as políticas do campo cultural, mas também para as diferentes áreas do conhecimento calcados no desenvolvimento humano, como, por exemplo, na economia, nas relações internacionais, na cultura de paz, na preservação das identidades, nas manifestações populares e das questões inerentes do patrimônio material e imaterial.

Na busca de analisar a relação do Plano Nacional de Cultura, sancionado pela Lei 12.343/2010, cuja elaboração foi determinada pela Constituição cidadã de 1988, a dissertação de Peluso (2012) aflora a perspectiva de um novo tempo para as questões culturais no Brasil, ressaltando que algumas universidades estiveram presentes na elaboração das diretrizes gerais do Plano. A autora discute como a cultura nas instituições de ensino superior tem projeção local, regional, estadual e nacional. Dentro de um viés qualitativo e quantitativo, a pesquisadora apresenta as especificidades do imbricamento do campo universitário com as práticas culturais, chegando ao resultado das relações interdisciplinares com vista a uma possível contribuição para fortalecimento das políticas públicas de cultura. Além do mais, Peluso (2012, p. 29), afirma que um processo dinâmico e participativo no campo da cultura demanda que os grupos e comunidades se apropriem da formação criativa necessária para os processos de preservação do patrimônio cultural. O patrimônio é percebido pela pesquisadora com um processo cultural em permanente transformação e é ressaltado como um importante direito que deve ser garantido pelo Estado e por todas as instâncias da sociedade. Os planos de cultura, segundo a autora citada, confirmam e estabelecem que a pertinência da cultura e patrimônio seja posta num fator de governabilidade fundamental para a sociedade brasileira.

Dentro dessa perspectiva macro do Plano Nacional de Cultura (PNC), Varella (2013) analisa e identifica o processo político-normativo de tal mecanismo dentro de uma perspectiva jurídico-administrativa. Seu estudo propõe um olhar jurídico sobre a consolidação do instrumento, desde a proposição e o planejamento das políticas culturais no Brasil. Segundo o autor, os planos de cultura e as políticas culturais são as ferramentas necessárias do Estado para

concretização dos direitos culturais, cujo reconhecimento tem crescido nos últimos anos. No texto são examinados os alicerces teóricos baseados na concepção tridimensional da cultura: simbólica, cidadã e econômica. A hipótese de Varella (2013) é que os planos de cultura têm a finalidade de ser uma ferramenta jurídica e normativa técnica para a gestão pública da cultura, assim como servem como dispositivo de absorção das demandas da sociedade no campo das políticas culturais, envolvendo por exemplo arte, patrimônio e muitas outras ações culturais.

A dissertação de Costa (2017) analisa como tema da diversidade cultural foi abordado no Projeto de Apoio e Assistência Técnica à Elaboração dos Planos Municipais de Cultura (MinC-UFBA), desempenhado entre 2011 e 2016 por meio da iniciativa do Ministério da Cultura, com coordenação técnica e pedagógica da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. A pesquisadora em questão argumenta que, desde 2003, as políticas culturais no Brasil têm um alinhamento com uma organização sistêmica por meio do Sistema Nacional de Cultura (SNC), o qual foi institucionalizado de acordo com as normas vigentes em 2010. A pesquisa aponta para alguns importantes resultados, sendo o principal deles apontando para como tal iniciativa inaugurou uma ação singular na área de formação em políticas públicas de cultura ao prover assessoramento técnico para os municípios brasileiros desenvolverem os planejamentos na esfera cultural. Trata-se de uma abordagem descentralizada, porém dialógica do Plano Nacional de Cultura (PNC).

Uma outra conclusão importante do trabalho de Costa (2017) apresenta que as políticas culturais, quando bem formuladas e executadas, além de promover a participação social e a diversidade cultural no país, fortalecem as políticas de patrimônio e, com isso, ocorre o reconhecimento, registro e tombamento das expressões que são historicamente colocadas à margem das políticas culturais. Outra questão que deve ser levada em consideração se dá pela possibilidade de ampliação de acesso, as trocas e a visibilidade das expressões culturais. Os planos de desenvolvimento de determinados setores são formulados e as políticas de museus e de memória ganham status de importância nesse segmento, valorizando, assim, todo seu reconhecimento histórico, social, político de diversos agentes, bens e produtores culturais. Já a pesquisa de Santos (2020) retoma a ideia de política cultural como recurso, abordando tais ações pela ótica dos direitos sociais, sem fugir à regra posta às disputas de interesses presentes na arena política. A autora trabalha especificamente o período entre 2003 e 2010, momento em que reivindicações do setor cultural há muito ambicionadas começaram a ser formuladas, contribuindo para a institucionalização do setor pelo Estado.

Em sintonia com diversos autores citados ao longo deste levantamento, Santos (2020)

expõe que o Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado em 2010, mostra-se como uma importante experiência que o insere em definitivo no campo das políticas culturais. Além do mais, discute que a presença da cultura é percebida como um fenômeno social e humano no Plano Nacional de Cultura (PNC), o qual busca abranger diferentes expressões artísticas, modos de vida, saberes, e suas relações diretas com o patrimônio material e imaterial, capaz de se articular com todos os elementos, assim como outras dimensões da cultura. Segundo Santos (2020), apesar de termos passado por momentos de retrocessos no setor cultural no país nos últimos anos, frente ao desrespeito aos direitos e construções sociais, dispomos agora de uma previsão normativa como o PNC.

A tese de Dantas (2019) aprofunda o debate sobre a temática das políticas culturais, tendo como objeto de análise a implementação do Sistema Nacional de Cultural (SNC) e seus efeitos no município de Macapá, no Amapá. A autora ressalta que o Sistema Nacional de Cultura (SNC), criado por lei específica – Art. 216-A da Emenda Constitucional de n. 71, de 29 de novembro de 2012, foi o principal articulador federativo do Plano Nacional de Cultura (PNC), que, por sua vez, estabeleceu mecanismos de gestão compartilhada com os entes federados e a sociedade civil, como os planos estaduais e municipais de cultura e a determinação de metas e diretrizes estratégicas para as políticas culturais no Brasil. Entre avanços e diversas rupturas vistas no processo de implementação do SNC em Macapá, Dantas (2020) argumenta, em sintonia com Rubim (2010, p. 14), que o conceito antropológico de cultura permitiu ao MinC ir além do patrimônio material e às artes já consagradas, permitindo uma abertura de fronteiras para outras culturas e identidades, como por exemplo as populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, das periferias, entre outras. Ao longo do estudo a pesquisadora mostra que, apesar desses importantes avanços, as tentativas de trabalhos do MinC se mostraram tímidas, tendo em vista a análise da diversidade cultural do Brasil. Além disso, tais ações foram insuficientes para debater o papel do Estado na contemporaneidade no campo da cultura, ficando limitado algum registro dessa tentativa no Plano Nacional de Cultura (PNC). Apesar de ser uma análise preliminar, tornam-se urgentes a ampliação e a inclusão de debates sobre as políticas culturais para grupos minoritários no Brasil, procurando, assim, superar essa tradição política centralista e conservadora que é, na maioria das vezes, perversa, e que incide sobre as questões das culturas populares, indígenas, afrodiaspóricas, coletivos culturais periféricos e outros grupos sociais.

Ainda colocando em questão a análise do Plano Nacional de Cultura (PNC), a tese de Silva (2017) discute o fortalecimento das relações entre economia e política na compreensão

elaboração do PNC, além dos contextos neoliberais que o engendram (ou que dele emergem). Nas conclusões do estudo, Silva (2017) mostra como resultado os diversos problemas que têm impedido a construção de uma política nacional de cultura, como é o caso do PNC.

Na mesma direção do trabalho anterior, a pesquisa de Turenko (2017) investiga em que medida o processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC) pode ser caracterizado como uma experiência democrática-participativa. Na tese, é realizada uma pesquisa arqueológica da história do PNC no Brasil até a elaboração de suas metas em 2011. O autor conclui que não há como negar que houve participação social durante o período de elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), entretanto, ressalta que a participação social no processo sucedeu de forma limitada e, por isso, deve se ter uma ampliação dos processos democráticos no sentido de proporcionar à sociedade uma maior possibilidade de deliberação sobre as políticas culturais das quais é o alvo principal. Segundo Turenko (2017, p. 78), uma política pública de cultura não pode de maneira alguma restringir suas intervenções à proteção e preservação do patrimônio.

O pesquisador Land (2013) observou o tema das políticas públicas de cultura em municípios de pequeno porte. Seu trabalho buscou definir objetivos específicos sobre o Plano Nacional de Cultura (PNC) e a relação desse instrumento para esses municípios, por meio de um estudo de caso no município de Condor, no Rio Grande do Sul. A pesquisa contribuiu na discussão relativa à organização dos sistemas municipais de cultura, levando em consideração os avanços da legislação nas políticas culturais e quais são os desafios a esses municípios de pequeno porte, sobretudo nas políticas patrimoniais como tombamento, inventário e registro. A pesquisa apontou para diferentes resultados, como por exemplo as dificuldades desses municípios se integrarem ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) e usufruir dos recursos que estão disponíveis para as atividades culturais. Na pesquisa, os dados evidenciam que ainda há uma centralização na apropriação de recursos, especialmente na região Sudeste. O estudo aponta também para os desafios na organização de municípios pequenos estruturarem seus planos municipais de cultura com os devidos diálogos ao Plano Nacional de Cultura (PNC) e ao Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Numa perspectiva de análise de sintomas políticos análogos aos trabalhos anteriores, Leal (2021) também analisa o Plano Nacional de Cultura (PNC) e suas dimensões simbólica, cidadã e econômica. O autor, porém, apresenta dados novos que diferenciam o PNC das demais políticas culturais no Brasil: segundo ele, a diferenciação se dá principalmente pelo caráter de participação e inclusão social nas discussões de políticas públicas por meio das conferências,

seminários e consultas à sociedade civil brasileira, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), a partir de 2005. Leal (2021) identifica e conclui sua tese apontando para a inserção dos direitos sociais no desenvolvimento de ações, mecanismos e estruturas a partir do PNC, encontrando, portanto, uma nova estrutura para a concepção de políticas culturais. Em relação a tais políticas e seu imbricamento com o patrimônio, o autor afirma que esse ponto é tratado como um apêndice para o fortalecimento das políticas culturais e o todo o aparato estatal.

A tese de doutorado de Reis (2013) frisa que as políticas culturais geralmente acompanham o período de uma determinada gestão, sem uma previsão de continuidade após a mudança dos dirigentes públicos. De modo comparativo, a pesquisadora mostra experiências dos planos nacionais de cultura do Brasil e da Colômbia, traçando suas principais políticas culturais e identificando a infraestrutura disponível para a viabilização dos respectivos planos. Percebe-se no estudo que, em ambos os países, há a necessidade de incluir a cultura no planejamento do desenvolvimento nacional. Nesta mesma direção, a dissertação de Lodi (2011) examina de que modo as políticas culturais, sobretudo as voltadas para o patrimônio, podem acarretar benefícios de cunho social e econômico para o país que as promove, realizando um estudo de caso das políticas brasileiras para este campo no Mercosul Cultural. A autora argumenta que no bloco Mercosul a cultura foi oficialmente reconhecida como elemento de propulsão à Integração Cultural do Mercosul. Entretanto, a partir de 2003, com o lançamento do Plano Nacional de Cultura (PNC), a temática do patrimônio ganha força no cenário nacional e internacional. Tal política teve resultados nos programas para o patrimônio cultural no bloco, como uma via de aprofundamento nas relações internacionais, na busca de integração desse instrumento para atingir o almejado desenvolvimento socioeconômico e na inserção internacional voltados para a lógica da economia da cultura.

Souza (2018) e Durso (2021) discutem as políticas culturais desde um cenário microrregional, analisando os planos de cultura de diferentes municípios no estado de Minas Gerais. Os trabalhos em questão tiveram resultados bem próximos ao estabelecer que nas localidades estudadas há muitos gargalos a serem resolvidos na pasta da cultura, tanto no que se refere à estruturação dos órgãos ligados à pasta quanto na elaboração de um plano gestor voltado para o setor cultural. As dissertações dos autores citados abordam as negociações das políticas culturais, a produção e o consumo cultural, os desafios e possibilidades das políticas culturais frente às questões de gestão e conservação do patrimônio cultural desses municípios. Identifica-se que os planos municipais de cultura, quando bem estruturados e executados,

possibilitam o favorecimento de políticas públicas para o desenvolvimento do campo cultural, assim como na preservação do patrimônio.

Por fim, na construção desta análise, destaca-se o único trabalho com alto grau de aproximação voltado para as políticas públicas de cultura no âmbito estadual. Trata-se do estudo de Mattia (2014), que expõe o papel da governança pública na construção de sistemas e planos de cultura, configurando uma grande mudança nas políticas culturais e patrimoniais brasileiras. A autora utiliza como estudo de caso comparativo a experiência de elaboração dos planos estaduais de cultura dos estados do Acre e de Santa Catarina, apresentando suas redes e outros aspectos deliberativos de gestão. As conclusões da pesquisa apontam para diferentes resultados nos dois estados. Em Santa Catarina, percebe-se que não há uma ênfase na dimensão política da cultura, mesmo tendo atributos voltados especificamente para isso. Já no Acre, observa-se que os atributos de uma política pública se apresentaram de maneira mais coerente com os dados encontrados pela literatura, enfatizando diferentes aspectos que se relacionam com a dimensão política da funcionalidade dos planos de cultura com seus muitos desafios e possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de estabelecer um panorama sobre os estudos que envolvem os planos de cultura e sua relação com o patrimônio, este trabalho teve o esforço de elaborar um breve estado da arte no espectro das políticas culturais no contexto brasileiro entre 2011 e 2021. O trabalho identificou, como era de se esperar, uma constante de pesquisas relacionadas aos planos de cultura nas diferentes esferas administrativas de poder ao longo dos anos. Concomitantemente, foi identificado um viés multidisciplinar nessas pesquisas, como é próprio do campo das políticas culturais. De modo geral, foi possível perceber no decorrer do texto que grande parte das pesquisas abordam a valorização da cultura no sentido antropológico e ampliado, pensando nos diferentes processos participativos e na possibilidade da discussão da diversidade cultural. Embora o federalismo e a participação social sejam perspectivas que perpassam a elaboração do Plano Nacional e os Planos Estaduais dentro do Sistema Nacional de Cultura (SNC), identificou-se também estudos que discutem o tema desde um âmbito municipal e, neste sentido, todos apontam para os efeitos positivos desse modelo de gestão que impacta diretamente a cultura e patrimônio como um instrumento de política pública. Por outro lado, a maioria dos estudos direcionam as críticas, reconhecendo os diferentes gargalos de implantação

limitações de tais políticas culturais, como por exemplo, problemas técnicos, financiamento cultural, acesso à cultura, participação social e ainda a prevalência de uma lógica conservadora voltada para o tema.

A recorrência dos impactos vistos como positivos ou em relação às complexidades de efetivação das políticas públicas de cultura, precisam ser discutidos, objetivando, assim, estimular diferentes olhares e novos pesquisadores que irão apostar nessa temática de estudo ou que irão repensar de modo analítico e crítico os planos de cultura e seu papel como política pública intersetorial para o patrimônio na sociedade. Sendo assim, a breve revisão bibliográfica realizada neste estado da arte não pretende se esgotar por aqui, pois o estudo continuará buscando diferentes conteúdos conforme outras investigações envolvendo as políticas culturais, os planos de cultura e patrimônio forem se desenvolvendo. No contexto das políticas públicas de cultura no Brasil, ainda se tem muito por fazer e resistir, com o objetivo de sempre reverter o processo de exclusão de grande parte da população, das múltiplas oportunidades de consumo e das criações culturais. Deve-se pensar em políticas culturais atualizadas com as demandas sociais abrangentes, reconhecendo a existência da diversidade de públicos, com suas visões e interesses diferenciados e mais compatibilizadas com a contemporaneidade, ou seja, políticas públicas de cultura que visem a democracia como dispositivo que pode ativar novos processos sociais, sobretudo fortalecendo ainda mais o conjunto de ações que envolvem de modo efetivo e integrado a conservação, preservação e proteção do patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen. Democracia e sistema de proteção do patrimônio cultural no Brasil. **Revista Direito, Estado e Sociedade**, Ahead of print, 2020. DOI: 10.17808/des.0.1438.

BARROS, J. M.; OLIVEIRA JR, J. Por uma cultura do público: planos de cultura e diversidade cultural. *In*: BARROS, J. M.; COSTA, K. (Orgs.). **Planos Municipais de Cultura:** reflexões e experiências. 1 ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

BRASIL. Lei n. 12.343, de 02 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 União, Brasília, DF, 2010.

COSTA, Katia Maria de Souza. **A Diversidade Cultural no Projeto de Apoio e Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura**. 2017. 256 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

DANTAS, Fatima Lucia Carrera Guedes. **Política Cultural**: a implementação do Sistema Nacional de Cultura no Município de Macapá/AP – 2006-2016. 359 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

DELLAGNELO, Eloise Helena Livramento; SALLES, Helena Kuerten de; SILVA, Rosimeri Carvalho da. O processo de construção do Sistema Nacional de Cultura e a estruturação do campo das Políticas Culturais no Brasil. *In*: BARROS; José Márcio, COSTA, Kátia (orgs.). **Planos Municipais de Cultura:** reflexões e experiências. 1ed. Belo Horizonte: UEMG, 2019.

DURSO, Fabio Cabral. **Planos municipais de cultura no fortalecimento de políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural:** um estudo de caso de Itabirito-Minas Gerais. 162 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2021.

FERREIRA, Norma Sandra de A. As pesquisas denominadas "Estado da Arte". **Educação & Sociedade**, Campinas, n. 79, p. 257-272, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI, N. (org.). **Políticas Culturales en América Latina**. Buenos Aires: Grijalbo, 1987. p. 26.

LAND, Valmir. **Políticas culturais: desafios aos municípios de pequeno porte**. 86 f. (Dissertação) Mestrado em Educação. Fundação Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2013.

LEAL, Lucas. **O Plano Nacional de Cultura (PNC) sob a Perspectiva dos Direitos Sociais e Cidadania.** 201 f. Tese (Doutorado em Política Social Instituição de Ensino). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

LODI, Caroline Reis. **O Caminho de Sumé: as políticas públicas brasileiras para o Patrimônio Cultural no Mercosul (2003-2006)**. 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MATTIA, Clenia de. **A Experiência da Governança Pública na Elaboração dos Planos Estaduais de Cultura**. 180 f. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MOREIRA, Raquel Oliveira. **Política cultural e financiamento - Possibilidades e desafios do Plano Nacional de Cultura**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PELUSO, Laura Chaves de Souza. **Universidade e cultura:** movimento e expressão de uma região. 132 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Políticas Públicas). Universidade Estadual de Maringá, 2012.

REIS, Paula Felix dos. **Políticas de Cultura a Longo Prazo:** Estudo Comparativo entre o Plano Nacional de Cultura do Brasil e da Colômbia. 250 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Ana Carolina Viana Gonçalves Dos. **Panis Et Circensis:** A Cultura como Política Pública. 173 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Alessandro Antonio da. **Política cultural no Brasil:** do Plano Nacional de Cultura às (micro) ações descentralizadas. 276 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

SOUZA, Natacia Lamoglia De. **Desenvolvimento e Cultura:** Implicações das Políticas Culturais Públicas na Dimensão Socioprodutiva da Microrregião de Itajubá (MG). 156 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade). Universidade Federal de Itajubá, 2018.

TURENKO, Aleksei Santana. **Política Cultural e Democracia Participativa**: A experiência da Elaboração do Plano Nacional de Cultura. 234 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Guia de Orientação para a Construção de Plano Municipal de Cultura**, Salvador: UFBA, 2012.

VARELLA, Guilherme Rosa. **Plano nacional de cultura:** elaboração, desenvolvimento e condições de eficácia. 225 f. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DA CULTURA EM CANDEIAS-BA NO PERÍODO DE 2017 A 2022: OS DESAFIOS DA CONTINUIDADE [1]

Jean Ferreira Souza[2]

Laura Bezerra[3]

RESUMO: O artigo tem como objeto as políticas municipais de cultura de Candeias-BA, entre 2017 e 2022. A partir da reunião e sistematização de documentos oficiais, buscamos evidenciar a importância do período para a organização da cultura no município, bem como refletir sobre os horizontes políticos para a continuidade das políticas estabelecidas. Cabe salientar que as mudanças ocorridas em Candeias, com a adesão ao Sistema Nacional de Cultura e o início da estruturação das políticas culturais locais, se desenvolvem num momento de desmonte das políticas culturais federais. O percurso teórico-metodológico compreendeu revisão de literatura, pesquisa documental, além de entrevistas pontuais.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Gestão Pública Municipal, Candeias-BA, Instabilidade, SNC.

[1] Este artigo baseia-se no TCC apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Política e Gestão Cultural, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Política e Gestão Cultural.

[2] Artista da dança e das palavras, educador, gestor e produtor Cultural. Mestre em Dança (PPGDANÇA/UFBA). Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (PPGDANÇA/UFBA). Especialista em Políticas e Gestão Cultural (CECULT/UFRB).

[3] Gestora e pesquisadora nas esferas da organização da cultura, audiovisual e memória. Doutora em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA). Professora do CECULT/UFRB, onde coordena o Curso Superior Tecnológico em Política e Gestão Cultural.

INTRODUÇÃO

O artigo que se apresenta adiante tem como objeto as políticas municipais de cultura de Candeias-BA, entre 2017 e 2022, período em que, no âmbito federal, houve um desmonte da institucionalidade cultural, censura, perseguições e agressões aos trabalhadores da cultura (BARBALHO, CALABRE, RUBIM, 2023; VARELLA, BRANDT, 2020). Interessa, a partir da sistematização de documentos oficiais e análises das ações da Secretaria Municipal de Cultural e Turismo (SECTUR), evidenciar a importância do período para a estruturação das políticas culturais municipais, assim como refletir sobre os horizontes políticos para a continuidade das políticas estabelecidas, ou seja: sobre desafios e caminhos para a continuidade e consolidação dos avanços conquistados.

Estas reflexões estão imbricadas com o meu saber-fazer no âmbito da produção cultural com atuação na Sociedade Civil, assim como com a minha experiência de gestão na SECTUR, no período em questão.

O percurso teórico-metodológico compreendeu revisão de literatura (com ênfase nas questões da continuidade e na participação social), pesquisa documental, além de entrevistas pontuais com gestores da SECTUR.

1. O MUNICÍPIO DE CANDEIAS E SUA CULTURA

Candeias existe há aproximadamente 400 anos pertencente à cidade de São Salvador da Bahia. Desmembrou-se de Salvador em 1958, embora siga ligada a esta capital, por integrar a Região Metropolitana de Salvador e assim tratamos de uma cidade geográfica e historicamente encruzilhada.

Com uma população de 72.382 habitantes, o município tem no ciclo canavieiro e seus engenhos, um importante marco histórico que impulsionou o desenvolvimento populacional (SANTOS, 2020; SANTANA, 2020), constituído pelos "índios destribalizados e os africanos trazidos escravizados durante quase quatro séculos de exploração portuguesa." (SANTANA, 2020, p. 105). Em um passado mais recente, outro marco histórico foi descoberta do petróleo nessas terras, em 1941, o que trouxe um forte

aumento populacional e alterou completamente "a feição do arraial de Candeias [... Contudo,] Apesar de ter provocado a emancipação política do município, [...essas transformações] não tiveram o condão de promover a inclusão social de uma parcela significativa dos seus habitantes [...]". (SANTOS, 2020, p. 270). Com um PIB *per capita* de R$ 77.650, (2021) e um IDHM de 0,691 (2010), podemos falar em um pobre município rico.[4]

A cidade possui uma série de equipamentos culturais, tais como a Filarmônica Lira Candeense, de 1922; a Biblioteca Pública (1968); o casarão Horácio Pinto, construído em 1929 e hoje reconhecido como patrimônio histórico municipal[5]; o Mercado Cultural de Candeias[6]; a Estação Ferroviária[7]. Entre as manifestações culturais destaca-se a celebração de Nossa Senhora das Candeias, padroeira da cidade e sua Fonte dos Milagres. A 'Candeia' Católica se mantém secularmente acesa, predominantemente hegemônica. Contudo, com mais de 50 terreiros de matriz africana e muitos grupos de capoeira espalhados entre sede e distritos, vê-se a diversidade cultural resiste atravessando o Tempo – mesmo que as políticas municipais fossem marcadas pela invisibilidade das manifestações afro-indígenas.[8]

Tentando localizar as bases legais para a atuação do poder público municipal na cultura, encontramos na Lei Orgânica de Candeias (1990) diversos momentos que indicam os caminhos por onde a cultura da cidade deverá seguir no âmbito das relações administrativas. Destacamos o Título VI - "Da Participação Popular", que traz dois aspectos importantes para nossa análise: a ideia de "processo permanente de planejamento", visto como "instrumento de democratização da gestão da cidade" e a questão da participação direta dos/as cidadãos/ãs, que é assegurada pela referida Lei no seu Art. 236 (CANDEIAS, 1990, p. 131). "Planejar" significa projetar o futuro, determinar estratégias e ações para

[4] Os números citados neste parágrafo estão disponíveis em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/candeias/panorama>. Acesso em: 19/10/2023.

[5] A Lei Municipal nº 1.151/2018 dispõe sobre a Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural e Ambiental do Município de Candeias e dá outras providências.

[6] Este foi o primeiro prédio público construído na cidade e "que abrigava a antiga prefeitura do município, os poderes legislativo e judiciário, bem como o centro de abastecimento municipal." (EPIFANIA, 2008, p. 58). Em 2006 a Câmara de Vereadores deixou o prédio, que transformou-se em uma casa de *shows* com capacidade para três mil pessoas, que, nos anos 2000, projetou e expandiu o setor musical de Candeias.

[7] Palco de um evento intitulado "Estação Cultural".

[8] O Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial (COMPIR), por exemplo, só foi criado em 2014, através da Lei Municipal nº 892/2014.

atingir metas, ou seja: um pensamento que busca estabilidade. Já a associação de planejamento e participação aponta para uma ideia democrática de gestão pública.

Segundo Lia Calabre (2009, p. 294), no início do novo milênio houve na esfera municipal "um processo crescente de institucionalização da área, com a criação de secretarias (...), de conselhos de cultura, de fundações, de fundos de financiamento e de busca de formação mais qualificada para seus gestores." Apesar da Lei Orgânica apresentar uma base legal favorável, este movimento não alcançou Candeias, em função de seu histórico político-partidário. Nos anos 2000, o município passou por uma singular instabilidade administrativa, com sucessivos processos de cassação de mandatos de prefeitos/as. Neste período conturbado, no qual a pasta da cultura permaneceu vacante por longos períodos, os equipamentos culturais foram fechados e as poucas ações político-culturais foram descontinuadas provocando no imaginário da população Candeense a sensação de desaparecimento, de ausência, de carência cultural – e de desconfiança administrativa.

2. MUDANÇA DE PARADIGMA NA POLÍTICA CULTURAL CANDEENSE

O processo eleitoral de 2016 estancou a crise do Executivo Municipal, dando trégua ao ciclo de cassação de mandatos.[9] O médico e então vereador, Pitágoras Alves da Silva Ibiapina (Dr. Pitágoras - PP), não somente concluiu o seu primeiro mandato, como foi reeleito.[10] Ou seja: temos um momento político dilatado em dois mandatos do Executivo Municipal, o que possibilita, ao menos em tese, maior estabilidade nas ações do poder público.

É nesse contexto que olhamos para a gestão pública municipal da cultura em Candeias entre 2017 a 2022, um período de movimentações e acontecimentos político-culturais. Mudou o olhar sobre o fazer cultural e sua importância como caminho de transformação da sociedade, o que trouxe para o âmbito administrativo o desejo de fortalecer a Secretaria de Cultura e

[9] Cabe, entretanto, salientar que no primeiro mandato de Dr. Pitágoras, foram movidas ações de cassação, que tramitaram na Câmara de Vereadores sem sucesso.
[10] Nas eleições de 2016, Dr. Pitágoras (PP) teve como vice, Maria Márcia Gomes da Silva dos Santos do PSDB. Em 2020, Dr. Pitágoras foi reeleito, dessa vez, ao lado da Marivalda da Silva (PT) como vice-prefeita.

Turismo. Entretanto, ao observamos o fluxo dos dirigentes municipais da cultura, percebemos a permanência de velhos vícios. Como em um jogo, as mudanças ocorrem necessariamente para tornar o quadro político-administrativo satisfatório aos interesses político-partidários, o que afeta diretamente a dimensão plena da gestão pública.

Secretários/as de Cultura e Turismo de Candeias (2017-2022)

2017-2019	Cassio Vinicius Figueredo Bordoni (Sem partido)
fev. 2019-jan. 2020	Marivalda da Silva (PT)
jan.-abr. 2020	Joseval da Silva (PV)
mai.-dez. 2020	Cassio Vinicius Figueredo Bordoni (Sem partido)
jan.-mai. 2021	Lucrécia Pinto de Brito Santana (Avante)
mai. 2021- atual	Joseval da Silva (PV)

Fonte: Elaboração própria

Apresentamos a seguir alguns aspectos de destaque nas diferentes gestões. Em 2017, o secretário Cassio Bordoni (sem partido) assume a SECTUR, trazendo artistas e trabalhadores/as da cultura para ocupar os cargos em comissão. Assim, as ações desenvolvidas partiram da perspectiva do próprio campo, iniciando um período produtivo para a organização administrativa da cultura no município.

Vários foram os feitos: em primeiro lugar, iniciou-se o processo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), do qual falaremos mais adiante. Em segundo, foram realizadas reformas de equipamentos culturais, como a Sede da Filarmônica Lira Candeense/Casa da Música, a Biblioteca Pública Professora Dalila Baptista, o casarão Horácio Pinto e a praça Dr. Francisco Gualberto Dantas Fontes[11], o que reverberou concretamente aos olhos da Sociedade Civil e serviu para demonstrar uma maior atenção às pautas da cultura, considerando que esses equipamentos públicos haviam sido negligenciados e estavam fora de uso, alguns deles há mais de 15 anos, estando agora disponíveis para a população. Além disso, houve o investimento na

[11] Principal praça da cidade, onde ocorrem diversas atividades culturais (*shows*, encontros, palestras, festivais, feiras, protestos etc.) organizadas tanto pela prefeitura como pela sociedade civil.

promoção de formações artístico-culturais para a comunidade em geral: Canto Coral, *Graffiti*, Percussão, *Ballet*, ações de Formação de Plateia, além de eventos diversos em cumprimento ao Calendário Cultural. Merece, ainda, destaque atividades de formação administrativa para os/as servidores/as da SECTUR, além de reuniões contínuas de avaliação das ações e projetos desenvolvidos; assim como a elaboração do "Plano de Gestão Estratégica da Cultura" e do "Relatório de Ações", instrumentos de gestão elaborados para registrar o andamento do órgão gestor.

A segunda secretária, Marivalda da Silva (PT), atuou, entre fevereiro de 2019 a janeiro de 2020, sobretudo na aproximação entre Poder Público e Sociedade Civil.[12] A curta passagem da petista pela SECTUR priorizou justamente o trato com as pessoas fazedoras da cultura, em ouvir suas demandas e levá-las ao prefeito.[13] Sua gestão deu continuidade a muitos dos projetos da gestão anterior, possibilitando sua atualização, assentando algumas disposições da Lei Orgânica. Entre os destaques do período, a aproximação aos Povos de Religião de Matrizes Africanas, a exemplo do Projeto "Abraço à Lagoa" e o fortalecimento dos grupos de Capoeira. O Conselho da Igualdade Racial, criado em 2014, mas inativo, foi ativado e, em 2021, vinculado à SECTUR.

Numa passagem igualmente curta, o Sr. Joseval da Silva (PV), ex-vereador por três mandatos e então Subsecretário da Secretaria da Educação (SEDUC) assumiu a SECTUR. Num jogo de cadeiras, ele afasta-se da Secretaria para pleitear as eleições de 2020. Assim, Cassio Bordoni, então Secretário da Educação, retornou à SECTUR, de modo interino e cumulativamente.

Há uma nova troca no ano seguinte quando Lucrécia Santana (Avante), assumiu a pasta por quatro meses. Na sua gestão houve um importante aceno na perspectiva político-cultural, uma reunião da comunidade artística e do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) com o chefe do Executivo Municipal. Esse foi o primeiro encontro do prefeito com o campo da

[12] "Deixando a Sesp [Secretaria de Serviços Públicos], Marivalda da Silva passa a gerir a Secretaria de Cultura (Secult). Já Cassio Vinicius deixa a Secult e assume a Secretaria de Educação (Seduc), a qual geria interinamente desde 2018." (https://prefeitura.candeias.ba.gov.br/2019/02/%EF%BB%BF-prefeitura-anuncia-mudancas-no-secretariado/)

[13] Essa facilidade relacional foi viável pelo lastro político desta agente, vereadora por dois mandatos (2008/2012) e há mais de 30 anos implicada com as políticas de Candeias. Atualmente é a vice-prefeita da cidade ao lado de Dr. Pitágoras.

cultura desde o seu primeiro mandato em 2016 – o que merece destaque visto que o CMPC, que nessa época já avançava para o final do seu segundo biênio de atuação (2019-2021), não tinha incidência nas políticas municipais de cultura. Algumas ações foram dinamizadas a partir desta reunião, dentre elas a publicação do Edital Rolmar Duarte para Seleção de Propostas Culturais e o Projeto "ID - Identidade Cultural", interessado em cadastrar os trabalhadores/as da cultura local e alimentar o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais, previsto no Sistema Municipal de Cultura.

Continuando o jogo de cadeiras, Joseval da Silva retorna para a SECTUR em maio de 2021, onde segue até o presente.[14] Ou seja: a instabilidade permanece como uma realidade na política cultural de Candeias.

Apontar a instabilidade na gestão da Secretaria de Cultura e Turismo, não nos impede de perceber a centralidade da figura do/a Secretário/a para os processos de gestão cultural na cidade. Assim, o esforço para evitar a vacância da pasta, entre 2017-2022 (diferentemente do período anterior), é um movimento importante para o fortalecimento das políticas culturais municipais. Entretanto, a autonomia de gestão prevista em lei,[15] depende da força política, dos interesses e da capacidade técnica de quem assume o cargo.

Nesse sentido, a instabilidade na gestão tem efeitos muito negativos, dificultando, atrasando ou mesmo paralisando as ações do poder público. Com a troca de um/a secretário/a, há, possivelmente, uma mudança dos valores que estão orientando os trabalhos, alteram-se as prioridades da secretaria. Como vimos nos destaques apontados nas seis gestões entre 2017-2022, cada novo/a gestor/a da SECTUR traz consigo não somente interesses específicos e uma maior ou menor capacidade de articulação com a administração municipal como um todo, mas também uma determinada compreensão de cultura e do papel do Estado neste campo. Eles trazem consigo um estilo específico de gestão, mais democrático-participativo, mais autoritário ou mais clientelista. Além disso, ele traz frequentemente uma nova equipe, que para além das questões de valores e de estilo citadas, precisa entender o funcionamento do órgão e o histórico de ações desenvolvidas até então, antes de poder contribuir efetivamente com a política cultural.

[14] Não tendo logrado êxito nas eleições municipais, mas com expressiva votação a seu favor, Joseval da Silva retorna à gestão municipal como Secretário da Juventude, entretanto, deixa tal órgão e retorna para a SECTUR, em maio 2021.

[15] Cf. o Decreto Municipal nº 002, de 02 de janeiro de 2019.

Com a saída da equipe anterior, parte da memória institucional se esvai. São perdas irreparáveis do ponto de vista administrativo.

"Políticas são processuais, levam algum tempo para gerar resultados visíveis, que possam ser medidos, avaliados", afirma Lia Calabre (2009, p. 295). Como dito, em 2017, a formação de uma equipe composta por trabalhadores *da cultura* – o que deveria ser a regra, mas não é –, teve resultados positivos, mas isso pode mudar com a entrada de uma nova gestão. As descontinuidades podem gerar "um processo contínuo de desperdício de recursos orçamentários e físicos." (idem). Cabe, portanto, salientar que o comportamento de atores individuais, mesmo que sejam gestores sensíveis (como foram os do período analisado), forma uma base precária para o desenvolvimento de políticas culturais de Estado.

Este é um ponto nodal para entendermos as contradições da organização da cultura no município, o que reflete a história das políticas públicas de cultura do Brasil, que, segundo Albino Rubim (2007, p. 101), "pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: ausência, autoritarismo e instabilidade". Em Candeias, mesmo num momento de mudanças, de superação das ausências, de estruturação das políticas municipais de cultura, a cultura administrativa da descontinuidade permanece uma expressão eloquente.

A adesão de Candeias ao Sistema Nacional de Cultura

Um dos feitos do período analisado, foi a adesão de Candeias ao Sistema Nacional de Cultura, que propõe um novo paradigma de gestão pública da Cultura no Brasil, mais estável e mais democrático, de forma a superar certas "tradições", que foram resumidas por João Roberto Peixe da seguinte forma:

> Tradicionalmente a gestão cultural no Brasil quase sempre foi conduzida de forma pontual e assistemática. Com raras exceções, [...] os órgãos municipais restringiam sua atuação ao calendário de festas populares e religiosas. O que mais importava era promover eventos e obras de grande visibilidade e ganhos políticos para os governantes e não o fortalecimento e desenvolvimento da cultura local. A falta de planejamento, a ausência de ações estruturantes voltadas para o médio e o longo prazo, a instabilidade das políticas e a descontinuidade das ações

> eram as marcas das gestões culturais. Tratada como uma área não prioritária na maioria das administrações brasileiras [...] Não havia política de Estado, ocasionalmente surgiam governantes sensíveis que investiam mais recursos e valorizavam a cultura, mas com as mudanças de governo tudo sempre voltava à estaca zero. (PEIXE, 2013, p. 6).

A citação acima apresenta aspectos marcantes nas políticas culturais de Candeias, motivo de enfatizarmos a criação do Sistema Municipal de Cultura (SMC) para o município, através da Lei nº 1.002/2017, que o define, no seu Art. 33, como um

> [...] conjunto articulado e integrado de normas, instituições, mecanismos e instrumentos de planejamento, fomento, financiamento, informação, formação, participação e controle social, que tem como finalidade *a garantia da gestão democrática e permanente da Política Municipal de Cultura*. (grifos nossos).

Ao determinar, no Art. 1, que sua finalidade maior é "promover o desenvolvimento humano, social e econômico, *com pleno exercício dos direitos culturais"* (grifos nossos), ele dá – ao menos no plano discursivo – um passo importante para superar as três tristes tradições apontadas por Rubim (2007).

Com a aprovação da Lei 1.002 e a implementação e regulamentação do Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC),[16] tem início o processo de implementação do SMC Candeias, ainda em andamento. O Fundo de Cultura, elemento obrigatório, só foi ativado em função da Lei Paulo Gustavo, em 2023. O Plano de Cultura, elemento que visa dar estabilidade e coerência à política municipal de cultura, ainda não foi elaborado, mas os Encontros Setoriais de 2022 formam uma base inicial. O mesmo vale para o cadastramento de trabalhadores/as da cultura que poderá alimentar o Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Não fosse a dança das cadeiras entre os dirigentes da cultura do município, motivadas por questões político-partidárias, o SMC poderia estar mais consolidado.

[16] O Art. 35b da Lei Orgânica de Candeias (1990) faz referência à criação dos Conselhos Municipais de Cultura e de Turismo, mas eles nunca foram criados.

Apesar de não ter realizado nenhuma Conferência Municipal de Cultura no período dessa pesquisa,[17] entre janeiro e março do ano de 2022, a SECTUR realizou Encontros Setoriais da Cultura, de forma a promover um espaço democrático de escuta sobre os segmentos[18] representados no CMPC, visando a elaboração de um documento para nortear a escrita do Plano Municipal de Cultura. A comunidade artístico-cultural aderiu à proposta e os Encontros geraram um documento influenciado pela Sociedade Civil, mas com o sobressalto da ausência do CMPC, que não aderiu à proposta, em função de constantes embates com a SECTUR. Uma situação paradoxal, que precisa de uma análise futura mais detalhada.

Avanços, gargalos e desafios

O principal feito do período estudado foi reanimar a cultura da cidade a partir de uma posição ativa do poder público municipal na cultura. A criação de novas leis,[19] bem como o cumprimento de legislações já existentes; o lançamento de editais; a oferta de formações artístico-culturais; a reforma (e reabertura) de equipamentos; adesão ao Sistema Nacional de Cultura, com o início da estruturação do Sistema Municipal de Cultura (com instalação do CMPC, escutas para elaboração de plano, realização de conferência em 2023) etc. representam avanços importantes para o exercício dos direitos culturais determinados pela CF 1988, pela lei municipal 1002/2017 e, mesmo sem o uso dessa expressão, pelas disposições da Lei Orgânica de Candeias.

Apesar do SMC se apresentar como um divisor dos sentidos – ao enfatizar a estabilidade e a coerência, a participação e o controle social nas políticas culturais –, encontramos uma situação eivada de contradições. Como visto, as novas práticas da gestão pública da cultura, embora relevantes, não impediram que antigos problemas, como a

[17] Em outubro de 2023, como preparação para a IV CNC, a SECTUR realizou a II Conferência Municipal de Cultura com o tema "Construindo Diretrizes Para o Direito Democrático à Cultura".

[18] O CMPC tem representantes dos seguintes segmentos: Audiovisual; Artes Visuais e Artesanato; Circo; Cultura Urbana; Culturas Populares Identitárias; Dança; Desenvolvimento Socioeconômico e Financiamento à Cultura; Música; Palavra e Literatura; Patrimônio Histórico e Cultural; Produtores e Gestores Culturais; Teatro; Territorialidades – Distritos e Comunidades Rurais. Além da SECTUR, o Poder Público é representado no CMC pelos seguintes órgãos: Secretaria de Esportes e Lazer; Secretaria da; Secretaria de Meio Ambiente e Agricultura; Secretaria da Fazenda; Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Urbano; Secretaria de Desenvolvimento e Assistência Social; Secretaria da Educação (Diário Oficial do Município – DOM 21 - Ano III, Nº. 2679, de 11 de agosto de 2020).

[19] Cf. as referências bibliográficas deste artigo.

instabilidade, permanecessem. Além disso surgiram novos desafios, dentre eles, a necessidade de uma reforma administrativa, que contemple as necessidades de pessoal e de orçamento de uma SECTUR efetivamente atuante, como foi entre 2017-2022. Isso, entretanto, depende do entendimento mais geral da cultura na administração municipal, ou seja: das relações de força na disputa por recursos. E sabemos que a cultura tem ainda pouca centralidade nas políticas municipais e que as políticas redistributivas são muito conflituosas. Sem recursos humanos, orçamentários e infra-estruturais, entretanto, não se faz políticas culturais de Estado, sendo este um gargalo significativo.

Os empecilhos à participação social, eixo central do SNC e sublinhado na Lei Orgânica, inspiram cuidados, visto que

> Os processos participativos são ambientes importantes para o entendimento e atuação na construção da política cultural. Esse formato organizacional vem emergindo ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que validam o caráter democrático do Estado para a formulação das políticas públicas de cultura. Os espaços de escuta e participação fortalecem e intensificam a dinâmica das instituições que regulamentam os trâmites do setor cultural, evitando (em parte) a morosidade que, por anos, marcou a atuação das instituições culturais no país. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 19).

Uma questão de base refere-se ao fato de que, mesmo com o incremento das ações participativas, parte da comunidade cultural não tem conhecimento da existência e/ou importância do Sistema Municipal de Cultura. Ou seja, a referida Lei ainda não é compreendida por parte de seus interessados mais diretos, o que contribui para que ela ainda não seja plenamente exequível.

Além disso, o papel do Conselho Municipal de Cultura nas políticas municipais é um exemplo expressivo dos complexos desafios enfrentados para uma efetivação plena do SMC de Candeias. Entendemos que no período analisado, de 2017-2022, as ações desenvolvidos em Candeias, em especial a adesão ao Sistema Nacional de Cultura, estão implicados com avanços no entendimento da política cultural e sua gestão como modo político que prevê uma gestão compartilhada entre poder público e sociedade civil. Entretanto, apesar de estar no seu terceiro

biênio de atuação, o Conselho Municipal de Política Cultural não conseguiu estabelecer relações produtivas com o Executivo Municipal, de forma a incidir nas políticas locais, assim como não conseguiu mobilizar a Sociedade Civil de forma ampla. Tudo isso fragiliza sobremodo sua atuação, que implica justamente na articulação entre essas duas esferas.

3. À GUISA DE FECHAMENTO: DESAFIOS DA CONTINUIDADE OU "UM COPO VAZIO ESTÁ CHEIO DE AR"[20]

Consideramos que o período estudado foi um divisor pragmático do *modus operandi* da política cultural e sua gestão em Candeias. O contexto candeense no momento anterior a 2017 é de extrema instabilidade e revela uma situação de ausência de políticas de cultura. No nosso período de análise, 2017-2022, o poder público municipal assume um papel ativo na cultura. Não se pode mais falar em ausência de políticas, mas, como vimos, ocorreram seis mudanças na gestão da SECTUR no período, ou seja, a instabilidade diminuiu, mas ainda é um gargalo de peso

Entretanto, um olhar mais apurado demonstra que só uma parcela do que está assentado nos diversos documentos da gestão municipal da cultura está sendo efetivado. Mesmo as determinações da Lei Orgânica de 1990 – de mais trinta anos atrás! –, que apontam para uma gestão municipal estratégica, planejada, estável e com participação social, não encontraram ainda sua plena efetivação. Não somente as questões estruturais da SECTUR precisam ser resolvidas, tampouco o Sistema Municipal de Cultura de Candeias está consolidado. A sociedade civil precisa se fortalecer, de forma a ter uma participação efetiva nas políticas locais, de forma a dificultar que questões político-partidárias gerem perdas tão significativas.

Cabe, entretanto, salientar que, os desafios enfrentados pela política cultural de Candeias estão presentes em muitos outros municípios brasileiros. As instâncias formais de participação, por exemplo, precisam ser transformadas em lugares de participação efetiva, rompendo com as tradições autoritárias de um país que nasceu do genocídio dos povos

[20] Canção "Copo Vazio" (1974), de Gilberto Gil.

originários e da escravização de povos africanos. A colonialidade é – ainda – um eixo da nossa existência, que grita por superação.

Diante disso, entendemos que os desafios caminham pela manutenção dos ganhos conquistados. A partir de nossa experiência na SECTUR, destacamos o desafio de superar a instabilidade na gestão cultural em Candeias, pois cada mudança no fluxo administrativo da Prefeitura Municipal, implica em alterar as dinâmicas das práticas em andamento, ocasionando perdas e mudanças, até abruptas, das perspectivas que estão em pauta, mesmo em governos de continuidade.

Esses movimentos de descontinuidade são orientados por interesses de ordem ao mesmo tempo pessoal e político-partidária. O patrimonialismo é, lamentavelmente, um comportamento político habitual no Brasil. A tradição da instabilidade nas políticas culturais brasileiras, ao longo do período abordado, se mostram de forma expressiva quando percebemos que outras secretarias do município atuaram com maior estabilidade no primeiro e segundo escalões. O que isso quer dizer sobre o lugar da Cultura na administração municipal de Candeias? Por que tantas trocas na gestão/administração da Secretaria de Cultura e Turismo? Os interesses partidários invisibilizam os impactos da descontinuidade para a Sociedade? Nesse contexto, cabe refletir sobre valores que estão orientando a administração pública de modo geral e a compreensão do Chefe/a do Executivo sobre o campo da cultura. A centralidade da cultura nas nossas vidas ainda não se reflete em uma centralidade da cultura na administração pública.

São grandes, portanto, os desafios, porém as mudanças acontecidas até agora na organização da cultura candeenses e o incipiente amadurecimento tanto do poder público quanto da sociedade civil, trazem, apesar das contradições, uma perspectiva de continuidade dos processos abordados, inclusive porque, desde 2023, temos uma conjuntura muito mais favorável ao campo da cultura.

Para finalizar, indicamos uma questão que merecerá no futuro uma análise mais detalhada. De acordo com o *Panorama Sistemas Municipais de Cultura da Bahia* (SECULT-Ba, 2021, p. 17), entre 2015-2021, período sombrio da História do Brasil e de desarticulação das políticas federais de cultura, o número de municípios baianos que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura aumentou, passando de 31% para 53% - um aumento de 70.9%. Neste

período, Candeias promoveu avanços na sua política cultural, buscando inclusive democratizá-la, mesmo que este tenha sido um movimento eivado de contradições e desafios. Mas, se em alguns estados e municípios brasileiros houve um movimento explícito de resistência às iniquidades do Governo Bolsonaro, em Candeias a questão é mais complexa: o prefeito, em cuja gestão as mudanças ocorreram, é do Partido Progressista, vinculado à centro-direita e base de governo do ex-presidente, que conduziu uma "guerra cultural" e colocou o governo federal em franca oposição ao campo da cultura. O que as políticas públicas de cultura do município revelam, neste ponto, é uma forte desarticulação com o ideário bolsonarista. Há que lembrar também que, em 2020, Dr. Pitágoras foi reeleito ao lado da uma vice-prefeita do Partido dos Trabalhadores, o que evidencia que as políticas municipais possuem dinâmicas muito próprias.

Fortalecer a participação e o controle social de modo que a sociedade civil fiscalize e participe do desenvolvimento das políticas culturais, atuando efetivamente em parceria com o órgão gestor da cultura, pode trazer qualidade aos movimentos administrativos. Não à toa, há 33 anos a Lei Orgânica do Município está viva esperando a concretude do que lá está posto, desde quando se assumiu o compromisso político e democrático de emancipar Candeias, a Senhora Cidades das Luzes.

4. REFERÊNCIAS

BAHIA (Estado). L**ei Ordinária n. 13.805/2017**, de 28 de novembro de 2017. Inclui no Calendário Oficial de Eventos do Estado da Bahia os festejos de Nossa Senhora das Candeias, padroeira da cidade de Candeias. Governo do Estado da Bahia. Salvador, 2017.

BAHIA (Estado). **Lei Estadual n. 12.365**, de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Disponível em: http://www. cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/06/Lei- 12.365-de-30-11-2011-LeiOrg%C3%A2nica-da- Cultura.pdf . Acesso em: 10 mai. 2014.

BAHIA (Estado). **Lei Ordinária n. 1.028**, de 14 de agosto de 1958. Cria o Município de Candeias, Desmembrando do de Salvador. Governo do Estado da Bahia. Salvador, 1958.

BEZERRA, L. Notas sobre Política Cultural, Gestão, Cidades e Culturas Locais. In: **Anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** - XV ENECULT. Salvador: Edufba, 2019. v. 1. p. 1-12.

BEZERRA, L.; SANTOS, E. F. dos; RAMOS, H. J. V. ; SANTOS, L. Potências e desafios na implementação de Sistemas Municipais de Cultura no Recôncavo da Bahia. In: **Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais e Gestão**, 2018, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v. 1. p. 540-550.

CALABRE, L. Desafios à construção de políticas culturais: balanço da gestão Gilberto Gil (Artigo). **Revista de Antropologia e Arte – PROA** n. 01, vol. 01. UNICAMP – São Paulo. 2009.

CANDEIAS-BA. **Lei Orgânica do Município**. Candeias: Câmara Municipal de Candeias, 1990.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 688/2007**, de 09 de julho de 2007. Institui o Calendário de Festas Populares do Município de Candeias, estabelece critérios para sua realização e adota outras providências. Candeias: Câmara Município de Candeias, 2007.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 892/2014**, de 28 de julho de 2014. Cria e Institui o Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial do Município de Candeias, e dá outras providências. Candeias: Câmara Municipal de Candeias, 2014.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 1.002/2017**, de 01 de junho de 2017. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Candeias, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, inter-relações entre os sus componentes, recursos humanos, financiamento e dá outras providências. Candeias: Diário Oficial do Município, 2017.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 1075/2017**, de 14 de dezembro de 2017. Institui o Calendário Cultural de Festas Populares, Religiosas, Cívicas e Comemorativas do Município de Candeias e adota outras providências. Candeias: Diário Oficial do Município, 2017.

CANDEIAS-BA. Le**i Municipal nº 1.151/2018**, de 27 de novembro de 2018. Dispõe sobre a Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural e Ambiental do Município de Candeias e dá outras providências. Candeias: Câmara Municipal de Candeias, 2018.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 1.325/2021**, de 25 de novembro de 2021. Altera o Parágrafo Único do Artigo 1º da Lei Municipal nº 892/2014, de 28 de julho de 2014, que cria e institui o Conselho

Municipal de Promoção da Igualdade Racial no Município de Candeias e dá outras providências. Candeias: Câmara Municipal de Candeias, 2021.

CANDEIAS-BA. **Lei Municipal nº 1.359/2022**, de 21 de junho de 2022. Constitui o Santuário de Nossa Senhora das Candeias e os Eventos e Manifestações Culturais e Religiosas a ele relacionados como Patrimônio Cultural e Imaterial do município de Candeias/BA. Candeias: Diário Oficial do Município, 2022.

CASTRO, C.; GONTIJO, C.; AMABILE, A. (Orgs). **Dicionário de Políticas Públicas**. Barbacena: EdUEMG, 2012.

GUEROLA, C. M. **A gente já nasceu quilombola e não sabia: histórias do Monte Recôncavo.** Salvador : Ed. dos Autores, 2021.

EPIFANIA, A. G. da. **Encontros e desencontros entre o sagrado e o urbano no cotidiano de Candeias - Bahia**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, Salvador, 2008.

ESPÍRITO SANTO, J. do. **Instâncias de representação da dança em Salvador: espaços de colaboração e políticas públicas**. 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Dança, Salvador, 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Sistema Nacional de Cultura**. Documento básico. Brasília: MinC, 2010.

PEIXE, J. R.. **Sistemas de Cultura**: Coleção Políticas Culturais. Salvador: SECULT, 2013.

RUBIM, A. A. C.; BEZERRA, L.. Políticas culturais estaduais e municipais na Bahia em tempos nacionais sombrios. In: BARBALHO, A.; CALABRE, L; RUBIM, A. A. C. (Orgs.). **Federalismo Cultural em tempos nacionais sombrios.** Salvador: Edufba, 2023, p. 39-80.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.(Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: Edufba, 2007.

SANTANA, M. de; FERREIRA, E. D.; NASCIMENTO, W. **Luanda & Bahia:** identidades e etnicidades em contextos contemporâneos. Campinas, SP : Pontes Editores, 2020.

SANTOS, J. C dos. **Candeias:** História da Terra do Petróleo**.** Salvador: Gráfica Salesiano, 2008.

SANTOS, J. C dos. **Candeias**: Histórias de Fé e Trabalho. Salvador: Quarteto, 2020.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. **Panorama dos Sistemas Municipais de Cultura da Bahia** – 2021. Salvador: Secult-Ba: 2021.

SILVA, A.; BABO, E.; GUERRA, P.. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. **Sociologia, Problemas e Práticas** [Online], Portugal, n. 78, 2015.

SOUZA, J. F. **Gestão pública municipal da cultura em Candeias-Ba no período de 2017 a 2022:** os desafios da continuidade. 2023. **(**Especialização em Política e Gestão Cultural) – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2023.

VARELLA, G. ; BRANDT, João. Do Estado de cultura ao Estado anticultural. In: Castro, J.; Pochman, M. (orgs). **Brasil:** Estado social contra a barbárie. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020, p. 523-538.

COMITÊ DE CULTURA DE MARACANAÚ: PRÁXIS EMANCIPATÓRIA COMO POLÍTICA CULTURAL[1]

Rodrigo Tembiú[2]

Ângela Maria Bessa Linhares[3]

RESUMO

Em tempos de retomada dos processos democráticos na política brasileira, escutar a população se faz urgente. No setor cultural, a participação de trabalhadora(e)s da cultura na construção das diretrizes das políticas culturais representa o compromisso do aparato gestor com o conjunto de significados partilhados pelos sujeitos da cultura, seus territórios e expressões. Quando não há esse compromisso, o tensionamento entre sociedade civil e poder público gera uma disputa que pode disparar novas práticas socioculturais apontando para uma práxis emancipatória e insurgente. Com uma abordagem qualitativa e um caráter de intervenção que promove reflexão teórico-prática dos sujeitos da cultura, este artigo traz a experiência do Comitê de Cultura de Maracanaú (CE) e busca compreender em que medida esse tensionamento pode interferir na construção de política e gerar aprendizados para o setor.

PALAVRAS-CHAVE: *política cultural; práxis emancipatória; organização da cultura; sistema nacional de cultura; participação popular*

[1]Fragmento de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará (PPGE-UFC), defendida em novembro de 2023. Ao concluir o mestrado, parti do material gerado pela dissertação e elaborei o presente artigo em colaboração com minha orientadora, a professora Ângela Linhares. Dissertação na íntegra em https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/76302.

[2]Rodrigo de Souza Oliveira: mestre em Educação Brasileira (PPGE/UFC); educador graduado em Letras (USP) e licenciado com habilitação em Língua Portuguesa (USP); artista, produtor cultural e integrante do Comitê de Cultura de Maracanaú. E-mail: tembiu@gmail.com. https://orcid.org/0000-0003-0150-5580.

[3]Doutora e Mestre em Educação; graduada em Letras (UFC); professora titular do PPGE-UFC e docente do Mestrado em Saúde Pública da Faculdade de Medicina da UFC; dramaturga, cantora e compositora. E-mail: angela.ciranda@hotmail.com. orcid.org/0000-0002-1440-4407.

Introdução

O ponto de partida da pesquisa que reflete neste artigo é o espaço que o poder público, no geral, destina aos públicos de suas políticas. Ao que se vê, tradicionalmente, trata-se de um espaço mínimo, sob desconfiança, como se a(o)s cidadã(o)s fossem incapazes de falar por si mesma(o)os ou de participar de situações de tomada de decisões e práticas que se relacionam diretamente a ele(a)s.

No caso das políticas culturais no Brasil, tal fenômeno poderia significar que os próprios sujeitos que vivem e produzem cultura nos territórios – além de artistas, formadore(a)s em artes, produtora(e)s culturais, técnico(a)s, pesquisadora(e)s do patrimônio e outro(a)s da categoria – ficam de fora da concepção e realização dessas políticas. Desse modo, a(o)s agentes culturais figuram no coro das múltiplas vozes cuja participação é cerceada da construção de políticas públicas. Vozes desconsideradas de quem atua diretamente no setor cultural e traz consigo experiência oportuna para se compor diretrizes de políticas culturais em sintonia com a dinâmica cultural do território, a partir dos sujeitos que vivem e atuam ali.

Alexandre Barbalho (2016), afirma que a política cultural institucionalizada, na atualidade, deve resultar de um esforço por "atingir e articular todos os agentes que direta ou indiretamente, de forma mais ou menos incisiva, atuam no campo cultural" (BARBALHO, 2016, p. 45). Eduardo Nivón Bolán afirma que política cultural precisa envolver e desenvolver "diversos agentes institucionais, sociais e territoriais interessados na atividade cultural" (BOLÁN, 2006, p. 63, *apud*. BARBALHO, 2016, p. 45). Albino Rubim (2007, p. 29) afirma que há um divisor de águas na gestão cultural do Brasil após a passagem de Gilberto Gil pelo Ministério da Cultura (entre 2003 e 2008), que trouxe um viés antropológico e um caráter democrático para a política cultural, além de construí-la de forma a fomentar a ação de agentes culturais em todo o país.

As afirmações acima conferem sustentação ao entendimento de política cultural defendido no presente artigo, que se dedica mais detidamente sobre a participação social na concepção de políticas públicas de cultura no município cearense de Maracanaú, Região Metropolitana de Fortaleza. O estudo toma como dispositivo de pesquisa a construção do Comitê de Cultura de Maracanaú, um coletivo de agentes culturais que se formou em agosto de 2022 na cidade com a intenção de mobilizar o setor cultural e dialogar com a gestão municipal de cultura. Criado por iniciativa popular na ocasião de uma assembleia institucional da Secretaria de Cultura e Turismo de Maracanaú, a missão do Comitê era (e segue sendo) colaborar junto a gestore(a)s

da prefeitura na promoção de uma política de cultura para o município, demanda histórica para o setor na cidade.

Nesse sentido, o artigo busca responder algumas questões contemporâneas do lugar, que nos levam ao objetivo deste artigo: Em que medida a gestão municipal de Maracanaú, em sua institucionalidade, cria e garante mecanismos de escuta a agentes culturais com a intenção de, a partir do diálogo, definir diretrizes e políticas culturais que contemplam a diversidade que compõe a cidade? Seria possível considerar que a luta pela afirmação das vozes dissonantes a esse sistema se configura como um processo de formação e fortalecimento dos sujeitos? Em que medida essa formação transforma o sujeito, a sociedade e a política de cultura?

A busca para compreender questões como essas envolve a escuta dos sujeitos partícipes do Comitê de Cultura de Maracanaú e, em diálogo com nosso referencial teórico, a análise de suas falas no contexto de uma discussão sobre *práxis emancipatória* (FREIRE, 2020) e *organização da cultura* (GRAMSCI, 1982), categorias centrais adotadas para este estudo. Pensar a organização da cultura envolve discutir sobre o poder de decisão do setor público na área, especialmente sobre quem fica excluído e quem é incluído na construção e na execução de políticas culturais, com quais motivações e por quais métodos isso se dá. Mas sobretudo envolve compreender o poder de mobilização de pessoas historicamente excluídas e como suas múltiplas vozes se somam em uma polifonia dissonante da hegemonia e empreendem frente ao sistema gestor uma grande recusa emancipatória.

Breve descrição do Comitê de Cultura de Maracanaú

Trata-se de um grupo de agentes culturais da sociedade civil formalizado em assembleia oficial mobilizada pela Secretaria de Cultura e Turismo de Maracanaú (SECULT/Mc), em 26 de agosto de 2022. A partir dali e de acordo com a ata oficial que sistematizou a assembleia e o objetivo do grupo, o Comitê dialogaria com o governo municipal no sentido de pensar formas de participação popular e colaboração na constituição de uma política pública de cultura para o município.

Desde então instaurou-se esse grupo de trabalho, formado por 18 artistas, produtore(a)s culturais, arte-educadora(e)s, integrantes de coletivos culturais, trabalhadora(e)s da cultura que atuam na pesquisa, na formação em artes, na compreensão e defesa do patrimônio histórico-cultural, na produção cultural e no fazer artístico em várias linguagens. Sujeitos de diferentes territórios de Maracanaú com trajetórias individuais as mais diversas, se encontram, pois, em

uma luta coletiva por melhores condições de atuação no setor cultural, seja como possibilidade de geração de trabalho e renda para agentes culturais da cidade, seja como ampliação do acesso à cultura para a população do município. Desde agosto de 2022, os partícipes do Comitê vêm se reunindo e produzindo, de forma coletiva e a partir do pensamento crítico, alternativas para a promoção da cultura em Maracanaú. Afirmam-se como práticas cotidianas: o estudo e a difusão de conteúdos sobre cidadania cultural, direitos culturais, legislação referente a políticas do setor; pesquisas sobre experiências de gestão em outros municípios do Ceará e de outras regiões do país; a realização e apoio a eventos culturais e formativos; o apoio em produção e elaboração de projetos e portfólios para grupos artísticos da cidade; além de uma produção de comunicação sobre cultura e política, com conteúdos que mobilizam o setor para reflexão, planejamento e atuação de agentes culturais na/da/com a cidade.

Entretanto, na pesquisa feita não se viu uma significativa escuta e nem uma agenda de trabalho junto à SECULT/Mc. A pesquisa que gera este artigo enuncia que o plano de dialogar com o governo municipal no sentido de pensar formas de participação popular e colaboração na constituição de uma política pública de cultura para o município nunca ganhou a proporção que se aventou a ter. Ao contrário, o que se percebe ao longo desses quase dois anos na condução do aparato gestor é um certo embargo ao diálogo com o Comitê, o que resulta em um tensionamento entre poder público municipal e essa composição da sociedade civil. O atrito e as divergências vêm marcando a relação entre sociedade política e sociedade civil e, nesse cenário, destaca-se o posicionamento crítico e propositivo do Comitê de Cultura e do(a)s agentes culturais que o compõem.

Embora marcado por uma espontaneidade e informalidade, o Comitê de Cultura de Maracanaú se mostra como uma composição popular coesa, que, a partir de diversas dinâmicas culturais, se vincula pela construção de um novo senso comum, baseado na ação constituinte de uma alternativa democrática e digna para a promoção da cultura em Maracanaú. Essa alternativa democrática, para ser assegurada, precisa instituir uma governança democrática, que contemple a participação popular e que traga transparência da organização governamental nos procedimentos de gestão. Para os filósofos contemporâneos Hardt e Negri (2012) “O senso comum que reside nos corações e mentes dos sujeitos que conduzem as lutas e imaginam uma nova sociedade possui um valor prescritivo e o poder de gerar, inspirar e moldar novas formas de vida” (HARDT; NEGRI, 2012, p. 75). Acontece que esse modelo de gestão não é reconhecido e muito menos compartilhado pelo poder público municipal em sua atual gestão,

que negligencia essa formação popular e não coloca em prática o compromisso anunciado em agosto de 2022, quando se criou o Comitê de Cultura.

A ideia central que move o Comitê de Cultura de Maracanaú diz respeito à maneira como as pessoas poderiam se associar íntima e livremente em torno do que é comum a elas, no caso, a promoção da cultura a ser vivida de forma democrática e diversa na cidade, com a participação direta na tomada de decisões junto à gestão política municipal e, assim, com o ativo modo de operar com a cultura a partir de "novas formas de vida". Essa mobilização aponta para reinvenção de caminhos de lutas populares de modo que sujeitos do território possam se tornar parceiros do poder público em uma governança do comum, de modo a concretizar a democracia no setor cultural, reivindicando que se opere nesse sentido. Nessa visada, incluem-se a produção e a sociabilização da própria matéria da política cultural pela(o)s trabalhadore(a)s do setor, que através do Comitê se colocam em colaboração com o aparato gestor, ainda que críticos a ele; ainda que o atrito e as divergências marquem essa relação.

Teoria, prática e cultura emancipatórias: ação-reflexão-ação

A categoria de *práxis emancipatória*, conceito desenvolvido por Paulo Freire (2020), traz como horizonte a libertação dos sujeitos e a superação das desigualdades e injustiças sociais. Nasce da condição pedagógica necessária para se transformar uma realidade, a partir do diálogo entre as pessoas envolvidas em determinada situação e na reflexão por elas geradas a partir da experiência vivida: "A práxis é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo" (FREIRE, 2020, p. 52). Essa transformação da realidade, baseada na reflexão e ação, se apresenta como uma elevação da concepção de mundo anterior e, portanto, é um efeito da construção coletiva movida pela consciência crítica dessas pessoas que se veem como sujeitos responsáveis pela própria libertação, pela própria emancipação. Desse modo, é possível afirmar que a ideia freireana de *práxis emancipatória* se funda na ética humana e imbrica-se com a prática educativa e com um novo modelo de produção de história, marcada pela autonomia dos sujeitos que constroem sua própria historicidade a partir de suas reflexões e experiências vividas, movidos pelo pensamento crítico e semeando o inédito-viável, como Paulo Freire nos provoca em sua "Pedagogia da Autonomia" (1996):

Já não foi possível existir sem assumir o direito e o dever de optar, de decidir, de lutar, de fazer política. E tudo isso nos traz de novo à imperiosidade da prática formadora, de natureza

eminentemente ética. E tudo isso nos traz de novo à radicalidade da esperança. Sei que as coisas podem até piorar, mas sei também que é possível intervir para melhorá-las (FREIRE, 1996, p. 52).

Paulo Freire em sua "Pedagogia do Oprimido" nos convida a compreender a ideia de "situação-limite" (uma situação que deve ser ultrapassada) e assim nos fortalece a enfrentar os desafios da vida, a partir da consciência crítica e da tomada de decisão tendo em vista o horizonte desejável, ou seja, o "inédito-viável" também anunciado como a "materialização historicamente possível do sonho almejado" (FREITAS, 2005, p. 6). Pelo que se percebe no campo, o Comitê de Cultura de Maracanaú constrói sua atuação a partir dessa "radicalidade da esperança", indicada por Freire, que orienta agentes culturais interessados ou predispostos a animar células mais participativas e de resistência à morosidade da administração pública, a partir de experiências de mobilização cultural na cidade e aprendizagens do esperançar. A *práxis emancipatória* como estratégia para superar a desesperança.

Outra categoria que norteia a pesquisa é a de *organização da cultura* e a relação que tecem com ela os *intelectuais orgânicos* no enfrentamento à *hegemonia cultural*. Trago de Gramsci (1982) esse imbricamento de conceitos, que articulam a reflexão filosófica como alimento da *práxis* e nos oferecem uma compreensão da crítica intimamente associada à atuação política.

Gramsci, especialmente após 1917, com sua experiência soviética, propunha uma "nova cultura", como estratégia de organização política e como forma de ocupação do Estado pelo proletariado, a partir de uma contra-hegemonia a ser instalada na formação do Estado moderno, substituindo o consenso da burguesia pelo contraponto da cultura popular vivida pelas classes subalternizadas. Os chamados *intelectuais orgânicos* seriam peça-chave nesse processo, pois seriam o elemento pensante e determinante na construção dessa nova base cultural, dirigindo as ideias e as aspirações da classe trabalhadora, tanto nos espaços da sociedade política, quanto no "mundo da vida" (HABERMAS, 1987), onde a realização da política se faz na produção do vivido em comum nas escolas, sindicatos e outros grupos sociais. Esse confronto ideológico, no olhar de Gramsci, elevou a importância do papel dos intelectuais como promotores de uma nova organização cultural nas sociedades, desde que não perdessem de vista sua inserção em uma prática histórica trabalhadora.

A nova organização da cultura a partir dos sentidos compartilhados pela(o)s trabalhadora(e)s da cultura de Maracanaú, portanto, é um intento da sociedade civil que vem sendo alimentado há, pelo menos, duas décadas. No entanto, o cenário da política cultural institucional, no que concerne à tradição da sociedade política, parece permanecer absorto e distante do ideal anunciado pelo setor cultural, como se poderá perceber nas falas de sujeitos do campo, presentes ao longo do artigo. O processo histórico das lutas por uma política cultural em Maracanaú, a cada geração, renova suas fileiras de agentes culturais e atualiza linguagens, pautas, formas de atuação e referências exitosas de outros territórios que materializam políticas culturais democráticas. Por outro lado, consolida-se a permanência de uma mesma oligarquia no governo municipal há cerca de 20 anos, que faz da política local um dispositivo de troca e, em função disso, não se avança no que o tempo e as lutas sociais o exigem, nem se tem continuidade de programas.

Desse modo, a atuação do Comitê de Cultura de Maracanaú se insere em uma linha de 30 anos de luta, na qual a consciência do processo histórico dos coletivos da cultura já constitui uma percepção crítica e propositiva, resultante das experiências vividas pelo seus integrantes. A dimensão de experiência do Comitê de Cultura nesse processo se configura pela compreensão de seus partícipes acerca do que já se construiu no histórico de luta, bem como pela consciência do seu posicionamento enquanto classe trabalhadora do setor cultural.

O conceito de *ecologia de saberes*, de Boaventura (SANTOS, 2010) também está na base do pensamento que estrutura a ideia do Comitê de Cultura de Maracanaú como experiência emancipatória e propositiva para política cultural a partir da sociedade civil. Assim, o pensamento sobre cultura é pautado pela interculturalidade e vem romper com a monocultura de um só saber, instituído pelos valores hegemônicos e etnocêntricos, que se materializam no poder de decisão unilateral do aparato gestor em Maracanaú.

Trago aqui uma fala do campo para dialogar com o pensamento pós-abissal de Boaventura Santos. Cantor, compositor, rapper e agente cultural há 30 anos no município de Maracanaú, o JR Metal disse em entrevista:

Somos carentes de tudo e essa gestão de cultura de Maracanaú não consegue suprir a nossa carência justamente por estar distante das pessoas que fazem a cultura no município.

Porque essas pessoas não sabem das nossas necessidades e a gente quando vai lá falar sobre a nossa necessidade parece que a gente não é ouvido. Parece que a gente fala de frente para uma

parede. E a parede faz que está nos ouvindo… Isso é muito importante e teria que ser lei: que o órgão que observa a cultura esteja próximo das pessoas da cultura (informação verbal – fragmento da entrevista com JR Metal)[4].

Eis uma fala que reflete sobre o distanciamento do aparato gestor da área cultural em Maracanaú junto das pessoas que fazem a cultura e que, ao ser exposta, é emblemática do que dizem estes sujeitos sobre a necessária construção de devires. O que JR mostra é onde e como se situa o estado da questão sobre proximidade entre gestão pública e sociedade.

Pela fala do entrevistado, que coincide com diversas outras vozes do território, esse modelo de ampliação radical da democracia, por seu aspecto mais participativo, contribuiria na realização de um projeto de emancipação social na gestão da cultura em Maracanaú, construído com base em princípios de comunidade, participação popular e solidariedade. Portanto, relacionei o que o rapper colocou como desejo ao que Jürgen Habermas (1997) conceitua como *democracia deliberativa*, ou seja, a extensão do processo democrático para além da mera participação no processo eleitoral, que fomenta a participação direta dos indivíduos no domínio da esfera pública. Assim, em um processo contínuo de discussão e crítica reflexiva das normas e valores sociais, a *democracia deliberativa* reconhece o pluralismo cultural e social como discurso e prática contra-hegemônicos de agentes culturais e outros grupos que lutam pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento à diferença, qualificando a opinião pública, situando-se na condição de sujeito e alçando-se à esfera institucionalizada de formação da vontade política do Estado. Para Habermas,

O ponto mais interessante do direito racional que opera com a ideia rousseauniana e kantiana da autodeterminação é o da união entre razão prática e vontade soberana, a qual liberta o poder político de tudo aquilo que é apenas natural, conformando o exercício do poder político ao exercício da autonomia política dos cidadãos.

[4]Entrevista concedida por Antônio Jorge de Lima Junior (JR Metal), compositor, cantor e integrante do grupo Sertão Rap, em 18/02/2023. Depoimento gravado em áudio, recebido por *WhatsApp* e posteriormente transcrito, com aprovação do texto pelo entrevistado.

(...) Quando se entende a lei como uma norma geral que obtém validade através do assentimento da representação popular, num procedimento caracterizado pela discussão e pela esfera pública, nela se unem dois momentos: o poder de uma vontade formada intersubjetivamente e o da razão do processo legitimador (HABERMAS, 1997, p. 235).

Desse modo, o modelo deliberativo apresentado por Habermas sustenta que a interação discursiva entre os cidadãos e representantes constitui o aspecto essencial para a formulação das decisões políticas no processo de reconhecimento de direitos, liberdades, reivindicações individuais para, finalmente, criação de políticas que façam sentido para os sujeitos do campo. Eis aí uma afirmação das práticas dos coletivos culturais, como ensaios de intersubjetividade comunicativa, na perspectiva de Habermas, e que se torna uma demanda histórica do setor cultural da sociedade civil de Maracanaú, que requer seja contemplada sua fala coletiva pela administração pública no município.

O cantor e compositor MC Querubim, em entrevista, demonstra discernimento acerca da realidade onde está inserido e anuncia a necessidade da democratização das estruturas estatais, visando a participação dos movimentos da sociedade civil no desenho das políticas públicas:

Eu, enquanto artista, estou exausto de tentar fazer com (...) que os responsáveis pela política venham a sentir e entender como é que funciona a cultura de verdade. Porque quem faz cultura somos nós! Então mais do que ninguém a gente sabe como é feito e a gente faz na raça, com carinho, com amor, com dedicação e muito suor.

Nossas ações são iniciativas populares que conseguem mobilizar a comunidade e movimentar a economia da cidade.

Ressalto ainda que essa formação social é uma ótima oportunidade para criar um mercado cultural dentro de Maracanaú, que nós – por nós mesmos – se articule e consiga [*sic*.] reacender o espírito de coletividade e luta para que o movimento cresça ainda mais. E dentro dessa nossa iniciativa criam-se meios e mecanismos para construir livremente a política da cultura e arte,

abrindo espaço para o diálogo diplomático e cortês com quem está à frente da Secretaria de Cultura (informação verbal – fragmento da entrevista com MC Querubim)[5].

A seu ver, participar da criação das políticas de cultura é uma oportunidade de aprimoramento das práticas individuais e coletivas no que concerne à "formação social" dos sujeitos políticos para uma atuação direta na construção de políticas. Também faz parte da tessitura desse movimento reacender o espírito da coletividade, mediante a superação de problemas históricos do setor, como colocar a funcionar espaços públicos culturais, formação de plateia para os trabalhos artísticos locais, articulação intergrupos e fomento de um mercado cultural, além de urgentemente substituir uma lógica de decisões unilaterais por uma perspectiva dialógica e uma pauta de trabalhos coletivos.

A partir dessa forma flexível e solidária – já que é possível considerar e acolher os sentidos de diferentes sujeitos – como nos aponta o teórico jamaicano Stuart Hall, a cultura funciona como um "conjunto de significados partilhados" (HALL, 1997, p. 16) e os significados culturais têm impactos reais na vida social, pois regulam e mediam as práticas sociais. Para Hall, a "cultura se entrelaça a todas as práticas sociais" (HALL, 2013, p. 155) e essas, por sua vez, constituem como uma forma comum de atividade humana, que possibilita a produção da história. Nesse sentido, criar uma política cultural que contemple esse conjunto de significados que entrelaça as práticas sociais, sujeitos e territórios é consolidar um mecanismo de gestão que faz da história contada uma construção autoral polifônica e polissêmica.

Trago mais uma fala do campo para refletir esse pensamento acerca da partilha dos significados culturais afirmados na participação dos sujeitos na produção de história e constituição de política. Em entrevista com Elioneide Damasceno, experiente pesquisadora e formadora em dança de Maracanaú, ela relata parte do dilema que é trabalhar com a cultura na cidade, sempre sem apoio e com muitos gastos e que ainda assim formou várias gerações de bailarinos na cidade e se declara realizada com seu ofício:

[5]Entrevista concedida por José Wilker Rodrigues da Costa (MC Querubim), cantor, compositor e integrante do grupo Cassino 12, em 29/12/2022. Depoimento gravado em áudio, recebido por *WhatsApp* e posteriormente transcrito, com aprovação do texto pelo entrevistado.

Eu me sinto aqui em Maracanaú como se eu tivesse nadando contra a correnteza. Ora contra a correnteza, ora perdida no meio do oceano. Porque você não tem apoio de nada, você tem que se virar com o que você tem, você tem que fazer das tripas coração pra poder você sobreviver. No meu caso são 35 anos, são 35 anos de luta, de muita luta pra seguir em frente, porque ser artista aqui no Maracanaú é muito difícil.

Você tem que desembolsar pauta do teatro, som, projeção... "N" coisas. Sem contar que você tem alunos que não têm condições e você tem que ajudar. Mas a gente tinha que ter alguma coisa no bolso pra gente também, porque quando chega fim de ano a gente tem que fazer algumas reformas, algumas coisas que a gente tem que comprar... E nada disso a gente consegue. Mas assim, pela profissão, pela arte, que eu amo, eu me sinto realizada nesse ponto. Eu já estou na casa dos sessenta, mas estou aqui firme e forte (informação verbal – fragmento da entrevista com Elioneide Pereira Damasceno)[6].

Atuando em Maracanaú desde 1987, Elioneide representa bem o perfil de artista, produtora e gestora de companhias e grupos de Maracanaú que atravessam décadas vendo as adversidades se multiplicarem e, por outro lado, criando novas oportunidades de superação à falta de investimento, de estímulo e de reconhecimento do poder público. Toda(o)s o(a)s profissionais de dança com quem tenho me relacionado em Maracanaú nos últimos quase três anos passaram pelas formações de Elioneide. Profissionais que já têm suas academias e cursos livres de dança e enfrentam os mesmos desafios da pesquisadora. Um ciclo de superação e autogestão que se afirma por décadas com a reinvenção de centenas de agentes culturais de Maracanaú, em todos os territórios da cidade.

Nessa experiência, artistas, grupos e produtore(a)s vão expandindo suas ações pelos bairros e construindo trilhas culturais que educam a população e a si mesma(o)s sobre as identidades e as expressões criativas de Maracanaú, neste concerto polifônico onde a cultura se faz expandir para fora de centros culturais institucionais e torna-se vida em comum.

[6] Entrevista concedida por Elioneide Pereira Damasceno, pesquisadora em artes, formada em balé clássico, coordenadora do grupo Arte e Movimento, em 26/12/2022, com depoimento gravado em áudio, recebido por *WhatsApp* e posteriormente transcrito, com aprovação do texto pela entrevistada.

A compreensão da cultura passa por compreender a inter-relação de todas essas práticas e padrões que são vividos com traços que se reportam ou traduzem muito de um todo, de um dado período (HALL, 2013, p. 149). É na esfera cultural que se dá a luta pela significação e, portanto, é ali onde o significado é negociado, fixado, ainda que provisoriamente, e as lutas pelo poder exigem ser lidas em seu aspecto simbólico. Assim, para problematizar as práticas sociais vividas e as condições dessas experimentações há que se ler a história do presente. Não somente para trabalhadora(e)es da cultura em Maracanaú, mas para qualquer categoria em qualquer sociedade, de qualquer tempo, é preciso que esses sujeitos estejam presentes nos discursos escritos da história, bem como na construção de diretrizes para políticas que dizem respeito a esses públicos.

O professor e coordenador da juventude indígena do Ceará, Madson Pitaguary, também agente cultural de Maracanaú, trouxe, durante uma entrevista, uma imagem que reforça essa afirmação e direciona a reflexão sobre a cultura para a constituição de uma luta social: "A luta popular é isso. A gente vai montando a política com ideias, partindo de cada cabeça, né? Quanto mais cabeça, mais histórias, né? Estamos aqui para somar"[7]. Dayrell (2001) afirma, por sua vez, que a cultura tem assumido uma importância cada vez maior no que diz respeito às participações sociais das juventudes, sendo constitutiva do que se avança nos movimentos sociais. Gesta-se em suas recomposições novos corpos-textos coletivos. "Mas por que motivo, nas sociedades complexas, o corpo-texto, como 'novo corpo' é retomado como forma de se explicitar uma filiação, um reconhecimento?" – pergunta-se Glória Diógenes (1998, p. 284). A autora cearense observou em seu estudo sobre gangues, galeras e o movimento hip-hop que para eles as marcas eram "um modo de contar histórias de vida, através do corpo, através das marcas", que constituiriam um novo corpo-texto. E observa mais que "exatamente estes estados inéditos" produzem-se "a partir das composições que vamos vivendo", pois cada um desses estados de experiência das culturas juvenis, por exemplo, "constitui uma diferença que instaura uma abertura", daí se cria o novo (*idem*).

Nessa ampliação de sentidos, a cultura passa a ser vista como uma força de mudança histórica implicada em um devir ético e de novas construções identitárias. Justamente porque além de

[7]Entrevista concedida por Madson Pitaguary, professor indígena, coordenador da juventude indígena do Ceará, acadêmico em História pela UNILAB e em licenciatura intercultural indígena pela UFC, em 29/12/2023. Depoimento gravado em áudio, recebido por *WhatsApp* e posteriormente transcrito, com aprovação do texto pelo entrevistado.

operar na formação das identidades pessoais e sociais, ela relê linguagens, textualidades, reconhecimento de diversidades e multiplicidades de significados nos corpos e nos discursos, ativando em sua operação prática o princípio esperança.

A política cultural quando se apresenta dentro do viés democrático e contemporâneo precisa refletir essas diferenças em sua composição e, assim, contemplar a mais ampla representatividade possível da sociedade a qual representa e atende. Quando ela, ao contrário, privilegia algum segmento em detrimento de outros, ou ainda desconsidera um ou mais segmentos sociais, ela se apresenta sectária e tendenciosa. Os mecanismos de escuta social e a participação direta das pessoas e das organizações sociais nas definições de políticas formam, juntos, uma variável determinante para que as políticas atendam às demandas da população e colaborem para que essas sejam apresentadas como resolutivas visando o bem-estar social.

Sob influência do Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Comitê de Cultura de Maracanaú empreendeu, ainda em 2022, uma campanha pra reativação do Conselho Municipal de Cultura de Maracanaú, desativado pela Prefeitura Municipal de Maracanaú em 2012. O Conselho é parte integrante do que seria o Sistema Municipal de Cultura, inexistente na cidade até o momento de elaboração deste artigo, e é tido como um dos principais mecanismos de escuta social e a participação direta do setor cultural nas definições de políticas culturais. Para Barbalho (2022):

> o SNC é um instrumento que objetiva estabelecer, em conjunto com a sociedade um sistema federativo de políticas públicas específico para a cultura, integrando as esferas federal, estaduais e municipais e que exige, dos entes que aderirem ao Sistema, a criação de mecanismos mínimos para o seu funcionamento (órgão gestor, conselho, plano e fundo de cultura). (…) Ocorreu uma ampla identidade dos agentes com esse instrumento por sua capacidade de articular a seu favor diferentes posições político-culturais em torno de valores como “participação”, “cidadania” e “democracia” (BARBALHO, 2022, p. 235-236).

Esse paradigma de gestão, segundo o antropólogo Márcio Meira (2007), representa, na esfera da gestão pública federal de cultura, com reflexo nas instâncias estaduais e municipais, o reconhecimento da “participação direta da sociedade para a formulação de políticas públicas e a formação e a consolidação de uma política cultural democrática” (MEIRA, 2007, p. XIV).

Essa participação e articulação do(a)s agentes culturais pôde ser observada em Maracanaú em diversas situações ao longo da história. Eis aqui um exemplo recente. A partir de abril de 2023, quando se deflagrou a plenária geral da cultura para reativação do Conselho Municipal de Cultura, em cinco meses se deu a eleição da(o)s representantes da sociedade civil e a indicação do(a)s representantes do poder público. Nesse contexto, o Comitê de Cultura de Maracanaú tratou de estimular alguns agentes culturais a criarem suas candidaturas, colaborando na composição do pensamento e das articulações para ampliarem as chances de serem eleitos conselheiros de fato ligados às lutas pela promoção da cultura em Maracanaú. Realizou também o *Ciclo de Debates Eleitorais* para promover encontros de reflexão coletiva e formação de opinião crítica que orientasse o voto de cada agente cultural de Maracanaú. Com viés educativo, o *Ciclo de Debates Eleitorais* foi realizado entre 21 a 25 de agosto de 2023, em formato virtual, com ampla participação do público e as *lives* ficaram gravadas[8], para consulta a qualquer tempo, por qualquer pessoa, ampliando o acesso do material gerado. Ao todo[9], foram cinco *lives* envolvendo 13 candidatos ao Conselho e nove mediadores. Acompanhou o *Ciclo de Debates Eleitorais* uma série de publicações no instagram do Comitê de Cultura de Maracanaú apresentando o perfil de candidatos para o Conselho de Cultura, através da qual se destacou a trajetória de cada sujeito e sua relação com a cidade e com o ofício de trabalhar na cultura. Conteúdos amplamente compartilhados.

A eleição da(o)s representantes da sociedade civil foi realizada dia 02 de setembro e as sete pessoas eleitas para o Conselho como titulares integram as movimentações do Comitê de Cultura de Maracanaú. Para Aline Cavalcante, uma das conselheiras eleitas, a reativação do Conselho é resultado das diversas lutas históricas pela cultura na cidade e "2023 se torna um marco e uma marca no movimento cultural da cidade e a eleição e posse do Conselho é fruto de muita energia, muita luta" (informação verbal – fragmento da entrevista com Aline Cavalcante)[10]. Para ela, toda(o)s a(o)s conselheira(o)s têm "de permanecer super-sensíveis, de

[8] O Ciclo de Debates Eleitorais para o Conselho de Cultura de Maracanaú pode ser acessado pelo link youtube.com/tembiu/maracanau.

[9] A relação dos candidatos e mediadores participantes pode ser acessada em http://tiny.cc/90tdvz.

[10] Entrevista concedida por Aline Cavalcante, dançarina folclórica, coordenadora na Cia. Dança de Raiz, Conselheira de Cultura de Maracanaú, em 30/10/2023. Depoimento recebido em texto, por *WhatsApp* e posteriormente revisado, com aprovação do texto pela entrevistada.

olhos abertos aos fazedores de Cultura, nossa arte viva, sempre pautados com muito diálogo, respeito, democracia e de forma ascendente" (*idem*).

Reativar o Conselho tem a ver com ouvir os sujeitos da cultura, dialogar com eles e construir políticas culturais que façam sentido para eles e para a cidade como um todo. São múltiplos os códigos e sistemas de significados que coadunam em um processo histórico e democrático como esse da reativação do Conselho de Cultura de Maracanaú. Faz-se oportuno destacar a sintonia entre essa movimentação em torno da reativação do Conselho de Cultura de Maracanaú com as diretrizes da política cultural orientada nas instâncias federal e estadual, através da construção que vem sendo feita pelo Ministério da Cultura e da Secretaria da Cultura do Ceará, respectivamente.

Em abril de 2024, seis meses depois de empossada(o)s a(o)s Conselheiro(a)s de Cultura, o Conselho ainda não está em atuação, devido a um embargo da gestão municipal, que tomou conhecimento que a legislação que rege o Conselho favorece a participação popular na fiscalização das contas públicas e na definição de diretrizes de políticas culturais do município. O reverso do que se espera (e se vem construindo pelo Comitê de Cultura de Maracanaú e demais agentes culturais da cidade) de uma gestão do comum. Essa precariedade democrática é parte do que estimula a insurgência, o tensionamento, a nova organização da cultura a partir de uma práxis emancipatória em Maracanaú.

Apostas Conclusivas

O que pude perceber no campo, como pesquisador que também se via (e se vê) implicado na organização da cultura, é um cenário em ebulição movido por trabalhadores da cultura interessados em participar na sociedade política e sociedade civil, operando uma transformação efetiva da esfera da organização da cultura. Esses processos coletivos de pensar juntos e compartilhar críticas e proposições chamam atenção para o viés emancipatório que emana de sujeitos que protagonizam mudanças na própria esfera onde atuam. Uma circunstância relativamente nova, mas que acompanha o processo histórico do próprio lugar, que já traz em suas gerações anteriores a prática de discutir as demandas e identificar potenciais e soluções para os problemas trazidos e enfrentados por agentes culturais.

Esse processo histórico é o que dá sedimento ao contexto contemporâneo, com uma evolução *orgânica* de mobilizações coordenadas no território pelos atores sociais que se percebem produtores da própria história, potentes para intervir em seu movimento. Tati Valente, artista e

professora de Maracanaú, falava em entrevista sobre o Comitê de Cultura ser criado logo em seguida do Fórum de Arte e Cultura de Maracanaú (2019-2022), como sendo a consolidação de tentativas experienciadas pelo próprio Fórum, mas também por tantas outras experiências de luta que deram esteio para o agora. Nesta conversa, Tati observava que se tem dado conta "dessa continuidade da crítica, da reflexão permanente, da construção de novos pensamentos, de como que a gente coloca as técnicas e as tecnologias da comunicação – as habilidades da gente – em função desse empoderamento, dessa emancipação"[11].

Nesse compasso, ao que depreendo dessas apostas conclusivas, penso que um coletivo com uma atuação como a assumida pelo Comitê de Cultura de Maracanaú desvendou para si a tarefa coletiva de construir caminhos e reinventar *possíveis*, referendando a cultura como lugar de afirmar as subjetividades e as identidades sociais plurais. Nesse percurso, reitero, afirma-se o compromisso com uma polifonia dialógica de produções estéticas em consonância com a uma educação política, a partir do ciclo ação-reflexão-ação. Sendo a cultura esse lugar de sentidos compartilhados, a política cultural deve ser construída como espelho que reflete e refrata essa multiplicidade transitória, mas definidamente transformadora.

Assim sendo, o Comitê de Cultura de Maracanaú faz e refaz seu papel crítico e propositivo, como instrumento coletivo de mobilização, que aprende, ensina, compartilha, denuncia, reivindica, propõe e realiza. Um dispositivo que cria condições de uma permanente aposta na potência da mudança cultural e trabalha para que ela aconteça.

[11]Entrevista concedida por Tati Valente, artista e pesquisadora do movimento, educadora e conselheira de cultura de Maracanaú, em 03/01/2022. Depoimento gravado em áudio, recebido por *WhatsApp* e posteriormente transcrito, com aprovação do texto pela entrevistada.

Referências

BARBALHO, Alexandre. *Política Cultural e Desentendimento.* Fortaleza: IBDCult, 2016.

BARBALHO, Alexandre. Acerca de "fenômenos políticos curiosos": a politização do campo cultural no Brasil contemporâneo. In: *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura,* v. 12, n. 23, p. 225-251, 1 set. 2022. Disponível em: <http://tinyurl.com/5f69mhe6>. Acesso em 26 fev 2024

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte.* 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em sociologia. Ano 1998.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* 75ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 27. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Ana Lúcia Souza de. *Pedagogia do inédito-viável: contribuições de Paulo Freire para fortalecer o potencial emancipatório das relações ensinar-aprender-pesquisar*. Anais do V Colóquio Internacional Paulo Freire, Recife, p. 1-15, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a organização da cultura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade.* Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. 1 v.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa II: crítica de la razón funcionalista*. 4ª ed. Madri: Taurus, 2003.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. In: Educação & Realidade. jul/dez. 1997. p. 15-46.]

HALL, Stuart. *et al*. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª. Ed, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Declaração: isto não é um manifesto*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: N-1, 2012.

MEIRA, Márcio. Desafios para a cultura no Brasil. In: *I Conferência nacional de cultura*. Brasília, Ministério da Cultura, 2007. p. XVIII-XIV.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, A.; RUBIM, A. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

O CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA E A POLÍTICA CULTURAL EM PERNAMBUCO (1975-1979)

Rosely Tavares de Souza[1]

Resumo

O estudo aborda as políticas públicas de cultura desenvolvidas no Conselho Estadual de Cultura-CEC, em Pernambuco, entre 1975 a 1979. O recorte temporal justifica-se porque nesse período instituições culturais foram criadas ou reformuladas com o objetivo de elaborar políticas públicas e efetivar ações para o setor cultural. Evidenciamos no desenvolvimento desse processo os múltiplos interesses individuais e coletivos, visões de mundo e ideais de curto ou longo prazo para cultura em âmbito nacional de maneira geral e, em Pernambuco, de modo particular. Assim, metodologicamente, analisamos os documentos produzidos na instituição, o principal deles, as *Atas* das reuniões. Para cotejar com essa fonte, investigamos os jornais: *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, *Diário da Manhã* e *Diário da Noite*, além do *Boletim trimestral* do Conselho Federal de Cultura e o texto final do Plano Nacional de Cultura. Como resultados, esse estudo nos possibilitou compreender sobre a não existência de fato, de uma política cultural e uma política pública cultural pronta e acabada em Pernambuco, mas que esteve em permanente construção ao longo dos anos, fruto de muita articulação pessoal e prestígio, desses "homens de cultura" ao quais gozavam os conselheiros, sobretudo o presidente do CEC, Gilberto Freyre. Somado a isso, a centralidade do sociólogo no processo de elaboração das políticas públicas de cultura à frente do CEC foi de grande relevância para articulação no constructo da política cultural nacional.

Palavras chaves: Conselho Estadual de Cultura/PE - Política pública cultural – Ditadura Militar

A política cultural: o nascimento do Conselho Estadual de Cultura

Ao tratar da política pública cultural em Pernambuco é se dar conta do grande mosaico que envolve diferentes agentes culturais que promovem e tencionam esse campo. Brincadoras, brincadores, mestres e mestras da cultura popular, artesãos, artistas, conselheiros, poder público, políticos, e demais agentes culturais ocupam ou devem ocupar espaços no fazer dessas

[1] Professora Adjunta da Universidade Federal de Pernambuco - CAV, Doutora em História UFPE, Mestre em História UFPE Especialista em Cultura e História dos Povos Indígenas UFRPE e Licenciada em História UFRPE. Atuou em comissões de política cultural em Pernambuco e colabora junto ao Tribunal de Contas do Estado -TCE para atualização do cenário da política pública cultural de Pernambuco. Atualmente desenvolve pesquisas com as temáticas Políticas Públicas Culturais entre os anos de 1975- 1979, também sobre as Relações Étnico Raciais.

políticas que são frutos de tensões, acomodações e negociações constantes para o efetivo encaminhamento de ações.

Pernambuco hoje compõe um imenso cenário cultural que envolve diversas linguagens desde a cultura popular ao patrimônio cultural. A promoção das políticas de cultura ocorre através de diferentes instituições por meio de editais de fomento e apresentações para uso de recurso público sendo essa parte das diversas ações que envolvem a elaboração das polítcas públicas no país. Além disso, envolve instituições de controle como o Tribunal de Contas do Estado – TCE e a atuação dos conselhos estadual e municipal que visam, de certo modo, garantir a cidadania com a consolidação da cultura como um direito.

Desse modo, em Pernambuco o setor cultural historicamente foi marcado por intensos debates acerca do tema na tentativa sinalizar que lugar a cultura ocupou no debate público do Estado, mas sobretudo, quem eram os "titãs da cultura" que definiam o que era ou não cultura e a quem interessava o debate.

Nesse sentido, o presente artigo é um recorte da tese de doutoramento em História com o título "Homens de cultura" e o tempo conselheiro: política pública cultural do conselho estadual de cultura em Pernambuco (1975-1979). Para esse momento, o recorte do trabalho se propõe a recuperar essa trajetória do debate sobre a política cultural no Estado através de uma importante instituição: o Conselho Estadual de Cultura – CEC entre os anos 1975, período classificado como o "Ano da cultura" no Estado e 1979, momento de mudança da pasta cultura com a chegada da nova gestão durante o governo de Marco Maciel.

Assim, advertimos: a perspectiva não é discutir possíveis ideologias existentes por parte do Estado. Nos chama atenção, no entanto, no período o Brasil estava sob regime ditatorial com os governos militares e, assim, temos interesse na compreensão das relações que envolveram o conselho, os conflitos em torno das ações implantadas e como foram recebidas pelos diversos agentes culturais. Bem como as demais instituições ligadas junto ao CEC elaborando projetos, propostas e ações para o setor cultural no Estado.

No período estudado o CEC estava organizado com seguinte estrutura:

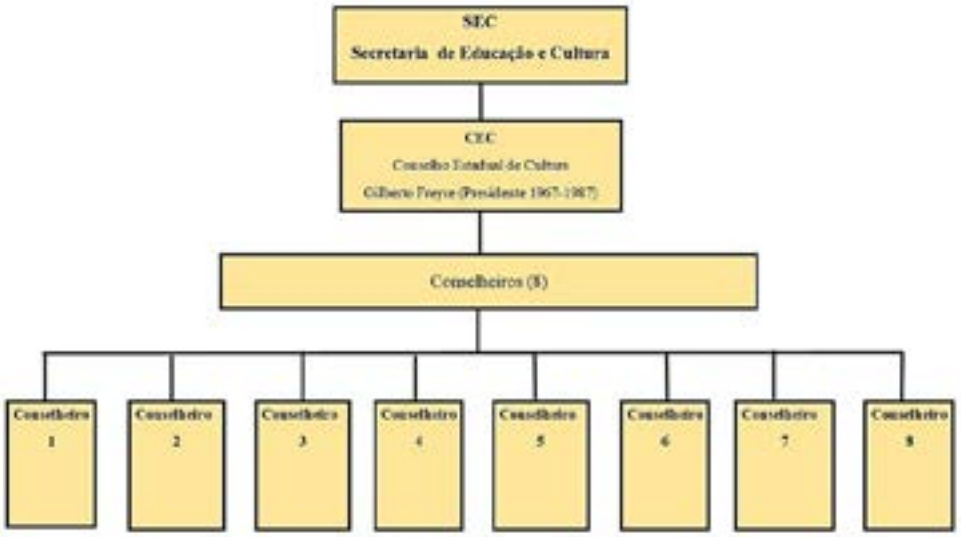


Figura 1. Organograma do CEC logo após a criação.

Nesse sentido, observamos como os sujeitos de diversos setores da sociedade dialogaram com as propostas apresentadas pelo CEC, ora se aproximando das decisões, ora se afastando, situações observadas nos jornais de circulação no período, em Pernambuco. Analisar os debates e embates entre os múltiplos agentes culturais atuantes na instituição se constituiu como nosso grande desafio.

No projeto desenhado durante a ditadura militar no Brasil, a Educação e a Cultura foram de vital importância. Em 1967 ocorreu uma reforma administrativa no Ministério de Educação e Cultura (MEC), passou a abranger "a educação, o ensino – exceto o militar – e o magistério; cultura, letras e artes, o patrimônio histórico, arqueológico, científico, cultural e artístico". Neste contexto, o Conselho Federal de Cultura foi criado, no intuito de sanar dificuldades administrativas dos órgãos culturais vinculados ao MEC, tais como: Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu de Belas Artes, Serviço Nacional de Teatro, entre outros. Atender ao objetivo de redimensionamento do papel do Estado, com finalidade de aprimorar os instrumentos de criação e propagação da cultura como aponta Lilian Araripe Lustosa da Costa (2010).

O processo para efetivação dessas instituições, como: discussões sobre recursos, quem representaria os conselhos e como deveriam atuar, se deram em plena ditadura militar no Brasil. Tais fatos sinalizam, que as discussões sobre o tema 'cultura' deveria ser de "posse" dos sujeitos que iriam, a partir daquele momento, atuar nas instituições culturais. Instrumentalizados pelos conselhos estaduais de cultura, por exemplo e, certamente não haveria espaço para diálogos

com grupos e pessoas com pensamentos diferentes do projeto político cultural do Estado Nação em construção à época. A ideia de cultura se alinhou com as defendidas pelo Conselho Federal de Cultura - CFC, segundo Vanessa Carneiro da Paz (201, p. 78), conferia ao regionalismo e a identidade nacional, importantes valores na realização de sua política cultural, com a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional uma de suas principais bandeiras.

Os conselhos estaduais tomaram corpo ainda na década 1960 como desdobramentos da política nacional para a cultura através do Conselho Federal de Cultura. Para Calabre (2008) e Maia (2010) os conselhos foram pensados a partir de uma política, tinha como proposta abrir um debate da cultura para uma participação democrática na elaboração das ações culturais do país.

Para situar o CEC, é importante compreender como a instituição funciona contemporaneamente e, em seguida, apontar como se estabeleceu nos anos 1960 e 1970 em Pernambuco. O Conselho estadual funciona em um sobrado situado na avenida Oliveira Lima, nº 813, antiga Rua Corredor do Bispo, onde nasceu Manuel Oliveira Lima na cidade do Recife.

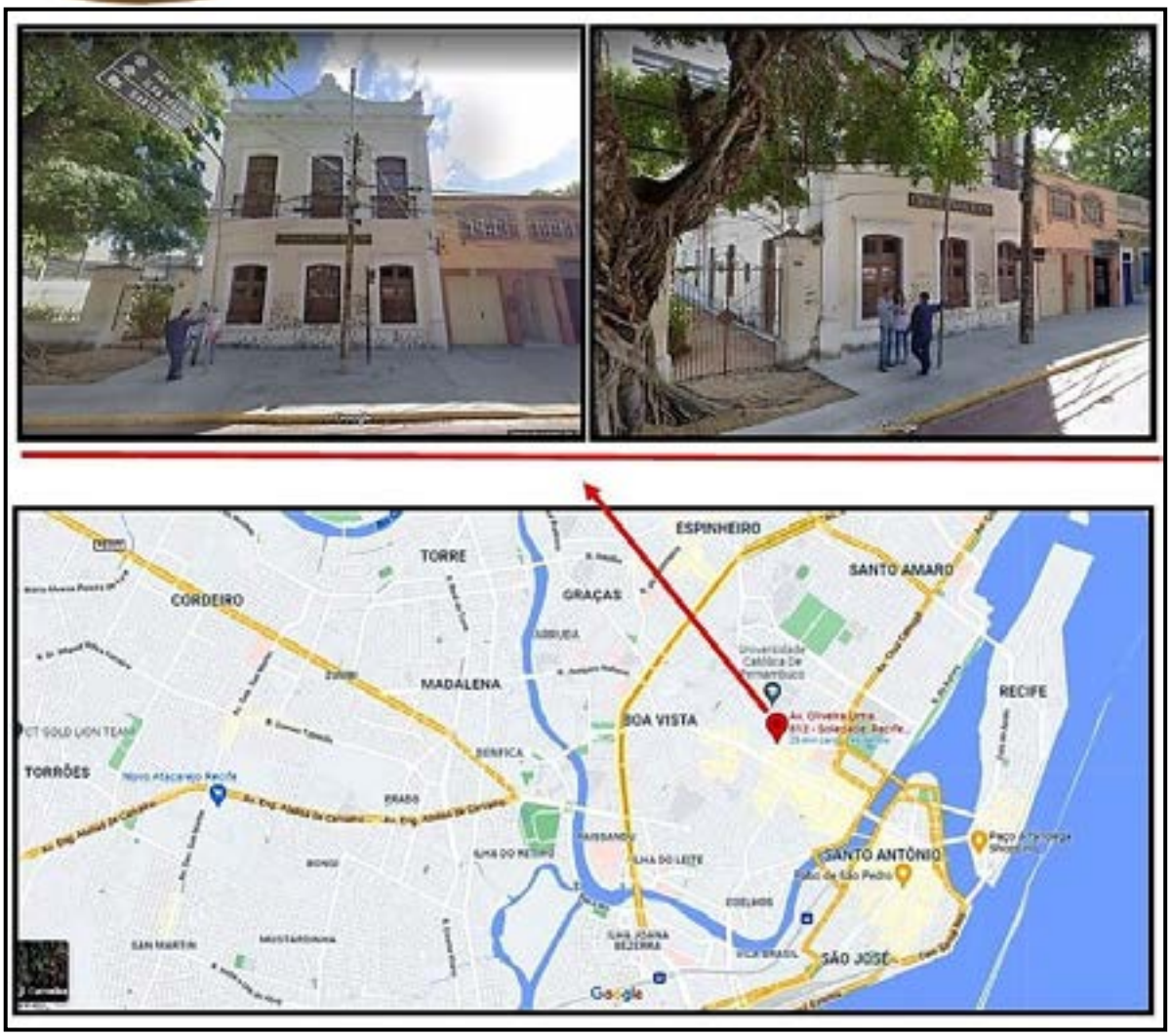


Figura 2. Acima, fotos em dois ângulos do Conselho Estadual e Pernambuco, 2020. Abaixo, mapa da cidade do Recife, com o respectivo endereço em destaque. Fonte: Google Maps, 2021.

Atualmente o Conselho, se configura como um órgão colegiado, componente do Sistema Nacional de Cultura e integra a estrutura básica do Ministério da Cidadania. A instituição tem respaldo na Constituição Federal, em seu art. 216-A, § 2º, inciso II, e foi instituído por meio do Decreto nº 9.891 de 27 de junho de 2019. É de caráter consultivo da estrutura do Ministério da Cidadania. Com a prerrogativa de propor a formulação de políticas públicas de cultura articulada entre as diferentes esferas de governo e a sociedade civil. Desenvolve medidas visando o reconhecimento da cultura como cerne do desenvolvimento

humano, social e econômico, consideradas as dimensões simbólica, cidadã e econômica da cultura.[2]

As reuniões do Conselho, contemporaneamente, acontecem na mesma casa onde aconteciam as reuniões desde o período de sua fundação em 1967. Esse espaço foi testemunho dos debates da instituição entre 1975 e 1979. Momento ímpar para o desenvolvimento de ações de política para cultura no Estado. Além de discussões e deliberações sobre a política cultural em Pernambuco, também consideramos digno de se destacar as memórias existentes no local. Pois, abriga por meio de diversas plataformas as memórias das ações dos conselheiros e consequentemente da instituição

A instituição possuí um acervo composto por livros atas, onde estão registradas as discussões travadas nas reuniões realizadas semanalmente. O período rememora os primeiros encontros dos conselheiros. Essas reuniões foram parcialmente registradas em fitas cassetes contendo os áudios dos debates, muitos deles dirigidos por Gilberto Freyre. Além desses documentos, estão salvaguardados na instituição os livros de tombos, estes, no entanto, indicam os encaminhamentos dos processos de reconhecimento do Patrimônio Cultural do Estado.

Toda documentação está na parte térrea da casa sobre os cuidados de uma funcionária responsável pelo setor. Desde 2018, Ana Rita, como é conhecida no espaço, está catalogando documentos e todos os processos de tombamento dos patrimônios do Estado que passaram pelo CEC. Tais processos, segundo ela, estavam espalhados em outras instituições como a Fundação do Patrimônio históricos e artístico de Pernambuco – FUNDARPE e no Instituto do Patrimônio histórico e artístico nacional –Iphan – PE**.** No primeiro andar da casa está situada a biblioteca onde abriga o acervo com revistas pulicadas pela instituição e alguns livros doados ao setor.

A partir do decreto nº 43.655, de 20 de outubro de 2016 o órgão foi estruturado com administração direta, com atribuição para deliberar coletivamente, vinculado à Secretaria de Estadual de Cultura. O conselho estadual de cultura, atualmente, tem como finalidades a formulação das diretrizes de ações culturais do Governo do Estado de Pernambuco e a defesa do patrimônio histórico, artístico e cultural tangível e intangível do Estado.

A partir do referido decreto, o CEC vivenciou um processo de mudança em relação ao momento de sua criação em 1967. Verificamos as alterações no regulamento do conselho, aprovado pela Assembleia Legislativa de Pernambuco em 2003:

[2] Decreto nº 9.891 de 27 de junho de 2019. Disponível em: http://cnpc.cultura.gov.br/ Acesso: 12 jan. 2019.

Art. 1° O Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco - CEC, criado pela Lei 6.003, de 27 de setembro de 1967, com as alterações produzidas pelas Leis 6.614, de 09 de novembro de 1973; 7.970, de 18 de setembro de 1979; 8.022, de 31 de outubro de 1979 e 12.196, de 2 de maio de 2002, é órgão de deliberação coletiva, da administração direta, vinculado à Secretaria de Estado encarregada da cultura, integrante do Núcleo Estratégico, nos termos da Lei Complementar nº49, de 31 de janeiro de 2003.[3]

Quanto à configuração vigente, passou a atuar de forma paritária, por 40 (quarenta) membros titulares e igual número de suplentes, designados por Ato do Governador. Distribuídos 20 vinte conselheiros representantes da sociedade civil, na forma de titulares e respectivos suplentes, eleitos pelos seguintes segmentos, em fóruns específicos: Arquitetura e Urbanismo; Artes visuais e Fotografia; Artesanato; Audiovisual; Circo; Cultura popular de matriz ibérica; Cultura popular de matriz africana; Cultura popular de matriz indígena; Dança; Design e Moda; Gastronomia; Literatura; Movimentos sociais, comunitários e de direitos urbanos, de mídias livres, da juventude e estudantil; Música; Produtores culturais; Pontos de cultura; Teatro e Ópera; Agreste; Sertão; Zona da mata.

Além desses, mais vinte representantes do Poder Público, na forma de titulares e respectivos suplentes no seguinte formato: um representante de prefeitura de município da macrorregião do sertão, indicado pela Associação Municipalista de Pernambuco – AMUPE; um representante de prefeitura de município da macrorregião do agreste, indicado pela Associação Municipalista de Pernambuco – AMUPE; um representante de prefeitura de município da macrorregião da zona da mata, indicado pela Associação Municipalista de Pernambuco – AMUPE; um) representante da Prefeitura do Recife; um representante da Prefeitura de Olinda; um representante da Secretaria de Cultura de Pernambuco; um representante da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE;

Por fim, um representante da Secretaria da Casa Civil; um representante da Secretaria de Educação; um representante da Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer; um representante da Secretaria da Mulher; um representante da Secretaria de Justiça e Direitos Humanos; um representante da Secretaria de Desenvolvimento Social, Criança e Juventude; um representante da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação; um representante da Secretaria do Meio Ambiente e Sustentabilidade; um representante da Secretaria de Desenvolvimento Econômico;

[3] Decreto nº 25.677, de 24 de julho de 2003.

um representante da Empresa Pernambuco de Comunicação – EPC; um representante da Companhia Editora de Pernambuco – CEPE; um representante da Universidade de Pernambuco – UPE; um representante do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Figura 3. Organograma da atual formação do CEC.

Com o novo formato do conselho passou a funcionar através da aprovação de Regimento Interno - RI reconhecido e assinado pelo governador do estado. Recentemente o atual governador de Pernambuco Paulo Henrique Saraiva Câmara, eleito no primeiro mandato em 2015 e reeleito em 2018, assinou documento legitimando o andamento das atividades da instituição. Desse modo, o Conselho Estadual de Política Cultural – CEPC, antigo Conselho Estadual de Cultura – na atual estrutura, assume as seguintes responsabilidades. Observamos na organização do próprio regimento nos artigos que segue (RI, 2015, p. 2):

Art. 1º O Conselho Estadual de Política Cultural de Pernambuco – CEPC-PE, órgão colegiado, propositivo, consultivo e deliberativo, instituído pela Lei nº 15.429, de 22 de dezembro 2014 e regulamentado pelo Decreto nº 41.777, de 27 de maio de 2015, com jurisdição em todo o território pernambucano, vinculado à Secretaria de Cultura-SECULT, tem por finalidade proporcionar a participação democrática da sociedade no desenvolvimento de políticas, programas, projetos e ações conjuntas no campo da cultura, por meio da gestão

compartilhada entre o Governo e a sociedade civil, em conformidade com os princípios e as diretrizes do Sistema Nacional de Cultura-SNC.

Art. 2º Ao Conselho Estadual de Política Cultural de Pernambuco – CEPC-PE compete: I - propor princípios, normas, diretrizes e linhas de ação da Política Pública de Cultura do Estado de Pernambuco; II - aprovar os planos de cultura estadual, regionais e setoriais a partir das orientações emanadas das conferências e fóruns, no âmbito das respectivas esferas de atuação; III - acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Estadual de Cultura; IV - propor ao Poder Executivo alterações nas diretrizes do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura - FUNCULTURA, criado pela Lei nº 12.310, de 19 de dezembro de 2002; V - fiscalizar a aplicação dos recursos recebidos em decorrência das transferências entre entes da Federação; e VI - fomentar a constituição e o funcionamento dos Conselhos Municipais de Política Cultural.

Por meio do documento, temos clareza de como funciona a instituição, suas ações, vinculações com outras entidades do Estado, bem como, quais setores da sociedade podem participar das reuniões e as permanentes atividades do Conselho. Percebemos também, que as políticas culturais foram descentralizadas em relação a sua criação, conforme demonstraremos. Não apenas descentralizando mais houve um processo de interiorização (geograficamente) dos diálogos e das ações, saindo do eixo Recife e adjacências. Visto que, as representações municipais devem e são convidadas para estabelecer essa articulação.

A lei, desde os anos 1960, em vários momentos sofreu modificações devido a própria dinâmica do tempo e dos acontecimentos envolvendo a cultura. Ao menos sete vezes a lei foi alterada por meio de decretos. A última modificação ocorreu em 31/10/ 1979 com a mudança da Cultura, pois pertencia a Secretaria de Educação foi integrada para a Secretária de Turismo e Esporte. Na verdade, a lei se configurou como um regimento: "cria o Conselho Estadual de Cultura, dispõe sobre sua competência e dá outras providências.[4]

O Regimento Interno do Conselho Estadual de Cultura de 1967 apresentava em seus artigos orientações sobre reuniões das comissões e plenárias, organização do calendário, estabelecia as atividades a ser vivenciadas em cada mês. Entre as ações a serem desenvolvidas

[4] Primeiro parágrafo da Lei Nº 6003 de 27 de setembro de 1967 do funcionamento do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (p. 1).

pelo CEC, segundo o RI, estavam em apoiar a inciativa privada cujo mérito se justifique e sob condições que as integrem em planos de interesse geral.[5]

A lei que estabeleceu o funcionamento do conselho está organizada em onze artigos e, alguns deles, foram com o passar dos anos, reorganizados de acordo com as demandas internas e externas que envolveram a instituição. O documento faz referência à atuação do CEC, indicando como aconteciam as nomeações dos conselheiros e secretarias e as mais diversas atribuições do conselho.

Porém a lei do CEC de Pernambuco de 1979 no Recife, assinada pelo então governador Marco Antônio de Oliveira Maciel. A pasta da cultura no Estado de Pernambuco estava inserida naquele ano na secretaria de Turismo, Cultura e Esporte e tinha como secretário Francisco Austerliano Bandeira de Melo. Nos anos anteriores, a Cultura esteve vinculada à secretaria de Educação.

Em 1967 o presidente do Conselho Estadual de Cultura, vice e os demais conselheiros eram nomeados pelo governador. Desde os anos 1960 o sociólogo Gilberto Freyre ocupou a cadeira do primeiro presidente do CEC e permaneceu até 1987 ano do seu falecimento. Teve ao seu lado como vice-presidente, durante os primeiros anos de atuação do órgão o jornalista e professor Nilo Pereira.

Gilberto Freyre, nesse mesmo período, também era membro CFC, isso sinaliza que o conselho de cultura pernambucano tinha diálogo constante com a política cultural nacional. No entanto, podemos evidenciar essa aproximação entre o CEC e o CFC nas atas de reuniões da instituição estadual.

No CEC, as cadeiras dos agentes culturais da instituição foram distribuídas em cargos como presidente e vice-presidente e por mais oito conselheiros. Posteriormente foram organizados em câmaras “grupos de trabalho”, no intuito de direcionar as atribuições desses agentes, semelhante a estrutura organizacional do CFC. No Art. 1º do regimento interno do CEC, fazia referência sobre organização interna: “o Conselho estadual será constituído por nove membros nomeados pelo governador do Estado, dentre as personalidades eminentes da cultura pernambucana”. Importante ressaltar o parágrafo único do artigo 1º - na escolha dos membros do conselho o governador levará em consideração a necessidade entre os membros ter a representação das seguintes áreas: artes, letras e ciências humanas.

[5] Lei Nº 6003 de 27 de setembro de 1967 do funcionamento do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco.

O CEC passou a atuar com os conselheiros, na formação de um grupo composto por intelectuais indicados pelo governador do Estado, porque naquele momento, foram considerados os baluartes da cultura, por representarem conhecimento significativo sobre a cultura: Orlando Parahyn, Gilerto Osório de Andrade, Luiz Gonzaga Cardoso Ayres, Mauro Mota, Marcus Accioly, Monselhor Severino Nogueira, Fernando Pio dos Santos, Maria do Carmo Tavares Miranda. E a diretora da secretaria Maria Helena Gayoso Mendes. Todos atuavam, de alguma maneira, na vida cultural do estado.

Podemos observar nos primeiros parágrafos da lei de 1967 do CEC, além da composição dos conselheiros estava sinalizado que a instituição passou a desempenhar um papel fundamental para o desenvolvimento das ações para a política cultural no Estado. O CEC foi uma das primeiras instituições a tratar exclusivamente dos assuntos culturais do Estado. Para exemplificar, evidenciamos na lei do conselho em seu Art. 8º entre os quatorze incisos do artigo, pontua quais seriam as principais atividades do CEC:

formular a política cultural no âmbito estadual; Articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, com as universidades e instituições culturais de modo a assegurar a coordenação e execução de programas culturais; Promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico estadual; Promover campanhas estaduais que visem o desenvolvimento cultural e artístico; Emitir parecer sobre as solicitações feitas pelas instituições culturais, de assistência e amparo através do Plano Nacional de Cultura, e das subvenções a serem concedidas pelo governo do estado; Estimular a criação de Departamentos Municipais de Cultura; Elaborar o Plano Nacional de Cultura com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação e de outras fontes orçamentárias ou não, posto à sua disposição; Manter intercâmbios com os conselhos Federal e estaduais de cultura.[6]

Observar nesse artigo a descrição de “como” a política cultural deveria ser estruturada em âmbito estadual. No entanto, se configurava desafio elevado para os conselheiros estabelecer inúmeras articulações. Promover a política cultural não parecia ser algo simples e harmônico, pois criar relações requer muitas negociações e, estas, permeadas por muitos conflitos de interesses pessoais, coletivos e institucionais.

[6] Idem, p. 8.

Porém, questionamos: quem eram os demais agentes legitimadores de homens como Gilberto Freyre e Nilo Pereira como os "legítimos sujeitos da cultura"? Onde aconteceu o debate mais amplo para essa escolha? Por outro lado, como atuavam aqueles que não ocupavam as cadeiras de uma das instituições do estado? Como atuavam em torno da cultura? Questionamentos para pensar quais os limites das competências acerca do tema e as relações sociopolíticas como fator influenciador para as ações acerca de um tipo de cultura a ser criada para representar Pernambuco, consequentemente o Brasil.

A legitimidade desses agentes culturais se baseou nas trajetórias institucionais e como intelectuais participantes ativamente das redes de sociabilidades. Demonstraremos quem eram e por quais lugares transitavam. Além disso, alinhavam suas ideais no período que a cultura vai se tornar um importante elemento no processo de desenvolvimento do país. Tinha como referência valores ligados ao tradicional, associado ao nacionalismo, valorização do patrimônio luso brasileiro, clássicos da literatura, o folclore e defesa do regionalismo como síntese de nacionalidade (MAIA, 2021).

O CEC seguiu a mesma estrutura de composição e indicação dos integrantes do CFC. Os agentes do primeiro nomeados pelo governador do Estado e do segundo pelo presidente do país. Desse modo, não ocorriam debates amplos para a escolha daqueles que iriam compor os conselhos, quando não eram indicados pelos chefes do executivo, os novos agentes eram indicados pelos conselheiros e as nomeações sancionadas pelas autoridades.

A permanência por tantos anos dos mesmos conselheiros à frente do CEC é um caso a ser considerado pertinente, pois quase não ocorriam substituições. O Conselho estadual permaneceu por muito tempo com a mesma formação os agentes. Gilberto Freyre esteve sempre no mesmo cargo como presidente desde sua fundação, o que garantiu essa estrutura, foi as constantes modificações (ajustes contextuais) no regimento interno. Para esses ajustes não havia um debate mais amplo com outros setores e até mesmo com outros agentes culturais.

Assim, no entanto, o Art. 2 da lei de funcionamento do CEC de nº 6003 de 1967 anunciava que o mandato dos membros do conselho "deveria durar seis anos só podendo ser renovado uma vez". O que autorizava um conselheiro ficar doze anos no cargo? Tempo considerável longo em cargo público. No inciso 1º do mesmo artigo, esclarece melhor como deveria ser o andamento das novas composições dos conselheiros, "Excepcionalmente, ao ser constituído o conselho um terço (1/3) de seus membros terá mandato de 2 anos e um terço (1/3)

de quatro anos, de modo que de 2 em 2 anos cessará o mandato de (1/3) dos membros do conselho".

Curiosamente em 31 de outubro de 1979, o mesmo artigo foi modificado através da lei nº 8022, por sua vez, a alterou alguns dispositivos da lei nº 6003, legitimou a partir de então o seguinte: "o mandato dos membros do conselho estadual de cultura terá a duração de 6 anos, podendo ser renovado". Ou seja, a partir desse momento a renovação não tem prazo de validade curto de 2 anos. Evidencia, uma possível resposta porque os mesmos conselheiros se mantiveram a frente do CEC durante muito tempo. Ao menos no espaço de tempo entre os anos 1960 a 1980.

Para exemplificar, não é mencionado presenças constantes de outras pessoas, além dos conselheiros, nas reuniões, conforme apuramos nas atas entre 1975-1979. Menciona-se a presença de representantes de outras secretarias, como a de Educação, Planejamento, Turismo. Mas não apareceu, por exemplo, integrantes das agremiações carnavalescas. Nos referimos com o termo representante, pois não se tratava de uma pessoa fixa, pois, poderia comparecer às reuniões do CEC qualquer pessoa que trabalhasse na secretaria, quando convidados.

São nos momentos de ruptura, naquilo que talvez não se delineia com um único conceito. Pois, estes aparecem com mais nitidez nas contradições urdiduras de um campo social, neste caso, das políticas públicas de cultura. A importância do CEC não está na estrutura organizacional, nos agentes culturais que permaneceram durante anos à frente da instituição, mas naquilo que esse lugar é capaz de nos dizer, do que ele enuncia sobre o movimento institucional de décadas ao qual pertence. Movimento no qual incluem-se, não só as instituições, mas a tradição, as narrativas, os projetos, as ideias, esforços, pessoas e conflitos.

Nessa perspectiva, trata-se de considerar que as políticas públicas para a cultura não são fundamentalmente decisões sobre a aplicação de recursos, que vão ser medidas pela racionalidade dos diversos agentes culturais. As instituições que foram criadas para tratar da cultura no país. Assim, a instauração dos conselhos de cultura foi tratada pelo Marechal Castello Branco como uma revolução no campo intelectual e fundamental para o desenvolvimento do país (COSTA, 2010).

O debate da política cultural e o CEC nos anos 1970, nos fez perceber o Estado como um conjunto complexo de pessoas, de estruturas e instituições. Se articulam entre si, em diferentes intensidades, planos práticos e discursivos. O CEC criado em meio a uma rede de outras instituições que se destinavam também, em certa medida, para tratar da formação cultural

de Pernambuco. Como a Universidade Federal de Pernambuco e o Instituto Joaquim Nabuco (se transforma na fundação Joaquim Nabuco) que também foi uma rede de aproximação entre os “homens ilustres”: os conselheiros.

Essa lacuna pode se tornar mais grave, se considerarmos, no Brasil o Estado tem sido, historicamente, um dos grandes financiadores das atividades culturais. Nessa linha de considerações, o CEC, devido ao protagonismo dos conselheiros nessa época, torna-se um espaço privilegiado na tese para investigar as permanências, transformações e porque não, rupturas nas ações, produções, deliberações e encaminhamentos para a cultura.

No desdobramento da política cultural, uma das primeiras ações do executivo foi transformar o Departamento de Ação Cultural (DAC), uma entidade coletiva criada que funcionou entre 1970-1978, em Secretaria de Assuntos Culturais – Seac (SANTOS, 2007).

Quanto ao DAC, abrimos um parêntese para explicação de dados importantes. Criado pelo decreto n. 66.296, de 3 de março de 1970, estabeleceu a estrutura básica do Ministério da Educação e Cultura, como um dos órgãos centrais de direção superior ao lado dos departamentos de Ensino Fundamental (DEF), de Ensino Médio (DEM), de Assuntos Universitários (DAU), de Desportos e Educação Física (DDEF), de Educação Complementar (DEC), de Administração (DAD) e de Apoio (DAP). O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) reportava-se formalmente ao DAC, conforme o decreto n. 66.967, de 27 de julho de 1970, dispôs sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Pelo mesmo decreto, a Comissão Nacional de Belas Artes, como órgão de cooperação do Ministério da Educação e Cultura, foi a ele vinculada.

O Departamento de Assuntos Culturais era então organizado em Assessoria Técnica e Divisão de Atividades Auxiliares. Já o decreto n. 81.454, de 17 de março de 1978, faz referência à Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), declarando a finalidade de planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e das atividades relativas à cultura em âmbito nacional. Também prestar cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais (art. 22).

Sob a sua supervisão, ficaram os seguintes órgãos: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS); Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME); Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Por este decreto, a Secretaria de Assuntos Culturais

herdou legalmente as atividades e o acervo que competiam ao Departamento de Assuntos Culturais e ao Instituto Nacional do Livro.

A partir de leituras, quando refletimos sobre as instituições destinadas a tratar da cultura do país a partir de 1975, em alguns momentos, tendemos a pensar em uma certa homogeneidade das ações, opiniões e até mesmo deliberações dos agentes culturais das instituições. Para desconstruir um pouco dessas interpretações sobre esses sujeitos pertencentes a um mesmo grupo, sejam por relações de parentesco ou por atuar durante anos na mesma instituição (como é o caso do CEC), evidenciamos no debate interno do CFC e do CEC momentos de tensão com visões distintas sobre algumas em torno de atividades culturais no país, a exemplo o tema sensível: 'censura'.

Durante o desenvolvimento da pesquisa com a análise da documentação foi possível elaborar algumas reflexões sobre a liberdade de criação e o papel do Estado na cultura. As diferenças ideológicas no interior do órgão emergiram, demonstrando a pluralidade de ideias dos apoiadores do regime.

Se os integrantes do CEC estão na esfera de antigos e novos espaços, direta ou indiretamente contribuíram para elaborar políticas culturais no país foi preciso então investigar qual a base de formação dos homens que compuseram essa instituição. Identificamos que muitos estabeleceram relações de sociabilidades antes mesmo de se tornarem conselheiros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. B. A **prosopografia ou biografia coletiva**: limites, desafios e possibilidades. In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-9.

BARBALHO, Alexandre. Política culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. (In.) **Políticas culturais no Brasil.** Antonio Albino Canelas Rubim & Alexandre Barbalho (Orgs.). Salvador: EDUFBA, 2007.

BOTELHO, Isaura. "O *papel das pesquisas sobre práticas culturais para as políticas públicas*" In: CALABRE, Lia. (Org.) **Políticas Culturais**: um campo de estudo. Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2008.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, 15(2), 2001.

CALABRE, Lia. **O lugar das políticas culturais na contemporaneidade.** Contemporâneos - Revista de Artes e Humanidades, v. 18, p. 1-19, 2018.

CALABRE, Lia. **Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil**: 1967-1970. In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Salvador. IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008.

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil**: Um histórico. In: I ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, I ENECULT. Salvador, 2005

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Estudos históricos** (Rio de Janeiro), v. 37, p. 81-98, 2006.

CANTARELLI, R., Rodrigo. **Ante o vandalismo dos homens e os estragos do tempo:** experimentos, preparações e invenções nas práticas de preservação do patrimônio brasileiro. (Tese doutorado em História UFPE, 2019).

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da Costa. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976).** II Jornada discente do PPHPBC (CPDOC/FGV) Intelectuais e Poder Simpósio 2 | Cinema e política cultural, 2010.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. **A política cultural à época da ditadura militar.** Contemporânea; ISSN: 2236-532X, v. 3, n. 1 p. 173-192. Jan.–Jun. 2013.

FONSECA. Edson Nery. **Gilberto Freyre conciliador de contrários**. Ciç & Tróp., Recife, 15(2) 769-174. juL/det, 1987.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura e o papel civil-militar (1967 – 1975). Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Civismo e cidadania num regime de exceção**: as políticas de formação do cidadão na ditadura civil militar (1964 - 1985) Revista Tempo e Argumento, vol. 5, núm. 10, julio-diciembre, p. 182-206, Universidade do Estado de Santa Catarina Florianópolis, Brasil, 2013.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Intelectuais, direitas e a censura de diversões públicas na ditadura:** tensões, acomodações e ambivalências 1967-1985. rev. hist. (São Paulo), n.180, a02220, 2021.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, [1985] 2006.

RUBIM, A. A. C. **Políticas Culturais no Brasil:** Tristes Tradições e Enormes Desafios. OBS. Publicação Trimestral do Observatório das Actividades Culturais, v. 15, p. 10-21, 2007.

SECCHI, Leonardo. **Análise de Políticas Públicas:** diagnóstico de problemas, recomendação de solução. São Paulo: Cengage Learning, 2019.

URFALINO, Philippe. **A invenção da política cultural**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

IMPACTOS DA LEI ALDIR BLANC E LEI PAULO GUSTAVO NA INSTITUCIONALIZAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Valcir Bispo Santos [1]
Luiz Daniel Ferreira Veiga[2]
Elis de Araújo Miranda[3]

RESUMO: A execução das Leis Aldir Blanc (LAB) e Paulo Gustavo (LPG) pelos estados e municípios brasileiros provocou vários efeitos na economia da cultura e em termos de reativação de políticas culturais. Este ensaio procura investigar os impactos da execução da LAB e da LPG na efetivação de Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) nos municípios paraenses. Parte-se do pressuposto de que as condições para que municípios e estados pudessem executar de forma descentralizada os recursos dessas Leis permitiram o fortalecimento e a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) no Pará, que até 2020 era o estado mais atrasado na Amazônia em termos de implementação do SNC.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Aldir Blanc, Lei Paulo Gustavo, Sistemas Municipais de Cultura, Sistema Nacional de Cultura, Amazônia Paraense.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de verificar os impactos e efeitos das Leis Aldir Blanc (LAB) e Paulo Gustavo (LPG) em termos de avanço para a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) na Amazônia Paraense, sobretudo no que diz respeito à institucionalização e à implementação dos Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) em municípios paraenses.

O artigo encontra-se dividido em três partes, além desta Introdução: na primeira parte, contextualiza-se o processo de elaboração da Lei Aldir Blanc (LAB), marcado pelo contexto muito desfavorável para a Cultura durante o governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro e pelo desmonte das políticas culturais e das instâncias de participação social, situação que foi ainda mais agravada pela pandemia da Covid-19 e pela paralisação das atividades econômicas, inclusive culturais. Esse contexto também marca o processo de criação da Lei Paulo Gustavo, ainda que em um cenário menos desfavorável e contando com a experiência considerada exitosa da LAB.

Na segunda parte, demonstram-se alguns quadros e levantamentos sobre o processo de implementação de Sistemas Municipais de Cultura em municípios paraenses, antes e depois da

[1] Professor Doutor da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Pará; ativista cultural ligado ao Fórum de Culturas do Pará, assessorando na área de políticas culturais; e-mail: valcirbispo@ufpa.br
[2] Conselheiro estadual de cultura, segmento Livro e Leitura; e-mail: daniel.veiga3012@gmail.com
[3] Docente Doutora do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Regional, Ambiente e Políticas Públicas da Universidade Federal Fluminense (PPGDAP/UFF); e-mail: elismiranda@id.uff.br

execução da LAB e da LPG. Parte-se de dois tipos de fontes: 1) consulta de dados da plataforma do SNC, o versnc; 2) consulta a dados de portais de Câmaras Municipais e de Prefeituras de municípios paraenses. Na terceira parte, fazem-se as considerações finais e realiza-se um balanço preliminar sobre os desafios e dificuldades em termos de avanço na implementação do Sistema Nacional de Cultura no Pará, sobretudo em relação à implementação de Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) em municípios paraenses.

O CONTEXTO DE FORMAÇÃO E EXECUÇÃO DAS LEIS ALDIR BLANC E PAULO GUSTAVO

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) é considerado a mais audaciosa política cultural para o setor na história das relações entre Estado e cultura no Brasil, segundo Samensato e Barbalho (2021). A proposta de estruturação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) foi aprovada pelo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) em 2009. Assim como o Plano Nacional de Cultura (PNC), o SNC visa estruturar mecanismos para a execução de políticas culturais como políticas de Estado, e não meras políticas de governo. Ou seja, a missão institucional do SNC é instituir um sistema para políticas culturais no país, articulando órgãos federais, estaduais e municipais. Essa rede tem como objetivo garantir a coesão dessas políticas e estimular o desenvolvimento e a institucionalização em regiões que ainda não possuíam mecanismos para a promoção da cultura pelo Estado. Para garantir esse processo, o SNC atrela a referida institucionalização (como a criação de secretarias de cultura, por exemplo) à remessa de recursos oriundos da esfera federal.

A estruturação do Sistema Nacional de Cultura faz parte de um processo mais amplo de reformulação das políticas públicas voltadas para a Cultura (mais conhecidas como “políticas culturais”) e de uma nova institucionalização do Ministério da Cultura (MinC), especialmente quando Gilberto Gil tomou posse em 2003 como Ministro da Cultura. O principal objetivo do Sistema Nacional de Cultura (SNC) é fortalecer institucionalmente as políticas culturais da União, estados e municípios, com a participação da sociedade. No entanto, as políticas para a cultura ainda ocupam posição periférica na agenda da maioria dos governos, e são conduzidas de forma pouco profissional. Os eixos considerados centrais desse Sistema são o que se convencionou denominar como “CPF da Cultura”, ou seja, Conselho, Plano e Fundo de Cultura.

Apesar de vários problemas, como a não regulamentação do SNC, prevista no Art. 216-A da Constituição Federal, o SNC estava conseguindo alcançar um nível relevante de

receptividade em todos os âmbitos da Federação. Porém, outros desafios estavam se acumulando, como um processo de instabilidade e progressivo enfraquecimento do MinC, desde o primeiro mandato de Dilma Rousseff. Na gestão do governo de extrema-direita de Bolsonaro (2019-2022), o órgão inclusive perdeu o status de ministério, tornando-se mera Secretaria Especial da Cultura (SEC) (SEMENSATO; BARBALHO, 2021). Além disso, o período do governo Bolsonaro foi extremamente sombrio para a Cultura e para as políticas culturais, sobretudo. Além da extinção do MinC, houve brutais cortes de recursos e sérias tentativas de desmonte das políticas públicas culturais. Várias instâncias de participação social foram extintas ou diminuidas em termos de peso político.

O campo das Artes e da Cultura também sofeu o impacto da pandemia do coronavírus (Covid-19) a partir de março de 2020, com paralização de atividades econômicas e culturais. O Observatório da Economia Criativa da Bahia aponta que 89% dos respondentes em levantamento realizado tiveram suas atividades culturais e artísticas canceladas desde março de 2020 devido aos impactos provocados pela pandemia na economia criativa brasileira feita pelo Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA, 2020). A crise provocada pela pandemia se torna mais acentuada devido à desresponsabilização do Estado em âmbito federal no que diz respeito à política cultural e à fragilidade de diversos ramos e setores da economia da cultura que dependem do financiamento direto ou indireto por parte dos poderes públicos, configurando-se uma situação de retroalimentação com efeitos trágicos para a produção cultural do país (SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Foi nesse contexto que várias iniciativas e reações por parte de fazedores de cultura, artistas, entidades culturais e movimentos culturais encontraram eco no parlamento. A partir da iniciativa da deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ), outros projetos e propostas de parlamentares de diversos partidos proliferaram no sentido de dispor ações emergenciais destinadas ao setor cultural. Essas prpostas foram unificadas no PL nº 1075/2020, registrado como iniciativa de Benedita da Silva, presidente da Comissão de Cultura, tendo como relatora a deputada federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ), também integrante da mesma Comissão (BRASIL, 2020b *apud* SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Houve uma ampla mobilização nacional do campo cultural e extenso processo de "ampla escuta social", o que fortaleceu o trâmite do projeto, que se deu em regime de urgência, tendo sido aprovado pela quase totalidade dos deputados – apenas sem apoio do Partido Novo – e por unanimidade no Senado (SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Cabe destacar que, além da participação ativa dos movimentos culturais, o rico processo de construção social da Lei de Emergência Cultural – que ficou conhecida como "Lei Aldir Blanc" (LAB), em homenagem ao renomado compositor carioca vítima da Covid-19 – também contou com a importante participação da Escola de Políticas Culturais, da Confederação Nacional dos Municípios (CNM) e do Conecta – Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura.

Desse modo, foram realizadas várias reuniões online, virtuais e webconferências de cultura em praticamente todos os estados e regiões. O processo de acolhimento de propostas diversas foi amplo e generoso, em uma metodologia designada com lucidez por Célio Turino como "consenso progressivo" (TURINO, 2020), e contou com a competência e disposição da deputada federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ), relatora do PL.

No Pará, ocorreu a Webconferência estadual de cultura do Pará, realizada em 24/05/2020, promovida e organizada pelo Fórum de Culturas do Pará, uma articulação independente que reúne fazedores de cultura de diversos municípios paraenses. As duas principais propostas dessa webconferência foram acolhidas pela relatora, deputada Jandira Feghali, e foram incorporadas no texto da Lei. Uma das propostas referia-se a garantir que entidades culturais informais também tivessem acesso ao auxílio emergencial, considerando que grande parte dessas entidades não possui CNPJ, sobretudo aquelas do campo da cultura popular e periférica. A outra proposta era assegurar que os espaços culturais de Cultura Alimentar (uma das manifestações culturais mais ricas e expressivas da Amazônia) também tivessem acesso ao auxílio emergencial. Ambas as propostas contribuíram para ampliar o acesso ao auxílio emergencial cultural.

Não obstante algumas dificuldades na regulamentação da LAB por parte do governo Bolsonaro, a LAB viabilizou a distribuição descentralizada de três bilhões de reais para estados, Distrito Federal e municípios, estabelecendo que os recursos da emergência cultural seriam aplicados em ações de apoio ao setor por meio de: (1) renda emergencial mensal aos trabalhadores(as) da cultura, sendo a distribuição desse recurso de responsabilidade dos estados e Distrito Federal; (2) subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, sendo este recurso de responsabilidade dos municípios e Distrito Federal; (3) editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, espaços e iniciativas; sendo este recurso de responsabilidade dos estados, do Distrito Federal e dos municípios (BRASIL, 2020a; BRASIL,

2020b *apud* SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Do ponto de vista da relação da LAB com as políticas culturais, sobretudo com o fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC), Calabre (2020) considera que a LAB privilegia a lógica federativa, bem como os instrumentos previstos para os entes que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura, além dos cadastros, como o conselho, o plano e o fundo de cultura (o chamado "CPF da cultura"). Na visão de Calabre, serão "os municípios de maior porte e com um sistema municipal de cultura razoavelmente desenvolvidos" os que "provavelmente terão mais chances de concessão dos recursos, cumprindo as regras determinadas para sua utilização" (CALABRE, 2020, p. 17). Além disso, a LAB prevê a validação dos agentes e das instituições, que devem estar inscritos em pelo menos um dos cadastros culturais elencados (SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

No caso da Lei Paulo Gustavo, as características são bastante próximas ao contexto emergencial da Lei Aldir Blanc, mas desta vez utilizando os recursos, sobretudo, do Fundo Setorial do Audiovisual e, em menor escala, do Fundo Nacional de Cultura. A Lei Complementar (LC) nº 195, de 8 de julho de 2022, de autoria do então senador Paulo Rocha (PT-PA), é conhecida popularmente como Lei Paulo Gustavo (LPG), em homenagem ao artista de mesmo nome, vítima de Covid-19.

A LPG prevê o repasse de R$3.862.000.000,00 (três bilhões, oitocentos e sessenta e dois milhões de reais) a Estados, Distrito Federal e Municípios para aplicação em ações emergenciais destinadas a combater e mitigar os efeitos sociais e econômicos da pandemia da Covid-19 sobre o setor cultural. Desse valor, o total de R$2.797.000.000,00 (dois bilhões, setecentos e noventa e sete milhões de reais) – 72,4% do total – é destinado exclusivamente a ações na modalidade de recursos não reembolsáveis ao setor do audiovisual. Assim, o valor de R$1.065.000.000,00 (um bilhão, sessenta e cinco milhões de reais) – 27,6% do total – ficou destinado às demais áreas culturais, exclusivamente a ações na modalidade de recursos não reembolsáveis.

Para receber os recursos da LPG, não há obrigatoriedade de Estados, Distrito Federal e Municípios não cadastrados no SNC realizarem o cadastro. No entanto, uma vez que solicitem o recurso, o ente federado se compromete a aderir ao SNC. Os entes federados devem implantar o seu sistema de cultura e, se já existente, fortalecê-lo. Esta é uma maneira de reforçar a institucionalização da cultura e promover a distribuição equilibrada dos investimentos no setor cultural, por meio de um acompanhamento mais próximo sobre os perfis de cada ente federado

informado no cadastro da plataforma.

LEVANTAMENTO SOBRE A IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NO PARÁ ANTES E DEPOIS DA LAB E LPG

O objetivo deste ensaio é verificar os impactos da Lei Aldir Blanc (LAB) e da Lei Paulo Gustavo (LPG) para o avanço da institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), enfocando, de modo especial, na implementação de Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) em municípios da Amazônia Paraense. No item anterior, constatou-se que uma das condições para que estados e municípios pudessem ter acesso aos recursos descentralizados da LAB e da LPG era que tais entes federados deveriam instituir, implementar e/ou fortalecer os seus respectivos Sistemas de Cultura, inclusive o chamado "CPF da Cultura", como forma de fortalecer e avançar na implementação do Sistema Nacional de Cultura.

Para realizar essa análise, utilizar-se-á dois campos de fontes de informações e dados. De um lado, far-se-á uso de informações da plataforma do Sistema Nacional de Cultura, o "versnc"; de outro lado, utilizar-se-á informações provenientes de levantamentos em portais de prefeituras, câmaras municipais e do Munic, banco de dados de municípios do IBGE. Conforme observado, o segundo campo de informações aparentemente apresenta dados mais sólidos, pois as informações do primeiro campo – o versnc – dependem da alimentação de dados pelos órgãos municipais e estaduais de cultura, ou por aqueles que abrangem a cultura em sua jurisdição, bem como pelas prefeituras municipais. Ou seja, dependem da disponibilidade desses órgãos alimentar e atualizar informações no versnc, o que nem sempre ocorre, como será observado.

Desse modo, a consulta mais direta aos portais de prefeituras e câmaras municipais fornece maior segurança e confiabilidade às informações pertinentes a este ensaio, tais como: a adesão do município ao SNC; se o município possui lei do SMC ou está conseguindo implementá-la; e se o município possui lei instituindo os componentes do "CPF da Cultura" (Conselho, Plano e Fundo), ou ao menos um deles, e se está conseguindo implementá-los.

A título de comparação, analisar-se-á o período anterior à da pandemia da Covid-19 e o período mais recente, a fim de identificar os possíveis efeitos positivos (ou não) da aplicação dos recursos da LAB e da LPG para a institucionalização e implementação de Sistemas Municipais de Cultura, em especial do chamado "CPF da Cultura", em municípios da Amazônia Paraense ou do estado do Pará.

a) Os dados do SNC / versnc

O portal do Sistema Nacional de Cultura (SNC), mais particularmente, o "versnc" – disponível no Sistema Nacional de Cultura: Versnc (cultura.gov.br) – fornece um conjunto de informações muito importantes para verificar o processo de avanço e consolidação do SNC. É possível consultar de forma pública e aberta a situação dos estados e municípios em termos de avanço na construção e instituição de seus respectivos sistemas de cultura. Talvez o maior problema do versnc seja sua dependência dos estados e municípios fornecerem as informações relativas à sua situação no SNC. Por vezes, não há motivação suficiente para isso. No entanto, essa situação está se alterando, e grande parte dessa mudança relaciona-se à busca dos entes federados pelo acesso aos recursos descentralizados da LAB e da LPG. Para obter esse acesso, os estados e municípios têm procurado cada vez mais municiar o portal do SNC. Mesmo assim, ainda existem algumas discrepâncias e lacunas, como será verificado mais adiante.

Para efeito de comparação, cada elemento de análise apresenta os contrastes entre o período mais recente (até 26/02/2024) e o período anterior à pandemia (até 31/12/2019). Até 26/04/2024, 3.345 municípios brasileiros já haviam aderido ao SNC (60,7% dos municípios brasileiros); 27 estados e o Distrito Federal já tinham aderido também, o que representa a totalidade. A seguir, far-se-á uma breve análise de cada item de informação.

Adesão ao SNC: na consulta aos dados mais recente do "versnc" (feita no dia 26/02/2024), constatou-se que 112 municípios paraenses já haviam aderido ao SNC, o equivalente a 77,77% do total dos municípios paraenses, que é 144 municípios. Portanto, a média de adesão dos municípios paraenses ao SNC está acima da média nacional. Além disso, trata-se de um avanço expressivo, pois antes da pandemia (dados de 31/12/2019), 85 municípios paraenses tinham aderido ao SNC (59% do total). Portanto, houve um aumento de 31,7% na adesão de municípios paraenses ao SNC em relação ao período anterior à pandemia e à execução dos recursos da LAB e LPG.

Lei do Sistema Municipal de Cultura (SMC): 21 municípios paraenses têm Lei do SMC, o que representa apenas 14,58% do total de municípios paraenses. Portanto, ainda é necessário um amplo trabalho junto aos executivos municipais da Amazônia Paraense para que estes tenham o propósito de instituir o SMC. No entanto, trata-se de um avanço, pois em relação ao período anterior à pandemia, apenas 13 municípios paraenses tinham a Lei do SMC. Ou seja, houve um aumento de 61% no número de municípios que instituíram o SMC no Pará.

Lei do SMC e CPF da Cultura instituídas: apenas 4 municípios paraenses conseguiram

avançar na instituição do SMC e dos 3 componentes do CPF da Cultura, que são: Canaã dos Carajás, Igarapé-Miri, Oriximiná e São Felix do Xingu.

Lei do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) instituída: apenas 19 municípios paraenses têm a Lei do CMPC instituída, e somente 10 municípios paraenses têm o CMPC instituído e implementado. Em relação ao período anterior à pandemia e à execução da LAB e LPG, apenas 16 municípios paraenses tinham Lei do CMPC instituída. Portanto, houve um aumento de 15,7% em relação ao período anterior à pandemia.

Órgão gestor próprio da cultura instituído: apenas 9 municípios paraenses têm lei de órgão gestor próprio de Cultura: Breves, Cametá, Concórdia do Pará, Igarapé-Miri, Juruti, Oriximiná, Portel, Redenção e Santarém.

Lei do Fundo Municipal de Cultura (FMC) instituída: apenas 18 municípios paraenses têm a Lei do Fundo Municipal de Cultura instituída, o que representa 12,5% do total. E somente 6 municípios paraenses têm o Fundo instituído e implementado, que são: Canaã dos Carajás, Igarapé-Miri, Oriximiná, Redenção, Rio Maria e São Felix do Xingu. Antes da pandemia, apenas 15 municípios paraenses tinham a Lei do Fundo Municipal de Cultura instituída. Portanto, houve um avanço de 20% na instituição do FMC pelos municípios paraenses.

Lei do Plano Municipal de Cultura instituída: apenas 4 municípios paraenses têm a Lei do Plano Municipal de Cultura instituída, que são: Canaã dos Carajás, Igarapé-Miri, Oriximiná e São Félix do Xingu. E apenas um único munícipio conseguiu comprovar a elaboração das Metas do Plano Municipal de Cultura, que é Oriximiná. Por outro lado, antes da pandemia, apenas 3 municípios tinham o Plano instituído. Portanto, houve um pequeno avanço de 25% em relação aos municípios que conseguiram instituir Planos em comparação ao período anterior à pandemia.

b) Os dados do levantamento junto a portais de prefeituras, câmaras municipais e MUNIC

O levantamento apresentado é fruto de pesquisas em redes de internet, sítios de Prefeituras Municipais e Câmaras Municipais, além de consultas realizadas no sistema Munic, do IBGE. Esse levantamento foi realizado no período de 23/02 a 26/02/2024.

Esse levantamento aponta que apenas 29 municípios paraenses conseguiram instituir a Lei de criação do Sistema Municipal de Cultura, o que representa 20,14% do universo total de municípios paraenses. Observa-se um contraste com a mesma informação disponível no versnc,

que aponta um número menor, indicando que apenas 21 municípios tinham instituído a Lei do SMC. Por outro lado, outros vinte (20) municípios paraenses têm algum componente do CPF da Cultura instituído (seja Conselho, Fundo ou Plano municipal de cultura), por meio das Leis municipais, Projetos de Lei em tramitação ou Decretos emitidos pelo poder executivo municipal.

Em resumo, apenas 49 municípios paraenses (34% do total) dispõem de componentes do Sistema Municipal de Cultura. Isso demonstra que ainda há a necessidade de um grande trabalho de mobilização e sensibilização junto aos gestores municipais, bem como aos movimentos culturais locais, para assumirem essa agenda e pressionarem sua efetivação.

Essa agenda torna-se mais urgente com a implementação do Sistema Estadual de Cultura do Pará. Embora este ainda esteja incompleto (visto que a Lei de criação do SECPA não criou o Fundo Estadual de Cultura), o artigo 22º da Lei nº 9.737/2022 (que institui o SECPA) dispõe que:

> A transferência de recursos oriundos do FEPAC (Fundo Estadual de Patrocínio a Ações Culturais, ligado à lei estadual de renúncia fiscal da cultura, conhecida como "Lei Semear"), ou outros fundos estaduais que venham integrar o Sistema Estadual de Cultura do Pará (SECPA), a Fundos Municipais de Cultura será realizada mediante a comprovação da efetiva instituição e funcionamento de: I – Conselho Municipal de Cultura; II – Fundo Municipal de Cultura, com orientação e controle dos respectivos Conselhos Municipais de Cultura; III – Plano Municipal de Cultura (PARÁ, 2022).

Ademais, a regulamentação das Leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc II (conhecida como PNAB – Programa Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura) estabelece que os municípios que se dispõem a receber os recursos se comprometem a fortalecer o Sistema Nacional de Cultura, com a consolidação ou a criação de sistemas estaduais, distritais e municipais de cultura. No caso da PNAB, se estipulou o prazo até 11/07/2024 para que os entes federados implementem o CPF da Cultura, sob pena de não terem mais acesso aos recursos do Programa, que disponibiliza 15 bilhões de reais para estados e municípios durante 5 anos, de 2024 a 2028.

No Quadro 1, segue o demonstrativo resumido acerca da situação dos municípios paraense por Região de Integração (existem 12 Regiões de Integração instituídas desde 2008 pelo Governo do Estado do Pará) em relação à instituição do SMC e dos componentes do CPF da Cultura.

Quadro 1 – Demonstrativo por Região de Integração da implementação e instituição de Sistemas Municipais de Cultura (SMCs) no Pará

Região de Integração	Instrumentos do Sistema de Cultura		Observação
	Lei do SMC	Outros Componentes do SMC	
Guajará	04	00	05 municípios
Marajó	04	04	17 municípios
Baixo Amazonas	03	01	13 municípios
Rio Guamá	00	01	18 municípios
Rio Capim	03	04	16 municípios
Rio Caeté	03	00	15 municípios
Rio Tapajós	02	00	06 municípios
Rio Xingu	01	02	10 municípios
Tocantina	03	03	10 municípios
Lago de Tucuruí	01	03	07 municípios
Araguaia	02	01	15 municípios
Carajás	03	01	12 municípios
TOTAL	29	20	144

Fonte: Adaptado de portais de Prefeituras e de Câmaras Municipais (2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, por meio de levantamentos e consultas realizadas junto ao portal do SNC (versnc) e outras fontes de informações, como os portais de prefeituras, câmaras municipais e o Munic (IBGE), pôde constatar que o processso de execução descentralizada dos recursos da Lei Aldir Blanc (LAB) e da Lei Paulo Gustavo (LPG), ao condicionar que estados e municípios deveriam instituir e implementar seus Sistemas de Cultura, em especial o "CPF da Cultura" (Conselho, Plano e Fundo de cultura), permitiu avanços importantes na instituição e implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) em municípios paraenses.

Destaca-se, sobretudo, a adesão ao Sistema Nacional de Cultura por parte de 112 municípios paraenses, segundo dados do versnc (de 26/02/2024). Isso representa 77,7% do total dos municípios paraenses (que são 144 ao todo). Ademais, houve um aumento de 31,7% na adesão de municípios paraenses ao SNC em relação ao período anterior à pandemia, o que permite inferir a influência positiva da execução dos recursos da LAB e LPG no avanço da instituição do SNC na Amazônia Paraense. Outros componentes do SMC, em especial o CPF da Cultura, também avançaram em termos de instituição, sobretudo no caso da Lei do SMC, que foi instituida por 21 municípios, segundo dados do versnc, o que representou um avanço de 61% em relação ao período anterior à pandemia.

No entanto, esse mesmo dado revela que ainda há inconsistências nos dados

disponibilizados pelo portal do SNC, pois levantamento próprio, realizado em portais de Prefeituras e Câmaras Municipais, sobretudo, aponta que, na verdade, o número de municípios paraenses que instituiram a Lei do SMC (Sistema Municipal de Cultura) é ainda maior: são 29 municípios, na verdade. Surpreende perceber que a capital do estado do Pará, Belém, sequer aparece no versnc como tendo aderido ao SNC, além de não constar no versnc outros dados do município, como a Lei de criação do SMC e a implementação do CMPC, que já foram efetivados em Belém. Isso demonstra que os municípios paraenses (sobretudo os órgãos municipais de cultura desses municípios) precisam atualizar suas informações no portal do SNC.

Por outro lado, a implementação plena dos Sistemas Municipais de Cultura em municípios paraenses apresenta muitos desafios. Esse processo depende muito da participação ativa dos segmentos culturais e dos movimentos culturais. No entanto, o processo de participação social ainda enfrenta muitos problemas e resistências por parte do poder local, que, além dos gestores públicos, também envolve os segmentos políticos e econômicos locais (e extra-locais) que controlam, de fato, as rédeas do poder local.

Em um artigo recente sobre as desigualdades regionais na Amazônia Paraense, Santos (2022) aponta que nas regiões sudeste e sul do Pará (sobretudo na Região de Integração de Carajás, que comanda mais de um terço do PIB do Pará) constituiu-se um bloco regional de poder conservador, com articulações entre as atividades exportadoras de *commodities* e o capital mercantil regional. Conformou-se uma hegemonia agromineral que conseguiu bloquear processos de desconcentração da terra e do poder político durante o *boom* das *commodities* e, recentemente, busca reverter conquistas já realizadas em termos de reforma agrária e demarcação de terras de povos e comunidades tradicionais (MIRANDA; MICHELOTTI; GOMES JÚNIOR, 2021 *apud* SANTOS, 2022). Não é por acaso que as elites locais dessas regiões da Amazônia Paraense (junto com o sudoeste do Pará) apoiaram, na última eleição presidencial, o candidato da extrema-direita, que estava tentando a sua reeleição.

De fato, o processo de execução dos recursos da LAB e da LPG foi marcado por várias denúncias de desvio de finalidade ou de ausência de participação social na definição da aplicação dos recursos e em seu controle social em vários municípios paraenses. O cerceamento da atuação dos Conselhos municipais de Cultura foi uma das reclamações mais usuais.

A fim de ilustrar os problemas na institucionalização e implementação dos Sistemas Municipais de Cultura em municípios paraenses, cita-se alguns casos envolvendo determinados

municípios paraenses:

Município de Belém: A Lei nº 9.880/2023, denominada Lei "Valmir Carlos Bispo Santos", instituiu o SMC de Belém, de caráter progressista e democrático, pois o texto original foi elaborado em 2012 pelos movimentos culturais de Belém. A Lei Valmir Bispo consagra a maioria da Sociedade Civil na composição do CMPC (61,4% de assentos); destina ao Fundo Municipal de Cultura pelo menos 40% das Dotações Orçamentárias destinadas ao Órgão Gestor de Cultura na Lei Orçamentária Anual de Belém; além disso, as cadeiras da sociedade civil são ocupadas pelos Fóruns Setoriais e Distritais de cultura, que realizam atividades permanentes, e as demandas coletivas devem ser defendidas pelos respectivos conselheiros, o que deveria garantir uma espécie de "democracia participativa" na gestão da política cultural local.

Também estabelece que, pelo menos 2% da Receita Corrente Líquida do município deve ser destinada ao Órgão Gestor de Cultura na LOA de Belém. Ademais, estabelece a alternância bienal para o exercício da presidência do CMPC, entre outros avanços. Entretanto, a plena implementação do SMC (Sistema Municipal de Cultura de) Belém ainda enfrenta muitos problemas, pois a LOA 2024 não destinou recursos para a elaboração do Plano Municipal de Cultura e nem para a manutenção das atividades do Conselho Municipal de Política Cultural. Além disso, o recurso consignado na LOA 2024 para o Fundo Municipal de Cultura não atingiu o patamar mínimo de 40% da Dotação Orçamentária do Órgão Gestor da Cultura de Belém, conforme estabelece a Lei Valmir Bispo. Quando se analisa a implementação do CPF da Cultura, apenas o Conselho se encontra em funcionamento, e ainda assim, com dificuldades no relacionamento entre as bancadas do poder público e da sociedade civil.

Município de Ananindeua: o segundo município mais populoso do Pará teve o SMC instituído pela Lei nº 2.518/2011, posteriormente revogada pela Lei nº 3.259/2022, mas nunca foi, de fato, implementado, pois os sucessivos Orçamentos Municipais, a partir de 2012, nunca contemplaram recursos para o Plano Municipal de Cultura, para a manutenção do Conselho Municipal de Política Cultural e para o Fundo Municipal de Cultura. O CMPC, eleito na IV Conferencia Municipal, em novembro de 2019, ainda não pôde desenvolver plenamente suas atividades, pois seu Regimento Interno apenas foi aprovado em setembro de 2023 e o atual mandato expirou em dezembro de 2023, sendo que a nova eleição para o Conselho ainda não foi convocada. Além disso, o município de Ananindeua destina um percentual muito baixo de seu Orçamento para a Cultura.

Município de Marabá: o quarto município mais populoso do Pará, polo da região Sudeste

do estado, teve o SMC instituído pela Lei nº 17.639/2014. No Orçamento Municipal de 2024, os recursos destinados à Cultura somam R$ 23.667.130,52 (1,186% do Orçamento Municipal), mas o órgão gestor da cultura foi contemplado com apenas R$ 4.504.614,16. A LOA 2024 não contemplou dotações para o Plano Municipal de Cultura, para a manutenção do Conselho Municipal de Política Cultural e para o Fundo Municipal de Cultura. A maior parte dos recursos para a Cultura – R$ 19.082.747,94 (80,63% do total) – foi destinada para a Fundação Casa de Cultura de Marabá, que é apenas integrante da estrutura governamental de cultura de Marabá.

Município de Santarém: o terceiro município mais populoso do Pará, polo da região do Baixo Amazonas, teve o SMC instituído pela Lei nº 20.033/2016, mas nunca foi implementado, pois os sucessivos Orçamentos Municipais, a partir de 2017, nunca contemplaram recursos para o Plano Municipal de Cultura, para a manutenção do Conselho Municipal de Política Cultural e para o Fundo Municipal de Cultura. Na LOA 2024, alocou-se para a Cultura R$ 12.058.924,00 (0,668% do total do Orçamento Municipal), mas o Fundo Municipal de Cultura, entre os 14 (quatorze) Fundos Municipais existentes no Município, foi o único não contemplado com dotações orçamentárias.

Município de Aurora do Pará: O SMC foi instituído pela Lei nº 406/2023, mas o que foi aprovado significa um enorme retrocesso para os segmentos culturais locais, pois na composição do CMPC, de um total de 9 (nove) membros, há 5 membros do Poder Executivo, 1 do Poder Legislativo Municipal, 1 das Classes Empresariais e apenas 2 membros da Sociedade Civil, composição que sequer respeita a paridade entre as bancadas do poder público e da sociedade civil, base mínima estabelecida pelo SNC.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Renato Fonseca de. Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 53-80, 2022.

ANANINDEUA. *Lei nº 2.518, de 1 de julho de 2011*. Institui o Sistema Municipal de Cultura de Ananindeua - SMC, seus princípios, objetivos, organização, gestão, componentes, financiamento e dá outras providências. Ananindeua: Prefeitura Municipal, 2011. Disponível em: https://tinyurl.com/2s3jepm2. Acesso em: 20 dez. 2021.

ANANINDEUA. *Lei nº 3.259, de 23 de junho de 2022*. Institui o Sistema Municipal de Cultura de Ananindeua - SMC, cria o Conselho Municipal de Política Cultural, e dá outras providências. Ananindeua: Prefeitura Municipal, 2022. Disponível em: https://tinyurl.com/23ex4et6. Acesso em: 11 maio 2023.

AURORA DO PARÁ. *Lei Municipal nº 406, de 24 de abril de 2023*. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura, cria o Conselho Municipal de Cultura e o Fundo Municipal de Cultura e dá outras providências. Aurora do Pará: Prefeitura Municipal, 2023. Disponível em: https://tinyurl.com/yfnx5wvp. Acesso em: 11 maio 2023.

BELÉM. *Lei nº 9.994, de 28 de dezembro de 2023*. Estima a Receita e fixa a Despesa do Município de Belém, para o exercício de 2024, e dá outras providências. Belém: Prefeitura Municipal, 2023. Disponível em: https://tinyurl.com/53dbt6h8. Acesso em: 4 abr. 2024.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 1075/2020*: inteiro teor. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020; e dá outras providências. Brasília, DF, Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: https://tinyurl.com/24v65fn3. Acesso em: 21 set. 2020.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://tinyurl.com/2fewchrx. Acesso em: 20 dez. 2021.

BRASIL. *Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020*. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Presidência da República, 2020a. Disponível em: https://bit.ly/3nYbt27. Acesso em: 20 dez. 2021.

BRASIL. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal) [...]. Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://tinyurl.com/ats8u26s. Acesso em: 11 maio 2023.

BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Presidência da República, 2020b. Disponível em: https://bit.ly/2XWE9y2. Acesso em: 20 dez. 2021.

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020.

MARABÁ. Lei nº 17.639, de 06 de novembro de 2014. Dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Marabá – Estado do Pará, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, interrelações entre os seus componentes, recursos humanos, financiamento e dá outras providências. Marabá: Prefeitura Municipal, 2014. Disponível em: https://tinyurl.com/bdf8uxbz. Acesso em: 11 maio 2023.

OBSERVATÓRIO DE ECONOMIA CRIATIVA DA BAHIA. *Impactos da Covid-19 na economia criativa*: boletim resultados preliminares. 4. ed. Salvador: OBEC-BA, 2020.

Disponível em: https://tinyurl.com/2dhhh8da. Acesso em: 31 jul. 2020.

PARÁ. *Lei nº 9.737, de 21 de novembro de 2022*. Institui o Sistema Estadual de Cultura do Estado do Pará (SECPA), dispõe sobre seus princípios, objetivos, composição e instrumentos de gestão, e altera e revoga dispositivos da Lei Estadual nº 6.298, de 20 de junho de 2000. Belém: Governo do Estado, 2022. Disponível em: https://tinyurl.com/5n96346c. Acesso em: 11 maio 2023.

PARÁ. *Lei nº 9.880, de 27 de março de 2023*. Dispõe sobre as atribuições dos cargos de Consultor Jurídico do Estado e de Procurador Autárquico e Fundacional do Estado do Pará; e revoga as Leis Estaduais nºs 6.872 e 6.873, ambas de 28 de junho de 2006. Belém: Governo do Estado, 2023. Disponível em: https://tinyurl.com/pw7psd5k. Acesso em: 4 abr. 2024.

SANTOS, Valcir Bispo. Desigualdades regionais e dependência cultural na Amazônia Paraense. *Cadernos CEPEC*, Belém, v. 11, n. 2, p. 40-67, 2022. Disponível em: https://tinyurl.com/mr5aa94s. Acesso em: 31 jul. 2020.

SANTARÉM. *Lei nº 20.033, de 20 de junho de 2016.* Institui o Sistema Municipal de Cultura – SMC, dispõe sobre a criação, composição e funcionamento do Conselho Municipal de Política Cultural – CMPC e dá outras providências. Santarém: Prefeitura Municipal, 2016. Disponível em: https://tinyurl.com/5deru4fn. Acesso em: 20 dez. 2021.

SEMENSATO, Clarissa Alexandra Guajardo; BARBALHO, Alexandre Almeida. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 1, p. 85-108, 2021. Disponível em: https://tinyurl.com/38zxnsks. Acesso em: 31 jul. 2020.

TURINO, Célio. Lei Aldir Blanc: modos de usar. *P2P & Inovação*, Rio de Janeiro, v. 7, ed. esp., p. 184-191, 2020. Disponível em: https://tinyurl.com/28anarr3. Acesso em: 31 jul. 2020.

VERSNC. Brasília, DF: 26 fev. 2024. Disponível em: http://ver.snc.cultura.gov.br/. Acesso em: 26 fev. 2024.

MESA XXIII

Patrimônio Imaterial II

IGREJINHA DO ACAIS [CAPELA SÃO JOÃO BATISTA]: uma análise da ausência de políticas públicas culturais na preservação de espaços simbólicos do culto Catimbó Jurema no município de Alhandra/PB

Henrique Falcão Nunes de Lima [1]

Artur da Silva Barbosa[2]

RESUMO: A presente pesquisa objetiva, a partir de um percurso socioespacial, somada a análises bibliográficas, apresentar a necessidade de preservação da Capela São João Batista, mais conhecida como Igrejinha do Acais. Localizada na cidade de Alhandra/PB, foi edificada pelo clã religioso do Acais, grupo familiar de juremeiros e juremeiras da etnia Aratagui, de grande relevância para o território. Para tanto, propomos uma digressão histórica, que a um só tempo evidencia um avanço histórico do território e a importância desse recorte espacial e suas estruturas para a manutenção da cultura e memória ancestral do culto catimbó jurema.

PALAVRAS-CHAVE: Capela de São João Batista; Alhandra/PB; Catimbó Jurema; Políticas Públicas Culturais.

INTRODUÇÃO

Tanta casca, tanta semente, tanta ciência nos pés da Jurema.
(Cântico do culto de Jurema, domínio público)

A Jurema Sagrada, também conhecida como catimbó[3], é uma tradição de matriz indígena, natural do Nordeste, presente em diversos grupos étnicos, do litoral ao sertão, antes da chegada dos colonizadores. Sua cosmopercepção manifesta-se na relação da natureza com a ancestralidade da terra, espíritos encantados que retornam o plano terrestre trazendo curas, defesas e mantendo o senso de comunidade. O nome é oriundo da árvore *mimosa hostilis* ou *tenuiflora*, conhecida como Jurema Preta, do tupi - *yurema*.

[1] Juremeiro; Doutorando em Antropologia (UFPE); henriquefalcao.nunes@gmail.com.
[2] Mestre em Geografia (UFRRJ); Mestrando em Cultura e Territorialidade (UFF); artursb@id.uff.br.
[3] Do tronco tupi, *kaati'mbó* seria próximo de "fumaça de mato", fazendo referência a fumaça do cachimbo, elemento de comunicação espiritual. Por muito tempo foi tido como um termo pejorativo e usado como sinônimo de maldade. Decorrente esta distorção, existe um movimento mais contemporâneo com objetivo de exaltar o catimbó como termo de força e autoestima.

Da planta se extrai propriedades enteógenas que, ao bebidas, proporcionam maior comunicação com as entidades e acesso aos planos espirituais, os Reinos e Cidades encantadas. Ao perceberem as ritualísticas envolvendo Jurema basilares no cosmo originário, os catequistas julgaram as práticas como demoníacas, interpretando o transe a comunicações satânicas, assim como os demais elementos que contemplam a identidade do catimbó, sendo eles: uso do cachimbo e da defumação, o maracá, o toré e as danças circulares e a oralidade dos cânticos sagrados[4], todos veemente perseguidos pelas autoridades coloniais.

Podemos encontrar uma série de documentações explicitando como o uso e culto da Jurema foi tratado como crime ao longo dos séculos. Sendo sinônimo de satanismo, desordem e posteriormente baixo espiritismo, o catimbó sempre foi posto num ostracismo que conseguiu ser mais subalterno que as próprias matrizes africanas dos candomblés. Os primeiros registros sobre Jurema são justamente para repreendê-la, um dos mais citados é a carta de 1741 do governador da capitania de Pernambuco ao Rei Dom João V, que relata uma série de conflitos, prisões e até assassinatos pelo exercício do culto de Jurema em Mamanguape e como os indígenas se revoltaram por terem sua prática proibida[5].

Ao longo de sua investigação sobre a Jurema no Rio Grande do Norte, Câmara Cascudo externa um documento do arquivo de obituário de Natal, datado em 1758, revelando o falecimento de um jovem que estava na cadeia junto de mais pessoas, presas por realizarem "adjunto de Jurema" (1978, p. 28). Podemos traçar a história da colonização e império e pleitear como os decretos oficiais outorgados pela política vigente vão ser responsáveis pela direção de extermínio das epistemes, culturas e manifestações religiosas envolvendo Jurema, não diferente da primeira constituição da República (1890) e do Estado Novo varguista que anula a laicidade institucional.

Mesmo com investidas forçadas do cristianismo, a Jurema, obrigada a ter ressignificações cristianizadas, não deixou de existir: "*Os indígenas catequizados por fora, ficaram por dentro com sua crença*" (CASCUDO, 1978, p. 27). Com a ampliação do sequestro de corpos escravizados, a diáspora Bantu aporta no Nordeste e ao longo dos processos de resistências em territórios ocupados por indígenas, a Jurema é acessada por povos como *Bakongos*, *Mbundos* e gera uma troca mútua, como descrito em Bastide (1971, p. 88). Assim,

[4] Para maior descrição desses elementos, ver a dissertação de Lima (2022, p. 42-44).
[5] O documento é citado em várias bibliografias, contudo, vai ser divulgado na íntegra a partir de L'Odò, que se dedicou a fazer um trabalho paleográfico, disponível em sua dissertação (L'ODÒ, 2017, p. 42-47).

entidades, sonoridades e ritos de matrizes africanas são apreendidos no catimbó e passam a fazer parte intrínseca, exemplo do culto a Reis Malunguinho e o quilombo do Catucá, presente de Beberibe, entre Recife e Olinda/PE, até Alhandra/PB (CARVALHO, 1996).

Do vasto número de territórios cultuando Jurema ao longo do Nordeste, dividido em ramificações familiares, nosso trabalho tem o intuito de abordar o clã do Acais, presente na cidade de Alhandra/PB. Fronteira com a mata norte pernambucana, esta região se destaca pela numerosa quantidade de engenhos de açúcar desde o período colonial, assim como a presença de indígenas organizados, mesmo sem demarcação reconhecida. Ali, a junção dos Tabajara com povos trazidos forçadamente do sertão, como os Paiacu, originou no povo chamado Aratagui[6] (SALLES, 2010, p. 49-53), que mantiveram os cultos e práticas tradicionais, mesmo reprimidos.

1. Território, identidade e cultura: Alhandra, Acais e a Capela São João Batista

> *Ô, lianda, ô, lianda, estou chamando, estou saudando todos os Mestres de Liandra[7]. (Cântico do culto de Jurema, domínio público).*

Após o processo de colonização portuguesa, ao perceberem a sua dimensão territorial, os lusitanos trouxeram a política das sesmarias, objetivando preencher possíveis vazios demográficos contra enclaves estrangeiros. Visto isso, em 1765 o aldeamento Aratagui foi transformado em vila e teve sua identidade cada vez mais apagada, passando a se chamar "*Allandra*", homenagem a um vilarejo português. Mesmo com quase um século desse regime, as práticas originárias não cessaram, acarretando em tensões constantes com o vigário de Alhandra e o comandante militar da vila, que consideravam os costumes como "ordinários" e emitiam várias denúncias aos superiores.

Em 1862 Dom Pedro II ordenou o fim das confluências entre vilas e aldeias, iniciando o processo de loteamento das terras e divisão entre proprietários na condição de posseiros. Já entregue considerável porção para os que se interessavam em se instalar na região, foi proposta

[6] Podemos encontrar documentos nomeando-os como Arataguy, Iratagui, Urutagui ou Uratagui, contudo, tem o entendimento de se tratar do mesmo grupo, visto o espaço histórico e geográfico que ocupavam.
[7] Existem cânticos da Jurema que se referem a Alhandra como "Liandra" ou Lianda, tendo em vista a oralidade das linhas. Também podemos encontrar toadas que, ao invés de Acais, se referem como Acaio.

a Sesmaria dos Índios. De fato, "durante a conquista do território ou "caçada violenta" que "dizimou inúmeras etnias" não se objetivava a aquisição da terra, mas visava-se apenas à utilização dos povos indígenas como mão de obra das fazendas" (ROLAND, 2019, p. 47). Mesmo com oposição de latifundiários, em 1865 dava-se porções de terras às famílias consideradas remanescentes dos indígenas de Alhandra.

Carta topográfica das sesmarias dos índios de Alhandra (CARVALHO, 2008, p. 194).

Dom Pedro II distribuiu terrenos para os indígenas, mas antes, o maior braço foi dado em nome de São João Baptista, que passa a ser um padroeiro; em seguida, o último pajé, Ignácio Gonçalves de Barros, conhecido como o "último regente dos índios de Alhandra", assume essas numerosas terras, conhecidas como Acais, e um terreno vizinho, nomeado de Estivas (SALLES, 2010, p. 63); (PALITOT, 2013). Para além de residência, ambos vão ser espaços sagrados, visto que ali tinham plantados antigos pés de Jurema, chamados também de "cidades". Cada árvore era dedicada para um encantado, através dela se tinha comunicação direta com o espírito plantado, dialogando com o conceito de hierofania e centro do mundo.

> Lá onde, por meio de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis, operou se ao mesmo tempo uma "abertura" em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos). Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores – tornaram-se comunicantes. (ELIADE, 1992, p. 24).

A prática de plantar cidades foi marcante no culto de Alhandra, principalmente na família do Acais e suas redondezas. Alguns juremeiros quando faleciam eram enterrados nos arrebaldes de suas casas e solicitavam um pé de Jurema plantado para identificar o local de sua

morte e garantir o encantamento ao plano espiritual - a Cidade plantada seria portal para a Cidade dos encantos. Visto isso, alguns pés de jurema de fato tinham sujeitos enterrados que passaram a ser cultuados como Mestres, outros eram unicamente a planta consagrada, usada como portal de comunicação. Assim, a relação entre espiritualidade, memória e território eram indissociáveis.

Isso chamou atenção de alguns pesquisadores, já na década de 30 Arthur Ramos cita uma matéria de jornal que descreve uma caravana de curiosos, consulentes e juremeiros saindo de Maceió/AL com destino ao Acais e relata o fato de uma pessoa ser repreendida por estar escorada na cidade do Mestre Espiridão, ao indagar de qual Mestre se tratava, logo ouviu que a entidade estava "encarnado neste pé de Jurema" (1988, p. 112/113). Destaco René Vandezande, que na década de 70 escreveu sobre o catimbó, com foco de pesquisa em Alhandra, pondo à tona suas cidades e trazendo uma série de territórios que mantinham as cidades de pé, mesmo com dificuldades internas e avanço dos latifúndios.

> A "cidade" mais antiga de jurema, cujo pé de jurema teria sido plantado pelos "mestre Inacio", regente dos índios, é o arbusto velho e enorme que se encontra na atual propriedade de "Estiva", cujas fotografias estão saindo nos jornais e televisão. O arbusto é sempre venerado, e muitas vezes há velas acesas ao anoitecer. (VANDEZANDE, 1975, p. 129).

Com o falecimento de Ignácio, o sítio do Acais passa para a sua irmã, Maria Gonçalves de Barros, conhecida como Maria índia, ou Maria do Acais primeira. Maria índia não teve filhos, deixando de herança as terras para sua sobrinha, Maria Eugênia Gonçalves Guimarães, Maria do Acais segunda, chamada também de Maroca feiticeira. Ela se destaca na manutenção do catimbó familiar, sendo uma sacerdotisa bastante procurada na redondeza e em Recife/PE (onde também tinha residência) pelos seus trabalhos de cura e resolução de problemas.

Ao assumir a propriedade em 1910, Maria do Acais segunda edificou a casa de reza onde realizava trabalhos de Jurema, reformou um coreto, ergueu outras habitações, sendo a principal chamada de Vila Maria Guimarães (onde residia) e, decorrentes tensões com a igreja católica, ela solicita a construção da Capela São João Batista, fundada em 1932, memorando o santo padroeiro. Por influência do catolicismo popular, na capela se realizavam casamentos coletivos, queimas de lapinha, batizados e festejos, principalmente no período junino, o mesmo período que era realizada a festa dos Senhores Mestres e todos os pés de Jurema eram saudados, iluminados com velas e uma grande fogueira era acesa aos pés da igrejinha (SALLES, 2010, p. 66).

Após seu falecimento em 1937, Flósculo Guimarães, um de seus filhos, foi responsável por prosseguir os ensinamentos ritualísticos e assumir a administração da propriedade. Seu legado, juntamente com o de seus antepassados, carimbou Alhandra como um dos referenciais do culto de Jurema, sendo erigida por muitos como uma das regiões mais importantes da religião. Em 1958 Flósculo solicitou ao então prefeito de João Pessoa[8], Apolônio Sales de Miranda, que fosse enterrado atrás da Igrejinha do Acais e em cima de seu túmulo fosse erguido uma escultura de um tronco de Jurema; por sua influência política o desejo foi realizado e ele faleceu em janeiro do ano seguinte, como escreve L'Odò (2019) em seu artigo focado na exaltação de Flósculo como um dos grandes líderes juremeiros ainda em invisibilidade.

2. As políticas públicas culturais no brasil e a necessidade de identificação dos pontos de cultura nos territórios

De olho na preservação cultural, em 2003 o Brasil desenvolveu um grande avanço nos setores de políticas públicas voltadas à cultura. Com promessas de descentralização e democratização, compreendendo não ser papel do Estado criar cultura, mas fomentar a sua produção orgânica nos territórios de todo o Brasil, como podemos ver no discurso de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, após afirmar que "não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos", onde, "o Ministério não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial.", o que se propunha era uma política cultural a partir de um "ministério presente em todos os cantos e recantos de nosso país".[9]

Destarte, como podemos ver nos anos que se seguem, as políticas públicas culturais avançaram, a exemplo da criação da Política Nacional de Cultura Viva (2004). Esta, por conseguinte, como nos aponta Lia Baron (2019), partia da premissa, de mãos dadas com o discurso apresentado pelo Ministro Gilberto Gil (2003 - 2008), de incentivar "as expressões culturais forjadas nos territórios e/ou pelos agentes que ali vivem" (p. 238). Todavia, justificada o não acesso às políticas culturais, aos produtores de cultura nos rincões de nossa nação, seja

[8] Até 1959 Alhandra ainda dependia da administração política de João Pessoa, não era considerada um município à parte. Só no ano indicado que ela conseguiu sua independência e desde então se desmembrou da capital e se tornou município emancipado.
[9] Discurso disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml. Acesso em 15 de fev de 2024.

por sua extensão territorial continental, seja pela necessidade de maior identificação desses pontos de cultura, fato temos é que algumas regiões ainda se encontram distantes, até mesmo de saberem deste direito.

Assim, de modo a colaborar com as propostas anteriormente apresentadas, necessitamos acelerar os passos em direção ao território. Nessa direção, ao versar sobre este conceito, Haesbaert nos afirma que:

> [...] desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo, especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "territorium" são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva "apropriação". (HAESBAERT, 2010, p. 20).

Em seu aspecto material, o território, se pensarmos em relação ao recorte espacial em que nos debruçarmos, qual seja, a cidade de Alhandra, possível de ser analisado a partir do processo de colonização e o avanço das plantações de cana de açúcar, como um dos elementos que possíveis de desterritorialização, porquanto, fator conflitante a identidade territorial. Contudo, em sua dimensão simbólica, a história socioespacial desenvolve uma identidade do/no território, que nesse caso é anterior à colonização, onde temos um território indígena e a manutenção, nos dias atuais, de algumas de suas práticas, especificamente a religiosa.

Não pretendemos nos aprofundar numa exposição da relação íntima entre os termos culto e cultura. Em todo caso, ambos se apresentam enquanto um termo polissêmico, podendo ser compreendidos como uma “teia de significados” (GEERTZ, 1989, p. 4) tecida pelo homem, e que o emaranha, como também, todo o seu redor. Assim sendo, por ser cultura, a religião, pois “imprime marcas que identificam e delimitam um território [este] religioso”. (ROSENDAHL, 2012, p. 88).

Sem que percamos a ponta das linhas que utilizamos para tecer a proposta desse tópico, qual seja a necessidade de buscar os pontos de culturas nos territórios nos mais distantes rincões, destacamos que “há uma relação íntima entre território e identidade, como há uma reciprocidade entre apropriação e produção territorial” (POLLETO, 2005, p. 19). Somado a isso, compreendendo que “território e identidade religiosa estão fortemente ligados” (ROSENDAHL, 2012, p. 87). Entendemos que ao se apropriar de um determinado espaço, a

partir de códigos específicos, nasce uma identidade territorial e uma identidade do território, a que chamamos de cultura do local.

3. Preservação cultural e memória Juremeira: a Capela São João Batista como símbolo de território juremeiro

No decorrer do falecimento de Flósculo o Acais foi zelado por sua esposa Damiana Guimarães e suas filhas, Maria das Dores (Dorinha) e Beatriz. Contudo, por conflitos financeiros e uma série de brigas políticas em relação às terras, que, para a família, não era entendida unicamente na lógica da propriedade privada, mas com o complexo das relações entre solo, sagrado e memória da ancestralidade. Nas décadas seguintes se tornou insustentável manter o sítio, visto que, investidas policiais ocorriam perseguindo fiéis, vários juremeiros da redondeza faleceram, o senso de comunidade religiosa com a vizinhança estava se enfraquecendo, o avanço do latifúndio e milícias era constante e a presença das igrejas neopentecostais crescia[10]. Salles escreve:

> Após o falecimento de mestre Flósculo, a parte de Estiva que ainda pertencia à família foi vendida por dona Damiana e suas filhas. Tempos depois, essa propriedade seria palco de um conflito de terra que resultaria no assassinato de um de seus moradores, o mestre Adauto. Na ocasião da minha visita, encontrei a casa da propriedade demolida e o que restou dela invadida pelo mato. No lugar onde havia o renomado pé de jurema, existe agora uma lavoura (SALLES, 2010, p. 68-79).

Em meados de 2000 todo o sítio do Acais fora ocupado por latifundiários, parte foi vendida e em suma todos os pés de Jurema foram destruídos, dando lugar à monocultura, assim como as edificações postas abaixo. Até 2008 era possível ver suas ruínas. Por essa urgência de manutenção cultural e da memória, ainda em 2008, o Quilombo Cultural Malunguinho[11] idealizou o I Encontro de Juremeiros e Juremeiras de Alhandra, realizado em conjunto da

[10] Outrora conhecida como um município da Jurema, hoje conta com pouquíssimas casas de catimbó. A cidade foi tomada em suma pelas igrejas protestantes e neopentecostais, fazendo com que muitos moradores nem saibam da relação de Alhandra com o culto ancestral.

[11] Instituição sem fins lucrativos criada em 2005 na cidade de Recife/PE com objetivo de notabilizar a Jurema como maior referência cultural e religiosa do território. Atuam no âmbito acadêmico, educativo, cultural e utilizam Malunguinho, figura divina e histórica cultuada na Jurema, como símbolo de resistência.

Sociedade Yorubana Teológica de Cultura Afro-Brasileira (RJ)[12] e da Federação de Cultos Africanos do Estado da Paraíba[13].

Este evento proporcionou uma gama de praticantes da Jurema a conhecerem o município, os encantos ali plantados, pisar nas terras sagradas e poder comungar de debates, troca de conversas, ritos e uma grande louvação entre os fiéis externos e os Alhandrenses. Foi inaugurado também a restauração do memorial ao juremeiro José Ferreira, atual Mestre Zezinho do Acais. O espaço é justamente no local onde o mestre faleceu; sua reforma foi toda custeada pelos próprios organizadores e apoiadores do Encontro.

Para efetuar esta reunião, o QCM conseguiu articular com o deputado Isaltino Nascimento dois ônibus saindo de Recife, que rapidamente lotaram. Alguns presentes tinham a visão "mística" de que Alhandra e o Acais não existiam de fato como espaço geográfico-histórico, pois alguns imaginavam ser nome de um dos tantos Reinos dos planos espirituais da Jurema. Proporcionar a ida de alguns mais velhos foi uma quebra de paradigma e contentamento de estar nas terras onde Mestres que hoje pousam nos seus discípulos habitavam quando vivos.

Toda culminância e ritualísticas foram realizadas entre as ruínas do Acais e a igrejinha. Meses após o Encontro o que restava foi derrubado, não havendo resquícios, sendo a Capela a única estrutura de pé, todavia, em risco, devido à falta de proteção do entorno e a tendência do terreno pender e até mesmo desabar com deslizamento. Toda essa conjuntura gerou revolta em coletivos juremeiros, que constantemente denunciavam o apagamento vigente em Alhandra através de petições, assinaturas e blogs virtuais. Somente em 2009, após toda a sequência de racismo ambiental e epistemicídio, que se formalizou o pedido de tombamento da área, aprovado em setembro pelo IPHAEP - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba. Mesmo com o tombamento, a negligência ainda é contemporânea.

Desde então, outros encontros de Juremeiros e Juremeiras foram organizados, a segunda edição ocorreu em 2015 e a terceira em 2016, essas tiveram como parceria a Casa da Mestra Jardecilha, um dos poucos terreiros de Jurema ativos no município. Demais encontros ocorreram sob organização de outros coletivos com objetivo de ativar o território.

[12] Liderada pelo professor Eduardo Fonseca Júnior, que, mesmo não oriundo de uma tradição de Jurema, ao longo de sua vida espiritual teve a manifestação do Mestre Zezinho do Acais, que o fez adentrar nesta missão.
[13] Mesmo se tratando de uma religião de matriz indígena e que posteriormente detém influências africanas, é notável o apagamento das práticas de Jurema e demais tradições originárias nas federações que contemplam em suma identidades do candomblé, umbanda, quimbanda, etc.

> A consolidação de Alhandra como um lugar mítico, origem e fundamento da cosmologia da Jurema Sagrada não se deve apenas as pesquisas acadêmicas em torno de Alhandra. A mobilização de pessoas em torno do Acais, a reivindicação para si daquele sagrado e, em torno desse sagrado comum, essas pessoas criaram uma identidade. Portanto, adquire relevância atualmente o resgate da memória do Acais, além da preservação das outras cidades da Jurema ainda existentes na região, como origem e símbolos sagrados capazes de demarcar uma identidade. (MIRANDA, 2018, p. 146).

De forma corriqueira acontece turismo religioso de curiosos e pesquisadores que almejam conhecer as antigas terras dos pés de Jurema, assim como diversos fiéis do Brasil viajam para prestar reverência e depositar obrigações nas propriedades do antigo Acais, principalmente aos pés da Igrejinha ou nos seus arredores tomados pela vegetação. Alguns terreiros, por terem ligação espiritual com caboclos/as, Mestres/as e encantados/as que habitavam Alhandra, tem no seu calendário litúrgico viagens ao terreno.

Trazemos em Anexos registros[14] da "obrigação do Acais", realizada anualmente no mês de junho pelo terreiro de Jurema Casa das Matas do Reis Malunguinho (PE), memorando os ritos juninos cumpridos pelo clã do Acais. A viagem, seguida da obrigação, faz parte do calendário oficial da Casa há anos. Conta com uma procissão composta por afilhados, convidados e pessoas interessadas, saindo de dentro das matas onde eram as casas e cidades plantadas, indo em direção a Capela São João Batista, onde se acende uma grande fogueira em homenagem aos Senhores Mestres e uma louvação ocorre ao redor do túmulo de Flósculo. Cabe para próximos trabalhos uma descrição etnográfica densa sobre os desdobramentos dessa ritualística, que consta com uma série de etapas até sua finalização, assim como um aprofundamento descritivo dos registros visuais.

Considerações gerais

Porquanto, muitos autores poderiam ser abordados para pensarmos identidade, como Hall (2023) e Appiah (2018). Além destes, Rosendahl (2018) para abordarmos o ato de procissão. No geral, cumprindo o objetivo central, propomos que a memória socioespacial deve ser preservada e fomentada nos próprios territórios, relacionados com a espiritualidade.

[14] Todas as fotografias são de autoria de Monique Silva (Monie), fotógrafa voltada para registros etnográficos e relacionados a Jurema Sagrada. A profissional também é discípula de Jurema, não exerce sua função como uma pessoa "de fora". Todas as fotos são da mesma noite, realizada em 18 de junho de 2023 em Alhandra/PB.

O território, aqui com sua dupla significação, material e simbólica, está tanto para este "espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder" (SOUZA, 1995, p. 78), quanto para seu sentido mais antigo, a saber, Terra. Nessa direção, com liberdade de entrarmos na poética do termo, vemos na íntima relação ser e espaço, a terra como o nosso suporte e influenciadora de nossa consciência enquanto ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2015), onde vivemos e produzimos a nossa cultura. Esta, ou seja, a Terra "representa o suporte da vida social e está diretamente ligada ao sistema de crenças e conhecimento. Não é apenas um recurso natural, mas – e tão importante quanto este – um recurso sociocultural" (RAMOS, 1988, p. 13).

Essa terra é, nesse caso, simbólica. Assim, sobre as terras do Acais, um monumento vivo, a construção da Capela de São João Batista assentou no tempo uma história ancestral. Ademais, após o sepultamento de Flósculo, filho da supracitada Maria do Acais segunda, rearfirma as palavras de Nego Bispo ao afirmar que "nascemos nos ventres das mães mulheres para aparecermos na terra. E nascemos no ventre da terra para aparecermos na ancestralidade!" (BISPO, 2020, p. 254).

Por fim, entendemos que o território nos apresenta pertencimento e uma necessidade de sua manutenção. Assim sendo, as políticas públicas culturais, por meio de seus mecanismos que ao longo dos anos se propõe a identificar os pontos de cultura, deve se atentar à Igrejinha do Acais, compreendendo-a como território ancestral não só do povo Aratagui, mas fundamental na história do Catimbó Jurema, religião que preserva saberes de cuidado comunitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. **The lies that bind: Rethinking identity**. Profile Books, 2018.

BARON, Lia. Fomento às expressões culturais dos territórios periféricos: algumas experiências brasileiras. **Estudos sobre políticas culturais e gestão da cultura: análises do campo da produção acadêmica e de práticas de gestão.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019, p. 235-251.

BASTIDE, Roger. As Religiões Africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. Vol. 1, 2ª. Ed. São Paulo: Ed. USP, 1971.

BISPO**,** Antônio "Nêgo". Para a geração neta afrodescendente e afrodiaspórica. In: **Cartas para o bem viver**. COSTA, S L & XUCURU-KARIRI, R (orgs). Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café, p. 252-254, 2020.

CARVALHO, Juliano Loureiro de. **Formação territorial da Mata Paraibana, 1750-1808**. Salvador: Dissertação (Pós Graduação em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, 2008.

CARVALHO, Marcus J. M. de. O Quilombo de Malunguinho: O Rei das Matas de Pernambuco. In: REIS, João José; GOMES, Flávio (orgs). **Liberdade por um fio**: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 407-432.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro**: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Agir, 1978

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**: um debate. Rio de Janeiro: Revista GEOgraphia, v. 9, nº 17, 2010, 19-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2023.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo (parte I)**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LIMA, Henrique Falcão Nunes. **Malunguinho na aula é Reis**: perspectivas para uma educação contra colonial. Recife: Dissertação (Mestrado) - UFRPE/FUNDAJ, Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, 2022. Disponível em: http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/9575. Acesso em 25 de mar de 2024.

L'ODÒ, Alexandre Alberto Santos de Oliveira L'Omi. **Juremologia**: uma busca etnográfica para a sistematização dos princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada. Recife: Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco, Coordenação Geral de Pós Graduação Mestrado em Ciências da Religião, 2017.

L'ODÒ, Alexandre Alberto Santos de Oliveira L'Omi. **Mestre Flósculo Guimarães e o reacender da chama sagrada do São João do Acais**. In: Revista SENSO – 11ª Ed. – Jurema Sagrada, Belo Horizonte: Editora Senso, jun/jul. 2019. Disponível em: https://revistasenso.com.br/jurema/mestre-flosculo-guimaraes-e-o-reacender-da-chama-sagrada-sao-joao-acais/. Acesso em 21 de fev de 2024.

MIRANDA, Carla. **E a Jurema se abriu toda em flor…**: a luta por reconhecimento do Povo de Jurema como povo tradicional de matriz Afro-indígena. Brasília: Tese (Doutorado em Direito) - Universidade de Brasília, 2018.

PALITOT, Estevão Martins. **"Questões que diariamente ali se agitam"**: o processo de extinção das sesmarias de índios no litoral sul da Paraíba (1865-1867). In: Simpósio Nacional de História, XVII , 2013, Natal/RN. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364744679_ARQUIVO_Questoesquediariamentealiseagitam.pdf. Acesso em 20 de fev de 2024.

RAMOS, Alcida Rita. **Sociedades Indígenas**. São Paulo: Ática. 1988.

RAMOS, Arthur. **O Negro Brasileiro**. Recife: Editora Massangana, 1988.

ROLAND, L. S. **O processo de sobreposição territorial portuguesa e os indígenas da fronteira sul e leste do Estado do Maranhão e o Piauí**. XIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. História

e Mídia: Narrativas em Disputa. Universidade Federal da Paraíba. SET/2012. Disponível em: https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2019/Mestrado%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Samir%20Lola%20Roland%202019.pdf. Acesso em 15 de fev de 2024.

POLETTO, Emílio Rafael. Ordenamento territorial no Brasil e a promoção do desenvolvimento local: uma aproximação geográfica. **Ágora**, v. 14, n. 1, p. 49-72, 2008.

ROSENDAHL, Zeny. O sagrado e a sua dimensão espacial. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. **Olhares geográficos**: modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

ROSENDAHL, Zeny**. Uma procissão na geografia**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2018.

SALLES, Sandro Guimarães de. **A sombra da Jurema encantada**: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2010.

SOUZA, Marcelo L. de., O Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In.: CASTRO, Iná, E. de; GOMES, Paulo Cesar da C.; CORRÊA, Roberto L. (Org.). **Geografia**: Conceitos e Temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 77-116.

VANDEZANDE, René. **Catimbó**: Pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de culto mediúnico. Dissertação de mestrado (P.I.M.E.S. do I.F.C.H. da UFPE), Recife. 1975.

ANEXOS

Procissão saindo das matas onde outrora fora o sítio do Acais em direção a Igrejinha, localizada do outro lado da avenida. Juremeiros/as com trajes tradicionais em procissão com candeeiros em mãos iluminando o caminho; também é notável a presença das maracas. Na foto, Henrique Falcão está tocando bombo, visto que o cortejo é realizado ao som do coco, festejando com os espíritos e discípulos/as.

Igrejinha do Acais – Capela São João Batista iluminada com a fogueira acesa pelos juremeiros, notabilizando a memória das fogueiras juninas do Acais. Toda a área é de baixa iluminação e quase não tem postes elétricos na avenida. Nos pés da porta da capela nota-se um candeeiro. A ritualística ocorre atrás da Igrejinha. A esquerda da capela tem um frondoso pé de Jurema preta.

Sequência de fotos dos fogos de artifício sendo estourados em homenagem aos encantados de Alhandra. Alexandre L'Omi L'Odò, sacerdote da Casa das Matas do Reis Malunguinho é responsável por estourar a girândola enquanto os demais comemoram com braços levantados, ocupando a escadaria que dá acesso à Igrejinha. Este é um dos momentos de ápice na energia calorosa, onde os presentes vibram, se abraçam e saldam a Jurema com fervor. Fogos são estourados no momento de chegada na Igrejinha, assim como no momento de saída, marcando o sucesso no fim dos trabalhos.

A CONTRIBUIÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA PARA A PROPOSTA DE PATRIMONIALIZAÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE BARÃO DO MONTE ALTO (MG).

Pollylian Assis Madeira[1]

Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu[2]

RESUMO: A presente comunicação pretende dialogar com os temas da memória e do patrimônio, apresentando a relação destes com manifestações culturais no município de Barão do Monte Alto (MG). O período em que a cidade mais recebe visitantes é na Semana Santa, quando acontece também a festa denominada Micareme, com apresentações diversas de manifestações culturais. Esse trabalho busca refletir sobre o tema da memória coletiva na relação com a patrimonialização das manifestações culturais deste município, reforçando a identidade e valorizando a cultura local, a partir de pesquisas e entrevistas com atores sociais em diferentes períodos (2003, 2006, 2021).

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Patrimônio; Manifestações Culturais; Barão do Monte Alto (MG).

INTRODUÇÃO

Botelho (2001, p.74) apresenta o conceito de cultura em duas dimensões: a antropológica e a sociológica. Na primeira dimensão, o autor comenta que "a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas". Por sua vez, a dimensão sociológica é compreendida como "uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão" (BOTELHO, 2001, p.74). Vannucchi (1999, p.23) traz um entendimento sobre o tema, comentando que a cultura é tudo aquilo que não é natureza,

[1] Mestre em Turismo e Meio Ambiente pelo Centro Universitário UNA/BH. Especialista em Patrimônio Cultural pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO – pollylianassismadeira@gmail.com

[2] Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutora pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO – abreuregin@gmail.com

no entanto: “toda ação humana na natureza e com a natureza é cultura. A terra é natureza, mas o plantio é cultura. O mar é natureza, mas a navegação é cultura. As árvores são natureza, mas o papel que delas provém é cultura”.

Nesta perspectiva, a noção de cultura passa a incluir o conhecimento, as estruturas arquitetônicas, a arte, a moral, as leis, os costumes, os hábitos e qualquer outra forma de demonstração que expresse a vida social.

A Constituição Federal de 1988, no Capítulo em que trata sobre Educação, Cultura e Desporto, em seu Artigo 216 (BRASIL, 1988), apresenta uma visão ampliada sobre o patrimônio, reconhecendo a importância e a significação da preservação da memória para construção da cidadania e base de nossa identidade cultural, permitindo que o conceito de patrimônio cultural não ficasse mais restrito ao patrimônio edificado, conhecido com o termo “pedra e cal” (bens imóveis, representados por edifícios e monumentos de valor estético e artístico que foram preservados ou tombados pelo poder público), englobando também os bens imateriais ou intangíveis, em que apresentam a diversidade cultural por meio dos modos de criar, viver e fazer do povo (GONÇALVES, 2003, p. 24).

No caso específico do patrimônio imaterial, este é transmitido de geração a geração, sendo também ressignificado pelos indivíduos a partir de diferentes interações sociais, e também com elementos da natureza, contribuindo para a formação de laços de pertencimento e de continuidade.

A cidade de Barão do Monte Alto conta com cerca de 5.727 habitantes (IBGE, 2010) distribuídos em 199,11 km2 de área. A cidade localiza-se no interior de Minas Gerais, na região da Zona da Mata Mineira, cercada de serras, coberta originalmente de matas. O nome da cidade originou-se em homenagem a um dos primeiros habitantes da região, Antônio José de Paula[3], proprietário da Fazenda Monte Alto (MADEIRA, 2006).

A cidade é muito conhecida por suas festas, entre elas uma que se destaca no período da Semana Santa, o Micareme[4]. Esta é comemorada quarenta dias após o carnaval, no mesmo

[3] Nome mencionado por um dos entrevistados no ano de 2005. Porém, observou-se em outras pesquisas realizadas em 2021 que no site oficial da prefeitura do município constava-se outro nome, Francisco Alves da Silva Pereira, o que comprova discursos diferentes entre os habitantes e a história registrada.

[4] É uma palavra de origem francesa, *mi-carême*, festa tradicional de vários séculos na França, criada para aliviar, com folia, os sacrifícios realizados na quaresma (GIOVANNINI JUNIOR, 2005, p.66). O Micareme, conhecido como um “carnaval fora de época”, iniciou-se em Barão de Monte Alto há um pouco mais de 20 anos, com intuito de receber os montealtenses ausentes e outros visitantes. É a festa de maior destaque da região, com participação de bandas nacionais e apresentações das manifestações culturais do município, mas não deixando de manter a tradição da religiosidade local (MADEIRA, 2023).

período da Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. Alguns anos atrás, esta festa finalizava com bandas de expressão nacional, apresentações folclóricas, Blocos Carnavalescos no sábado de Aleluia e no domingo da Páscoa. Esta particularidade de agregar celebrações e festas de cunho profano e sagrado estimula não somente os visitantes, mas também seus habitantes. Por muitos anos, neste período considerado sagrado (Semana Santa) houve apresentações de manifestações culturais, dentre elas a Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, os Blocos Carnavalescos e o Mineiro-pau e Boi.

O objetivo desta comunicação consiste em refletir sobre o papel da memória coletiva para o processo de patrimonialização das manifestações culturais do município de Barão do Monte Alto (MG). Para conhecimento da história cultural desta localidade, foram realizadas entrevistas com os atores sociais em diferentes períodos (2003, 2006, 2021), de modo a permitir a participação de diferentes entrevistados a cada fase de transição política, econômica e social. Os relatos da história oral trouxeram uma percepção do passado apresentando suas tradições, costumes e sentimento histórico declarado como memória do que não existe mais. Pessoas que participaram ativamente das manifestações culturais de "Barão" (assim chamada carinhosamente por seus pertencentes) contaram como eram as apresentações e envolvimento dos familiares; os que não eram envolvidos diretamente, mas apreciavam os desfiles nas ruas; e os que não tiveram a oportunidade de vivenciar presencialmente, mas escutam os relatos, mostrando a memória coletiva que continuou por todos os anos e formou a identidade da comunidade que é uma cidade festeira.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Santana e Simões (2015, p. 96) afirmam que a noção de patrimônio vem sendo fundamentada "nos valores simbólicos que irão distinguir o bem cultural como singular, evocando não apenas sua história, mas também sua memória e sua cultura para os contemporâneos e/ou seus descendentes". Estes valores são concedidos ao patrimônio cultural por meio das práticas cotidianas, da identidade e da memória, observando o envolvimento da tríade (patrimônio – identidade – memória), no momento que determinado grupo considera um patrimônio como um bem pertencente a ele. Rodrigues (2012, p. 4) apresenta uma outra conceituação de patrimônio cultural, destacando o interesse de um grupo e a relevância para a perpetuação no tempo, como recordação do passado que envolve uma coletividade.

> É o conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo. O patrimônio faz recordar o passado; é uma manifestação, um testemunho, uma invocação, ou melhor, uma convocação do passado. Tem, portanto, a função de (re)memorar acontecimentos mais importantes; daí a relação com o conceito de memória social. [...] É o conjunto de símbolos sacralizados, no sentido religioso e ideológico, que um grupo, normalmente a elite, política, científica, econômica e religiosa, decide preservar como patrimônio coletivo (RODRIGUES, 2012, p. 4).

A discussão sobre o patrimônio ganha destaque na construção de processos identitários sociais para resgatar a tradição e a memória como forma de referenciar as relações sociais cotidianas. Em outras palavras, as pessoas buscam referências culturais de suas famílias e tradições culturais para representar e construir suas identidades (CORA, 2011, p. 64). As representações culturais, as tradições, a arte, a música, agem como mediadores que interligam a memória das gerações. No caso deste estudo, especificamente, em que trata sobre o patrimônio imaterial (as manifestações culturais), além de refletirem a identidade de um grupo, contribuem para a continuidade de uma história e conectam o indivíduo ao passado.

A preservação de patrimônios contribui com o processo de conservação, mas não impede que eles sofram transformações ao longo dos anos. Neste caso, as particularidades entre o patrimônio cultural material que se atem a conservação dos traços originais para que não sofra descaracterizações com o tempo difere dos patrimônios culturais imateriais pois, o fato de ser transmitido de geração em geração, também é recriado pelas comunidades e grupos conforme o ambiente e suas interações. “Assim como nossa identidade não é algo cristalizado no tempo, as expressões culturais que se tornam patrimônio imaterial (e fazem referência às identidades culturais) também estão se redefinindo a cada dia”, ressalta Teixeira (2014, p.33).

A identidade e a memória de um povo são reforçadas por meio das festas, cânticos, rituais, narrativas que se repetem dia após dia, exercendo a função de lembrança das tradições para o grupo (ABREU, 2007, p.54). Neste contexto, Pollak (1992), acredita que “as identidades se constroem a partir de visões do passado, que funcionam como pontos de referência para determinados grupos e fornecem coerência, no tempo, a seus quadros de representação simbólica”. Acontecimentos do passado são lembrados conforme sua importância para os indivíduos que recordam por sua contribuição na construção da identidade e das relações pessoais. Esse laço que se constrói entre o presente e o passado é o processo de patrimonialização, que precisa de dois fatores essenciais para que haja esse comprometimento:

"a existência de um interesse social pelo objeto imaterial e a possibilidade de um conhecimento desse objeto e de seu mundo de origem" (DAVALLON, 2015, p.48).

Em relação a memória, é relevante destacar que a comunidade seleciona fatores que, quando desejam protege-los, constroem uma história que serve de identidade para as gerações futuras, contribuindo com o processo de continuidade da cultura de um povo. O coletivo elege registros que são significativos para o todo, que representam a identidade daquele grupo.

Memória e patrimônio estão inter-relacionados, já que ambos, quando associados, fazem referência aos conhecimentos que conferem aos grupos sociais o sentido de pertença a uma determinada cultura e sociedade. A memória está pautada nas vivências e experiências coletivas, sendo ressignificada no presente, como fio que conduz as tramas das relações que envolvem subjetividades dos diferentes grupos sociais. Assim, "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia" (LE GOFF, 1996, p. 472).

É a memória que, ao definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia, irá fundamentar e reforçar sentimentos de pertencimento. Dessa maneira, a memória, como lembrança, é viva, se realiza e consolida com o pertencimento (POLLAK, 1992). Assim, pode-se dizer que a memória é fruto do entrelaçamento das experiências de um momento vivido; é uma espécie de guardiã da integridade de cada grupo social, que assegura a sobrevivência de acontecimentos que marcaram um tempo e garante a partilha desses acontecimentos entre indivíduos de um grupo social. Maurice Halbwachs (2006), defendia que a memória não deveria ser analisada apenas individualmente porque ela se relaciona a todo tempo à memória coletiva, à memória do grupo ao qual o indivíduo se encontra.

> (...) se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p.51).

As memórias individuais são influenciadas pela cultura e moldadas pela sociedade e as interações com o outro, por isso a importância das relações sociais na formação da memória

coletiva. Pode-se compreender então como a memória coletiva influencia na preservação do patrimônio e na construção da identidade de um grupo. No caso de Barão do Monte Alto, especificamente suas manifestações culturais, exercem um papel importante na formação da memória coletiva dos montealtenses, proporcionando significados simbólicos que a tornam uma comunidade festeira. Santos (1995, p. 239) reforça este entendimento ao mencionar que "a memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro".

> *O município tem festas importantes no calendário cultural da região. Entre elas o Micareme, na Semana Santa, que acontece na sede do município, em Barão do Monte Alto. A Festa do Arroz, no distrito Vila Vardiero, em agosto; a Festa do Cachoeirense, no distrito de Cachoeira Alegre em novembro e a Festa do Cavalo em Silveira Carvalho, também em novembro. Também são muitas as festas religiosas, com destaque para as que acontecem nos meses de junho e julho, realizadas pelas comunidades da zona rural. Outro cartão postal da cultura de Barão é o tradicional MINEIRO PAU e as FOLIAS DE REIS (Representante do Poder Público, 2021).*

DESENVOLVIMENTO DO TEMA

A intensão da pesquisa em 2021, além da atualização dos dados, era também verificar se as manifestações culturais de Barão do Monte Alto haviam passado pelo processo de patrimonialização. Em todas as fases da pesquisa, observou-se que a comunidade local identifica e valoriza as manifestações culturais como patrimônios do município. Mas, devido aos problemas identificados, como ausência de dados na Secretaria de Cultura do município, os atores sociais locais não saberem informar, ao certo, as datas específicas do surgimento destes bens culturais, entre outras informações importantes que expressam o cenário atual e complexo para a salvaguarda destes eventos. Com isto, a insuficiência de registros dificulta o processo de patrimonialização das manifestações culturais.

> O "registro" sinaliza que uma primeira proteção foi estabelecida para que um "bem cultural imaterial" não desapareça da memória social. O "registro" é uma forma de estimular a reativação de um "bem cultural imaterial" caso ele venha a sofrer a ameaça de desaparecimento (ABREU, 2015, p. 84).

O registro referido aqui pela antropóloga Regina Abreu (2015) é um livro especial, criado pelo IPHAN, onde descreve o bem cultural a ser certificado, "é o nome convencionado para a atribuição do título de patrimônio cultural do Brasil a um "bem cultural imaterial",

distinguindo-se do dispositivo similar, "tombamento" para "bens culturais materiais" (ABREU, 2015, p.84). No caso específico do local em estudo, não haviam registros documentais disponíveis na Secretaria de Cultura do município que oficializassem as manifestações culturais, até mesmo do histórico de Barão do Monte Alto. Aqui pode-se apresentar também a importância da formalização de políticas públicas culturais em uma localidade.

Após o mapeamento das principais manifestações culturais da localidade em estudo, identificando os principais atores envolvidos, suas articulações e formas de atuação (pesquisa realizada em 2021)[5], é possível considerar que as manifestações culturais de Barão do Monte Alto (MG) continuam representando um referencial da memória coletiva para os moradores locais da referida cidade. Esta pesquisa realizada onde apresenta-se relatos da história oral, pode ser uma ação que contribui para a proteção destes bens imateriais. Jean Davallon aponta que a política de patrimonialização do imaterial está patrimonializando a memória de um grupo social; e que, o discurso, a narrativa construída para a patrimonialização de um bem cultural imaterial constitui a primeira forma de proteção (ABREU, 2015, p.84).

Em Barão do Monte Alto, o carnaval é uma festa bastante prestigiada pelos moradores, sendo comemorado no período da Semana Santa[6], no sábado e domingo, após as apresentações religiosas, em que é chamado de Micareme. Tal festa caracterizava-se pela apresentação de desfiles de Blocos Carnavalescos (Figs.1 e 2), mas em 1995, apesar de algumas tentativas para manter essas tradições, os blocos foram extintos. Algumas fantasias eram doações dos blocos carnavalescos do Rio de Janeiro, outras eram confeccionadas pelos próprios componentes. Para os gastos com enfeites e construção dos carros alegóricos, os participantes de cada bloco contribuíam mensalmente por meio de carnês. O bloco vencedor era aquele mais criativo tanto nas fantasias quanto na música apresentada. Atualmente, sobraram apenas lembranças guardadas no coração e nas memórias da comunidade, principalmente através do registro fotográfico que capturaram alguns dos momentos e das fantasias que abrilhantavam as ruas da cidade.

[5] Monografia apresentada em 2022 ao Programa de Pós-graduação Lato Sensu em Patrimônio Cultural, CEFET/RJ. Pesquisa realizada em 2021. Trabalho registrado em 2023.

[6] Rememoração da vida de Jesus Cristo, obedecendo a três estratos intelectuais, sendo o primeiro o erudito (por meio dos rituais herdados da Idade Média, no interior dos templos católicos, como o sermão de descendimento da cruz, o lava-pés, o círio pascal); o segundo, de caráter popular (encenações da paixão e morte de Cristo, a procissão de encontro e a procissão de enterro); e o terceiro, o folclórico, estando ligado ao rompimento das aleluias que pode ocorrer no sábado ou domingo de Páscoa (evento popular no final da Semana Santa, sendo quase sempre carnaval ou folia do Divino) (MOURA, 2001, p. 43).

Figura 1 – Abre-Alas e Mestre-Sala

Fonte: Arquivo de moradores locais (2005).

Figura 2 – Participante Blocos Carnavalescos

Fonte: Arquivo de moradores locais (2005).

Os Blocos Carnavalescos representam uma das manifestações que foram perdidas ao longo dos anos por motivos diversos. Um destes motivos se deu pelo fato de parte da cultura não ter registro e documentos devidamente cadastrado nos órgãos públicos municipais. Os registros das manifestações culturais facilitariam o trabalho de continuidade do poder público em relação ao desenvolvimento cultural do município, pois, por meio deles, os gestores teriam mais embasamento para a busca por incentivos governamentais.

> *Barão do Monte Alto e seus distritos possui uma história riquíssima. Seu povo, seu patrimônio, as manifestações culturais locais contam muito sobre o passado de uma região inteira e explica, por si só, muito do contexto social, político e econômico atual. Acredito que essa história também seja a explicação para a desvalorização da mesma por conta do poder público, que historicamente, não lhe dá a devida importância (Representante do Poder Público, 2021).*

Outra manifestação cultural importante é o Mineiro-pau e Boi. O Mineiro-pau (mineiro, em homenagem aos mineiros) (Fig. 4), é uma apresentação realizada por velhos, jovens, crianças, mulheres e famílias, reunidos ao som de uma música também criada por eles. Batendo bastões de madeira (porretes, assim chamado por eles), de mais ou menos 70 cm a 80 cm de comprimento e 3,5 cm de diâmetro, decorados com fitas, que funcionam como elemento de percussão, simulam guerras, sempre obedecendo a uma coreografia. O Boi (Fig. 3), uma armação apenas com cabeça e chifres colocada sobre uma ou duas pessoas, acompanha o Mineiro-pau devido ao enredo.

Figura 3 – Boi do Mineiro-pau

Fonte: Arquivo pessoal (2005).

Figura 4 – Mineiro-pau

Fonte: Arquivo de moradores locais (2005).

Sebastião Xavier da Silva (entrevistado em 2005), afirma que a manifestação surgiu da história de um homem montado numa mula ou burro, portando um porrete. É narrado que se encontrasse um boi bravo, ele descia e lutava com o boi no porrete. Além da figura do boi, há outros personagens em destaque, como a Colombina (dona do boi), a mulinha, o Jaguará, o fantasma (visão do pessoal do mato do tempo antigo) e o jacaré. O surgimento dessa manifestação aconteceu na fazenda do Zé Carvalho[7], quando o artista Valdevino Sabino da Gama, conhecido como Mestre Gama[8], criou tal história contada anteriormente por Sebastião Xavier da Silva. Esta manifestação cultural é uma tradição, passada em continuidade de família para família (MADEIRA, 2006), segundo demonstrando no depoimento:

> *O 1º grupo de Mineiro-pau formado em Barão do Monte Alto, teve como organizador Waldevino Gama (mestre Gama), que foi considerado um dos maiores entalhistas de Embu. Foi criado na Fazenda Califórnia. Com o afastamento de seu Mestre, após um período de inatividade, Antonio Porciano tomou para si o encargo de reorganizar o grupo, já na Fazenda Santa Luzia. Depois destes dois grupos foi formado o 3º grupo, por José Prego, D. Margarida, Sr. Olímpio, na localidade do Distrito. Após outro período de inatividade, Sebastião Sobrinho de Porciano, resolveu transmitir o que aprendera a um novo grupo (Representante do Mineiro-pau e Boi, 2021).*

[7] Os entrevistados não sabem datas específicas do surgimento das manifestações culturais locais. ao certo. "*Teve início em 1960 com a brincadeira na rua (Representante do Mineiro-pau e Boi, 2021).*

[8] Homem importante para a história da cidade, que iniciou a manifestação cultural mais conhecida e importante da região da Zona da Mata, o Mineiro-pau. Lavrador, que trabalhava na fazenda Califórnia em Barão de Monte Alto, também era escultor (artes realizadas na madeira). Após alguns anos, mudou-se para a cidade de Embu, onde, em sua homenagem, foi criado Embu das Artes, um acervo na cidade de Embu, com suas obras em exposição e histórico de um artista importante representante da arte primitiva do país.

O Mineiro-pau passou por uma reestruturação adquirindo novo formato, tanto na composição dos membros, quanto na apresentação dos personagens. Os instrumentos utilizados são: sanfona de oito baixos, reco-reco, triangulo, tamborim, pandeiro, chocalho e zabumba. A roupagem e os instrumentos utilizados para as apresentações são doados pela prefeitura e emprestados por alguns moradores. Totalizam entre 40 a 50 pessoas participantes da manifestação cultural (Representante do Mineiro-pau e Boi, 2021).

A tradição religiosa de Barão de Monte Alto está presente na noite de Sexta-feira Santa com a Procissão do Enterro, com a participação dos personagens tradicionais como as marias-béus[9] (Fig. 6), os guardas, os prisioneiros crucificados junto com Jesus, entre outros. A Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo (Fig. 5) iniciou-se com o morador e professor do município, chamado Sebastião Mantovani (ator que representa a personagem de Jesus Cristo) que, juntamente com seus irmãos tiveram a ideia de encenar a paixão de Cristo, chamando o povo montealtense para reflexão e oração no qual a sexta-feira santa exige (Representante da Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, 2021).

Figuras 5 e 6 – Início da apresentação da Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo

Fonte: Arquivo de moradores locais (2005).

A Igreja inicia as celebrações com a procissão na sexta-feira da Paixão e no Sábado de

[9] Eram "ehús", sendo transformado em "beú", nome popular que vem das palavras iniciais dos cantos de lamentações entoadas durante o ritual da Semana Santa, representando as santas mulheres que acompanharam de perto a Paixão e a Morte de Cristo.

Aleluia, finalizando com a Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo que acontece num palco montado em frente à Igreja Matriz da cidade. A população sempre colaborou com a realização do ritual, preparando com antecedência as instalações onde a encenação ocorria e se colocavam, após a missa, em procissão pela cidade.

> *(...) começou acontecer há muito tempo na década de 80, quando um grande artista nato, professor de matemática, Sebastião Mantovani, sonhou e colocou em prática através do grupo de jovens (Representante da Encenação da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, 2021).*

A apresentação inicia-se dentro da igreja, deslocando-se para as ruas principais do centro da cidade (rua de cima e rua de baixo), sendo acompanhada por pessoas que assistem admiradas cantando hinos bíblicos até retornar em frente à igreja, em um palco montado com as três cruzes para a continuação da história. Por alguns anos essa encenação foi suspensa (anos entre 2001 a 2003), restando apenas a procissão que era realizada na sexta-feira santa e no sábado de Aleluia (MADEIRA, 2006).

A festa do Micareme é o momento em que as tradições são relembradas numa relação entre o sagrado, o profano e folclore presente ao longo de todas as atividades, desde a procissão na sexta-feira santa até o domingo com o encerramento das bandas de expressão nacional. As comemorações, sacras e profanas, eram os espelhos das instituições de poder e da vontade auto afirmativa do Estado moderno, em grande parte representada pela cultura dos colonizadores. Por outro lado, indígenas e negros passaram a difundir também suas culturas nestas festas tradicionais. A harmonia entre o sagrado e o profano faz com que o processo civilizatório do Estado moderno e a legislação eclesiástica lutem contra essa relação (PEREIRA, 2014, p. 13). Os aristocratas brancos impõem à conversão ao catolicismo, fazendo com que a Igreja proibisse as religiões de matriz africana, os rituais negros em conjunto com os feriados católicos. Ali tiveram origem certas festas populares como as Congadas, Moçambiques, Folias de Reis e o próprio Carnaval, características da cultura brasileira (SILVA, 2005, p. 40).

Constatou-se também, por meio dos relatos dos moradores locais, que há uma carência de diálogo entre a gestão pública e os atores locais; além da falta de ações para registrar a história e a cultura do município desta e das outras gestões, uma vez que não há documentações, o que pode demonstrar como a cultura não vem sendo priorizada na localidade. A ausência de estratégias de políticas públicas capazes de articular turismo e cultura pode ser outro motivo que fez com que as manifestações culturais entrassem no processo de apagamento, visto que os

Blocos Carnavalescos era um dos atrativos da localidade que atraia maior número de visitantes no período da Semana Santa, em que acontece o Micareme, além de maior envolvimento da comunidade para que estes acontecessem. Poucas são as ações e/ou planos que tenham orientado o desenvolvimento do turismo pela perspectiva do patrimônio.

Além da falta de apoio da gestão pública, pode-se verificar por meio dos relatos dos entrevistados, que há uma carência da participação da população mais jovem em relação ao envolvimento com as manifestações culturais, o que resulta em uma preocupação por parte dos atuais moradores em dar continuidade a história da cultura local. Outro fator desestimulante apresenta-se por parte da própria Igreja Católica que tentou desmotivar, em alguns momentos, a participação dos locais nas manifestações consideradas pagãs.

> *A igreja teve um tempo que elas queriam mudar a data do Micareme, porque quando eles iam começar a ensaiar era na hora da missa, fizeram abaixo assinado, mas muitos foram contra, disseram que não faria sentido porque após a encenação que pela representatividade que a festa propõe festejando o sábado de aleluia. Fizeram acordo que no momento da missa não iria ter carro de som, nem ensaio para não ter barulho e a polícia iria vigiar para não ter barulho (Representante dos Moradores Antigos, 2021).*

Diante de tal comentário, mesmo observando o catolicismo dominante, na tentativa de uma imposição da igreja, a busca por soluções entre a população local para acolher a diversidade nas práticas culturais, indica o desejo da comunidade local em continuar envolvendo os festejos considerados com as tradições das manifestações culturais.

CONCLUSÕES

Pode-se verificar que os bens culturais imateriais de Barão do Monte Alto (MG) estão passando por um processo de apagamento cultural, o que poderia ser solucionado com a patrimonialização destes, além de contribuir para o desenvolvimento sociocultural e econômico da comunidade também agregará valor simbólico para as manifestações culturais produzindo reconhecimento e identificação da população local com sua história e cultura. A comunidade identifica e valoriza as manifestações culturais como patrimônios de Barão do Monte Alto (MG), mesmo elas não passando pelo processo de patrimonialização. E este reconhecimento por parte dos atores sociais locais, contribuem para que estas manifestações sejam protegidas e revitalizadas, tornando-se uma ferramenta para o desenvolvimento local.

Apesar desta constatação, nos últimos anos, a patrimonialização do imaterial vem sendo compreendida como uma alternativa possível para o resgate e a valorização de algumas manifestações culturais, fortalecendo e preservando o patrimônio cultural imaterial de uma localidade. Neste sentido, a salvaguarda dos patrimônios culturais de Barão do Monte Alto pode colaborar para salvaguardar o patrimônio local e, além disto, para o fortalecimento da identidade cultural dos moradores locais, minimizando o processo de apagamento das manifestações culturais do município.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **Patrimônio Cultural**: Tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. IN: Apostila Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Primeira Edição, 2006 /2007. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro. 2007. p. 54-63.

ABREU, Regina. **Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil**. IN: DODEBEI, Vera; TARDY, Cécile. Memória e novos patrimônios. Marseille: Open Edition Press, 2015. Disponível em: https://books.openedition.org/oep/866

BOTELHO, Isaura. **DIMENSÕES DA CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS**. São Paulo em perspectiva, 15(2) 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 12 mar. 2022

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/. Acesso em: 25 abr. 2022.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian *et al*. **Do material ao imaterial:** patrimônios culturais do Brasil. 2011.

DAVALLON, Jean. **Memória e patrimônio**: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. IN: DODEBEI, Vera; TARDY, Cécile. Memória e novos patrimônios. Marseille: Open Edition Press, 2015. Disponível em: https://books.openedition.org/oep/866

GIOVANNINI JUNIOR, Oswaldo. **Folguedos da Mata**: um registro do folclore da Zona da Mata. Leopoldina: Do Autor, 2005. p.216.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.49-59.

HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **População Barão do Monte Alto-MG**. Último Censo Nacional, realizado no ano de 2010. Disponível em: https://www.baraodomontealto.mg.gov.br/ Acesso em: 24 mai. 2022.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. v4.6.18. **POPULAÇÃO BARÃO DO MONTE ALTO, 2010** Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/barao-de-monte-alto/panorama 2017. Acesso em: 20 mar. 2022

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEAL, Claudia Baeta; TEIXEIRA, Luciano dos Santos; CHUVA, Márcia. **Patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2014.

MADEIRA, Pollylian Assis. **Manifestações culturais como recurso turístico**: um estudo em Barão do Monte Alto, MG. Dissertação (mestrado). UNA – Centro Universitário Una, 2006.

MADEIRA, Pollylian Assis Madeira. **Barão do Monte Alto (MG): desafios para a valorização das manifestações culturais e para o processo de patrimonialização do imaterial.** Monografia (Lato Sensu) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2023.

MOURA, Antônio de Pádua. **Turismo e festas folclóricas no Brasil**. In: FUNARI, Pedro Paulo e PINSKY, Jaime (orgs.). Turismo e patrimônio cultural. São Paulo: Contexto, 2001.

PEREIRA, Joalene de Carvalho. **Análise conjuntural das festas religiosas frente às profanas**. Guarabira: UEPB, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) Universidade Estadual da Paraíba. "Orientação Prof. Dr. Josemar Vieira."

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. v. 5, nº 10, p. 200-212, 1992.

RODRIGUES, D. **Patrimônio cultural, memória social e identidade**: uma abordagem antropológica. Revista Ubimuseum, v. 1, p. 45-52, 2012.

SANTANA, Gisane Souza; SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **Identidade, memória e patrimônio: a festa de Sant'Ana do Rio do Engenho, Ilhéus (BA).** *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 87-102, mai. 2015.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Escrituras da voz e memória do texto:** abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. Selo Negro, 2005.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira**. Edições Loyola, 1999.

MESA XIV

Cultura e Universidade

O DESENVOLVIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: A DIVERSIDADE NAS ATIVIDADES DO CECOM-UFJF

Carolina Martins Saporetti[1]

RESUMO: Este trabalho busca analisar o desenvolvimento do conceito de cultura e como este se transformou a partir da resistência da população, contra a imposição de costumes e valores eurocêntricos. Deste modo, destaca-se a cultura como um instrumento de luta. A partir dessa mudança crítica de pensamento ocorrem mudanças nas políticas culturais, que vão se desenvolvendo no decorrer dos anos, tornando-se mais diversa e democrática. Como estudo de caso, apresenta-se algumas atividades do Centro de Conservação da Memória da Universidade Federal de Juiz de Fora (CECOM-UFJF), que ocupa este lugar de preservação da cultura e memória de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, política, resistência, CECOM.

1- CONCEITO DE CULTURA E CULTURA COMO RESISTÊNCIA

Para pensar a cultura enquanto resistência, faz-se essencial entender os diferentes sentidos de cultura. O conceito de cultura apresenta uma diversidade de percepções, que, de alguma maneira, compreende a forma como o ser humano observa o mundo e a si mesmo. Edward B. Tylor foi o primeiro a utilizar o conceito de cultura a partir de uma perspectiva antropológica, abrangendo "conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes e outros hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (Tylor apud Parker, 2005, p. 80). Nesse sentido, todas as pessoas possuem cultura, pois ao viver em sociedade estar-se absorvendo e ressignificando valores. A cultura, desse modo, está ligada a uma constante aprendizagem, distanciando-se de uma visão elitista existente no início da modernidade, quando a cultura era atribuída às grandes civilizações e às altas classes.

Com o decorrer dos anos, a ideia de civilização e cultura passaram a estar cada vez mais interligadas, o que anteriormente correspondia um aspecto social passa a ser atribuído a uma visão de nação. Quando os europeus começaram a explorar novas terras e novos povos, eles impuseram a sua cultura aos povoados encontrados, dando início a um processo de colonização, tido como um meio civilizatório. A partir desse processo exploratório a colonização passou a simbolizar um estágio social que visou destruir a barbárie. Elias (1994, p. 23) ressalta que o

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGH UFJF). Funcionária do Centro de conservação da Memória da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mails: carolinamartinssaporetti@gmail.com/ cecomufjf@gmail.com .

termo civilização, após vários desdobramentos, passou a expressar a consciência que o Ocidente cria de si mesmo. Com isso, a sociedade ocidental procura destacar o que lhe constitui o caráter especial, sua cultura.

Apesar de não terem desenvolvido análises profundas e complexas sobre a definição de cultura, Marx e Engels fizeram uma crítica à ideologia burguesa, refletiu diretamente na concepção de cultura. Instigados por um protótipo emancipatório, pensam a possibilidade de libertação do proletariado desde a ruptura com um componente que é fundamental na permanência do capitalismo: sua ideologia e o modo como disfarçam um processo de exploração e de opressão. Enquanto para uma burguesia a independência estava relacionada à aquisição de cultura (elitista e civilizatória), para a classe operária, libertar-se era afastar dessa cultura, considerada hegemônica.

Desse modo, Guattari e Rolnik (1986, p. 20) entendem a cultura como "um mercado geral de poder", onde a adversidade das forças reflete não apenas "sobre os objetos culturais, ou sobre as possibilidades de manipulá-los e criar algo, mas também ao poder de atribuir a si os objetos culturais como signo distintivo na relação social com os outros".

Assim, a cultura pode ser entendida como processos culturais profundamente relacionados as relações sociais, expressando questões de classe, gênero, etnia e raça, idade, entre outras. Essas relações não caracterizam um universo em equilíbrio, mas retratam relações de poder, que podem ser entendidas como relações de força entre esses diferentes fatores. Os processos culturais tornam-se locais (e movimentos) por onde as lutas sociais se constituem. Ao mesmo tempo em que se apresenta a interferência de uma percepção marxiana da cultura, conhecida a partir de certa determinação do econômico e social sobre o cultural.

É nesse ponto de vista que Escosteguy (2004, p. 139) explica que Hoggart, um dos principais intelectuais dos estudos culturais, que centraliza suas pesquisas principalmente no âmbito da cultura popular, ressalta que no "âmbito da cultura popular não existe apenas submissão, mas também resistência".

Em vista disso, resistir não demanda somente posicionar-se perante um mundo dividido entre norte e sul, oprimidos e opressores, esquerda e direita, desenvolvidos e subdesenvolvidos. Ne medida em que há a desconstrução dessas dualidades, observa-se que essas ideias e instituições perdem sentido, nota-se que a opressão tenta sucumbir o desejo e os valores.

> Resistir é, pois, criação, é inventar o próximo instante, na certeza e na angústia de que nada está pronto. Deixar de criar é deixar de resistir! É assim que resistir não é apenas "resistir a alguma coisa", como sugerem os dicionários.

> Quero sugerir agora, desde Nietzsche e Deleuze, um outro significado para a palavra resistir, que não seja mais um resistir contra algo, mas um reinsistir. Resistência como uma forma especial de enfrentar o poder, de dizer não e sim, de agir conforme a liberdade, de lidar com a morte e com os muros da política (Feitosa, 2007, p. 25).

Portanto, resistir é insistir, persistir mesmo que a morte seja certa, que o espaço esteja pequeno para movimentar-se, mesmo que os contratos já tenham sido realizados. Logo, Boaventura de Souza Santos (2009), ao refletir sobre a ideia de resistência, ressalta que resistir é, de certo modo, resistir ao velho como uma rejeição ao já instituído. Todavia, para o autor, é necessário evoluir nessa posição e não somente resistir, mas criar meios que seriam a determinação do novo, isto é, resistência sem alternativa não muda a realidade.

Como a cultura pode tornar-se resistência e, ao mesmo tempo, alternativa? Quando atinge sua aptidão criativa, quando se reinventa, prosseguindo na possibilidade de restabelecer-se, de tornar-se grito coletivo pela vida. Dessa forma, que se analisa a cultura popular: como o desenvolvimento coletivo da resistência que potencializa alternativas. Para Boaventura Santos (2001) é necessário ter também opções para as alternativas. Em diversas experiências populares é possível observar isso, que, de algum modo, nos fazem repensar o campo político, econômico, social, afetivo e estético.

É dentre o viver/aprender/resistir cotidianos que os movimentos sociais surgem e se impõem como um mecanismo essencial no espaço de luta e resistência, ocasionando, o reconhecimento de uma dada cultura. Assim, os movimentos sociais são, inicialmente, movimentos de cultura (popular), o que lhes concede caráter político.

Essas relações também aparecem nos estudos de Paulo Freire (2000, p. 40), quando ele analisa o conceito de resistência, estabelecendo que “tem a ver com a possibilidade de mudar o mundo, compreendê-lo dinâmico, recusando o discurso de que a mudança irá acontecer espontaneamente, ou seja, de que virá porque está dito que virá”.

As soluções direcionadas pelas políticas culturais em países saíram de regimes autoritários, muitas vezes tendem a fortalecer tradições populares para que essas consigam empreender um processo de resistência, consequente do encontro de interesses entre o Estado e a sociedade civil no que se refere à constituição de modelos sociais abertos. Os grupos que tradicionalmente estavam alijados do poder encontram as possibilidades para integrar o seu legado cultural ao projeto de construção da identidade.

2- POLÍTICAS CULTURAIS E PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

De acordo com Lia Calabre (2005), a construção de políticas culturais governamentais, no Brasil, teve início na Era Vargas (1930-1945). Compreende-se como políticas públicas no espaço cultural um grupo organizado e coerente de instruções que norteiam diretrizes de ações estatais mais urgentes na área da cultura. Houve-se a valorização da cultura nesse período, com a ideia de valorização dos símbolos nacionais e construção/preservação da história da nação.

Já no período do regime militar brasileiro (1964-1985) houve-se novas movimentações nas políticas culturais, como a implementação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, e o desenvolvimento da primeira Política Nacional de Cultura (PNC), em 1975. O período do governo Geisel (1974/1978), com a gestão de Ney Braga no Ministério de Educação e Cultura (MEC) é visto como o ápice desse desenvolvimento, com o objetivo de adequar as ações culturais aos objetivos do governo militar. Na apresentação da PNC, o ministro Ney Braga enfatiza a necessidade de exaltar a diversidade regional do país.

Dessa forma, o principal propósito da PNC é defender e valorizar a cultura brasileira. Para tal, menciona-se cinco objetivos básicos: o conhecimento sobre sua vida e cultura do povo brasileiro; a preservação dos bens de valor cultural; o incentivo à criatividade; a difusão das criações e manifestações culturais; a integração das diferentes culturas para construção de uma personalidade harmônica.

Outro período em que ocorreu um considerável desenvolvimento na área da política cultural foi no primeiro governo Lula (2003-2010). Através da atuação do Ministério da Cultura (MinC), liderado pelo ministro Gilberto Gil, efetivou-se uma pluralização da identidade nacional. Sendo constante o uso de termos no plural em documentos e falas oficiais, como as políticas públicas, as identidades nacionais e as culturas brasileiras. Diferentemente dos outros períodos, a atenção da gestão Gilberto Gil estava voltada para a tarefa de evidenciar os brasis, destacando as diversas manifestações culturais, em suas heterogêneas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc.

O MinC neste governo participou mais ativamente dos debates internacionais sobre política cultural e diversidade, constituiu intercâmbios com países africanos e latino-americanos, aumentou o diálogo sobre esta temática com a UNESCO, e juntos elaboraram a Convenção Internacional sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural. O Estado exerceu seu papel de elaborador e executor de políticas culturais.

No atual governo Lula, apesar de ter terminado apenas o primeiro ano do mandato, vê-se grandes avanços nas políticas culturais. Primeiramente a volta do MinC, que havia sido extinto na gestão anterior. Outro destaque é a nomeação para ministra da senhora Margareth Menezes, uma mulher negra a frente de um ministério tão importante. A partir disso, tem-se possibilitado um olhar mais atento para as culturas das "minorias". Há uma valorização das culturas afro-brasileiras, indígenas, quilombolas, nordestinas... O povo tem ganhado voz novamente.

Tem ocorrido a descentralização das atividades e dos recursos, dando maior autonomia para as secretarias e órgãos de culturas, mas buscando sempre tratar dessa diversificação das culturas e da democratização do acesso.

3- O CENTRO DE CONSERVAÇÃO DA MEMÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA E A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA DE RESISTÊNCIA

O Centro de Conservação da Memória (CECOM) é um órgão executor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), ligado a Pró-reitora de Cultura, criado em 2014, com a função de preservar e divulgar a memória da Universidade Federal de Juiz de Fora, na cidade de Juiz de Fora e na região, trabalhando na capacitação profissional e na produção de saber sobre patrimônio cultural. Possui caráter interdisciplinar abrangendo diversos cursos e unidades da universidade, relacionando ensino, pesquisa e extensão (CONSU, 2014).

Através de suas atividades o CECOM busca preservar memórias e valorizar culturas que muitas vezes foram silenciadas. Como através do Centro de Estudos e Memória do Movimento Estudantil (CEMOVE) e da conservação e guarda do acervo do Diretório Central dos Estudantes (DCE-UFJF) e do incentivo a pesquisa e divulgação destes documentos, como a partir da realização de exposições físicas e virtuais[2], de visitas técnicas e mediadas, além da elaboração de uma cartilha sobre a importância da preservação dos acervos de grupos e instituições relacionados aos movimentos sociais (este último está em andamento). Ademais, tem-se o objetivo de construir na atual sede do CECOM um memorial do movimento estudantil.

2 Como por exemplo a exposição virtual "Estudantes de Juiz Fora em ação: a década de 1980 em movimento" disponível no canal do youtube do CECOM-UFJF <https://www.youtube.com/watch?v=6mzLAvPhVZk&t=21s>

O DCE-UFJF foi um dos protagonistas do movimento estudantil na cidade de Juiz de Fora, representando os alunos da UFJF no cenário nacional e local. As pautas eram diversas e abordavam questões referentes à luta pela universidade pública, gratuita e com um ensino de qualidade; manutenção de condições básicas para os estudantes, tais como alimentação, transporte e moradia estudantil, bem como ações culturais e de lazer.

O acervo do DCE-UFJF é constituído por documentos administrativos, fotografias, panfletos, cartazes, periódicos, entre outros itens (Figura 1). De acordo com os documentos encontrados, é possível reconstituir a atuação do DCE no âmbito da UFJF e nas esferas municipal, estadual e federal.

Figura 1: Manifestação no calçadão da rua Halfeld

Fonte: Acervo do DCE-UFJF

Outro projeto que cabe destacar neste texto é o evento acadêmico e cultural "Memoriarte"[3] (Figura 2), que procura promover apresentações e debates em torno de questões que envolvam as memórias dos movimentos sociais e culturais e da importância deles na construção da sociedade.

3 Até o presente momento ocorreram quatro edições do MemoriArte, com as seguintes temáticas: "Mídia e Memória: a reconstrução do passado no tempo presente"; "Protestantismo e política no Brasil"; "Cultura como forma de resistência" e o último "Estica Festicid".

Figura 2: Arte de divulgação da Edição especial do MemoriArte: Estica Festicid

Fonte: Site institucional do CECOM

Uma segunda atividade ligada a cultura de resistência é projeto "Patrimônios Negros de Juiz de Fora", criado em 2022, tem como intuito trabalhar as narrativas e perspectivas outras acerca do patrimônio da cidade, articulando memória patrimônio e ancestralidade. Pretende estimular o pensamento crítico acerca da ausência da preservação de heranças culturais afro-brasileiras no território de Juiz de Fora, fomentando discussões sobre a construção de patrimônios negros e possibilitando a identificação e reflexões sobre o tema, de forma que permitam a preservação desses patrimônios.

Mais recentemente, o CECOM foi um dos organizadores do 6º Simpósio Científico ICOMOS-Brasil, que aconteceu entre os dias 11 e 14 de dezembro de 2023, em Juiz de Fora - Minas Gerais, com o tema central "Patrimônio cultural e direitos humanos", onde as discussões buscaram "colocar o patrimônio no centro da promoção da paz, da igualdade, da justiça, do diálogo intercultural, da solidariedade cultural, da cooperação internacional e do empoderamento das comunidades" (Costa e Botelho, 2021).

Portanto, a partir dessa breve dissertação das atividades do desenvolvidas pelo CECOM, observa-se que este setor desde sua criação, busca democratizar o acesso e preservar/valorizar atividades que evidenciam a cultura como forma de resistência.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou resumidamente sobre o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, deste a sua institucionalização na Era Vargas até os dias atuais. A partir da análise

realizada, observa-se que houve no âmbito cultural uma diversificação e ampliação de acesso. Múltiplas culturas passaram a ser reconhecidas e valorizadas. A partir disso, analisa-se a cultura como uma forma de resistência e esclarecimento contra o esquecimento, que pertence a uma luta histórica que, apesar dos avanços, ainda tem ainda uma grande trajetória pela frente no Brasil.

Houve-se uma reconsideração sobre a identidade nacional brasileira salientando um pluralismo e a incorporação de manifestações culturais historicamente excluídas. A diversidade se multiplica em identidades. A ideia de política cultural vem, cada vez mais, sobressaindo o lugar de instrumento da produção artística-cultural, se desenvolvendo em prol de um movimento pela descolonização dos saberes, com intuito de incentivar as políticas de equidade étnica-racial no país.

A partir desse movimento órgãos como o CECOM-UFJF têm procurado criar projetos diversos, com uma perspectiva decolonial, destacando as múltiplas e diversas culturas.

5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALABRE, Lia. *Política Cultural no Brasil: Um histórico.* In: I ENECULT, 2005. p. 1 - 12. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 20/02/2024 as 20 horas e 30 minutos.

CONSU. *Resolução Nº 12/2014*. Disponível em: https://www2.ufjf.br/consu/wp-content/uploads/sites/33/2015/11/Resolu%C3%A7%C3%A3o-12.2014.pdf. Acesso em: 16/02/2024 as 21 horas.

COSTA, Inês de Carvalho & BOTELHO, Maria Leonor. Patrimônio Cultural e Direitos Humanos: Primeiras Considerações. In: Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, patrimônio, artes. *VII – Seminário de investigação, ensino e difusão*, 2021, p.196-207.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, v. 1.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais, uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

FEITOSA, Charles. Revolução, revolta e resistência: a sabedoria dos surfistas. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche, Deleuze:* arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação*: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Unesp, 2000.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

PARKER, Cristián. Cultura. In: ASTRAIN, Ricardo Salas (Coord.). *Pensamiento crítico latinoamericano*: conceptos fundamentales. Santiago do Chile: Ed. UCSH, v. 1, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. Seis razões para pensar. *Lua Nova*: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 54, p. 11-42, 2001.

_____. Por que é que Cuba se transformou num problema difícil para a esquerda? Oficina do CES, *Centro de Estudos Sociais*, Coimbra, n. 322, 2009.

Demais fontes utilizadas:

Acervo do DCE – CECOM

Site institucional do CECOM: www2.ufjf.br/cecom/

Instagram do CECOM: www.instagram.com/cecom.ufjf/

Facebook do CECOM: www.facebook.com/cecomufjf/

A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ: INSTITUCIONALIZAÇÃO, INTEGRAÇÃO E PLANO DE CULTURA

Eulália Emília Pinho Camurça[1]
Glícia Maria Pontes Bezerra[2]
Sandro Thomaz Gouveia[3]

RESUMO: O presente estudo pretende analisar um marco recente da Universidade Federal do Ceará (UFC): a criação da Pró-reitoria de Cultura. A UFC é uma das quatro instituições federais que reservaram uma gestão exclusiva para o setor por meio de uma unidade administrativa. Instituída em 2023, a Procult foi criada como política institucional com centralidade nas dimensões culturais e humanas. Portanto, o objetivo da pesquisa é delinear como esta iniciativa foi projetada, entender os aspectos de sua constituição e levantar questões para o desafio da construção do seu plano de cultura. Para alcançar os objetivos, foi realizada uma pesquisa exploratória de caráter bibliográfico a partir de documentos e normas que instituíram a Pró-reitora e de literatura especializada que aprofunda questões relacionadas às políticas públicas de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Pró-Reitoria de Cultura. Gestão. Educação.

INTRODUÇÃO

A cultura segue sendo uma das maneiras mais sofisticadas e multidirecionais de acessar o humano e a criatividade social. Dentre tantas formas de defini-la, escolhemos a de Néstor García Canclini (2023, online): “o conjunto de práticas simbólicas ancoradas no social e no econômico, sentida da vida em comum”.

O antropólogo destaca que as instituições culturais desenham as formas pelas quais ensaiamos o sentido necessário para viver e conviver. Os estudos culturais pós-modernos de Stuart Hall (2014) trouxeram uma visão pós-colonial que compreende novos argumentos para uma ordem mundial pautada nos fenômenos culturais e não em situações econômicas e sociais. Ao trazer o olhar para o Brasil, Barbalho (2007) sublinha a necessidade de pensar uma política

[1]Doutora em Direito (UFC). Professora da Faculdade de Economia, Administração, Atuária e Contabilidade, atualmente Coordenadora de Projetos e Assuntos Interinstitucionais da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: eulaliacamurca@ufc.br.
[2]Doutora em Sociologia (UFPE). Professora Adjunta do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, atualmente Pró-reitora adjunta de Cultura da UFC. E-mail: glicia@ufc.br.
[3]Doutor em Química pela Universidade Federal de São Carlos. Professor do programa de pós-graduação em Gastronomia da UFC, atualmente Pró-reitor de Cultura da Universidade Federal do Ceará. E-mail: stgouveia@gmail.com.

pública de cultura capaz de preservar identidades, mas também de contemplar a diversidade que incorpore as diferenças.

Depois de um movimento de desinstitucionalização da cultura por meio do enfraquecimento de políticas públicas para o setor nos últimos anos, o Brasil encontra um cenário de retomada de práticas no campo com uma série de iniciativas. O que torna possível um afastamento do desencanto na busca pela renovação das instituições e do ânimo em realizar atividades culturais.

Dentro deste contexto, o presente projeto pretende responder à seguinte pergunta de partida: Como se dá o processo de institucionalização da cultura na Universidade Federal do Ceará? O problema se justifica tendo em vista que, dentre 69 Universidades Públicas Federais (ANDIFES), apenas outras três têm uma unidade de gestão exclusiva para questões culturais e foram constituídas de diferentes formas: a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e a Universidade Federal do Cariri (UFCA).

Para a realização da pesquisa, delineou-se como objetivo geral fazer um estudo de caso sobre o processo de criação da Procult da Universidade Federal do Ceará, entender os aspectos de sua constituição e levantar questões para o desafio da construção do seu plano de cultura.

O método utilizado constituirá de viés qualitativo por meio de um estudo bibliográfico. Inicialmente, será traçado o horizonte das instituições brasileiras. No segundo momento, será realizado estudo de caso sobre a Procult da UFC para analisar a forma como foi pensada, estruturada, além de como se prepara para regulamentar seu plano de cultura.

A CULTURA NA UNIVERSIDADE

A pesquisa "Hábitos Culturais", realizada pelo Observatório do Itaú Cultural e pela Datafolha em todas as regiões do País em 2023, ilustra este cenário e mostra o crescimento no consumo de cultura tanto por meio do ambiente digital, como *streaming*, quanto em atividades presenciais, em exposições e visitas a centros culturais:

> As apresentações de música, dança e teatro foram prestigiadas por 45% dos entrevistados, 27 pontos percentuais a mais que os 18% verificados em 2022. Outras atividades que apontam o crescimento são: cinema (33% em 2023, ante 26% em 2022), exposições e museus (26% em 2023 e 8% em 2022), centros culturais (19% ante 11%), teatro infantil (24% ante 18%), bibliotecas (14% ante 11%), seminários (17% neste ano, ante 13% em 2022), oficinas de criação para crianças (de 7% em 2022 para 10% em 2023) e saraus de poesia, literários ou musicais (de 6% para 12%) (ITAÚ, 2023, *online).*

O estudo revela ainda que, quanto maior a escolaridade, mais os hábitos culturais são fortalecidos. Enquanto no ensino superior e médio os índices foram de 100% e 99%

respectivamente, no ensino fundamental cai para 89% (ITAÚ, 2023). O que demonstra a necessidade de seguir investindo no campo cultural, inclusive, nas universidades.

É o caso da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, que criou a Procult em 2022, a partir da resolução 01/2022, com os objetivos de gerenciar, coordenar, promover, desenvolver e difundir a Política Cultural da Universidade. Dentre as competências previstas, estão promoção da cultura como conhecimento transversal de conhecimento e saberes; estimular a valorização e a difusão da cultura; a formação cidadã; articulação ensino, pesquisa e extensão; promover articulação entre programas e projetos culturais no âmbito da UFMG; elaborar, coordenar e acompanhar ações e projetos culturais além de articular redes de cooperação, inclusive internacionais. A gestão se divide em quatro coordenadorias administrativas: Administração Geral; Políticas Culturais; de Difusão e Formação Cultural; e Patrimônio Cultural.

A produção do plano de cultura da instituição inclui mobilizações e mapeamento da para revelar a identidade cultural e "responder às demandas e singularidades dos agentes e das ações culturais na Universidade" (UFMG, 2023). Nos anos de 2019 a 2021, foi realizado o Mapeamento Cultural da UFMG e promovidos diversos eventos para elaboração de sugestões. Um novo mapeamento aconteceu nos anos de 2022 e 2023 para subsidiar a construção da política cultural.

Já a Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, foi criada a partir de cinco princípios: o incentivo à produção cultural, que vai da promoção de produções acadêmicas, produção de eventos e apoio às produções locais; a memória da cultura, com projetos que contemplem a história cultural e social; arte-educação: formação e cidadania, que inclui publicações, cursos de extensão e especialização; dinamização dos espaços culturais por meio da revitalização dos espaços e revisão da infraestrutura; imagem da universidade, que compreende o fortalecimento nacional e internacional com intercâmbio de ideias e parcerias.

Outras duas iniciativas estão no Ceará, na UFCA e na UFC. A Procult da Universidade Federal do Cariri, UFCA (2023, *online*), apresenta como princípio a "indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa, a cultura e a extensão, promovendo a interação transformadora entre o saber acadêmico e popular". Dentre os objetivos delineados estão: promover, estimular e reconhecer a Cultura como fator fundamental ao desenvolvimento social, crítico e educacional na contemporaneidade.

A Procult da UFCA elaborou o atual Plano de Cultura em 2019, que apresenta a política de gestão cultural por meio de diretrizes norteadoras das ações culturais para cinco anos. O documento foi realizado a partir do Plano Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Educação

e o Plano Estadual de Cultura, além de documentos norteadores da própria Universidade, como Carta de Princípios da UFCA, o Estatuto da UFCA e o Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI).

A Universidade Federal do Cariri realizou seminários temáticos que discutiram eixos de atuação da PROCULT, como Política Cultural, Cultura e Sustentabilidade, Acervo e Memória, Diversidade Cultural, Linguagens Artísticas, Idiomas e Culturas Estrangeiras, Educação Científica, e Cultura do Movimento e Práticas Esportivas. Os debates incluíram pesquisadores e pesquisadoras atuantes no campo cultural, além da comunidade acadêmica e o público externo.

O CAMINHO DA PROCULT DA UFC

O artigo privilegia, então, um estudo de caso sobre a iniciativa brasileira mais recente: a Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará, Procult, criada em 23 de agosto de 2023 com o "propósito de implementar uma política institucional que vai ao encontro da vocação da UFC para a cultura, com centralidade nas dimensões culturais e humanas" (Procult, 2023). A iniciativa surge 10 anos após a fundação da Secretaria de Cultura Artística e, posteriormente, Secretaria da Cultura da UFC.

O papel institucional da Procult da UFC é gerenciado em rede pelas coordenadorias de Gestão; de Difusão e Produção Cultural; de Projetos e Interações Interinstitucionais; de Conhecimento e Memória. Estas articulam e organizam estratégias junto aos nove equipamentos elencados a seguir.

A Casa José de Alencar é um centro cultural que abriga o lugar onde nasceu o romancista José de Alencar e contempla um espaço de difusão das artes com programação inclusiva para toda a cidade. A Casa Amarela Eusélio Oliveira oferece cursos em áreas, como fotografia e cinema, e investe na formação de plateia e difusão da memória do audiovisual cearense. O espaço da Concha Acústica reúne eventos institucionais e apresentações artísticas e culturais. O Memorial da UFC conserva e informatiza acervos e coleções sob sua guarda; desenvolve e apoia pesquisas referentes à memória e história da UFC e da comunidade universitária; dá acesso a pesquisas, acervos e coleções por meio de ações educativas e de comunicação.

O Museu de Arte da UFC iniciou suas atividades em 18 de julho de 1961 e tem uma ampla contribuição para a história das artes brasileiras. O Centro de Convivência é um equipamento cultural voltado para realização de encontros para a comunidade interna e externa da Universidade. A Rádio Universitária difunde informação, música, ciência e cultura por meio de programação educativa planejada e elaborada por diversos atores com largo alcance social.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa 21 3289-8608 3289-8609 3289-8610

A Seara da Ciência divulga a ciência para os alunos, professores e público em geral, conta com museu interativo de ciências, laboratórios didáticos e observatório astronômico. O Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa) é palco para diversas atividades, incluindo projetos de ensino, pesquisa e extensão.

A Procult ainda contempla o Programa de Promoção da Cultura Artística, o PPCA, que oferece aos estudantes e servidores condições para produzir, realizar e fruir dos bens artísticos e culturais. Os projetos aprovados incluem orquestras, mostras, formação de espectadores, teatro. Em 2024, houve aumento de 50% na oferta que chegou a 150 bolsas distribuídas para 55 projetos da comunidade universitária.

No primeiro ano de atividades, os esforços estão voltados para o planejamento e a produção de agendas integradas, parcerias com instituições locais, estaduais, nacionais e internacionais. Pretende-se ainda fortalecer a política de reconhecimento de saberes populares, política de aquisição e manutenção de acervos e o entendimento da cultura como espaço formativo e campo de atuação profissional, além da interiorização das políticas e ações culturais.

> A comunidade universitária da UFC encontrará na Pró-Reitoria de Cultura um lugar de trabalho e afeto, de defesa da diversidade e do caráter público da nossa instituição. Por meio de quatro coordenadorias pretendemos fortalecer a gestão da área na UFC, articulando em rede nossos equipamentos e espaços culturais, dando-lhes suporte na difusão e produção cultural, fortalecendo a cultura como saber e a memória como conhecimento. Tudo isso em consonância com as políticas implementadas por outros agentes do estado e do país, com os quais pretendemos estabelecer parcerias que fortaleçam as nossas iniciativas, tornando-as mais abrangentes e acessíveis (PROCULT, *online*).

No campo organizacional, desenhou-se atribuição de competências, levantamento de demandas por pessoal e diagnósticos tanto nas Coordenadorias quanto nos Equipamentos. A política cultural contempla ações e eventos, a busca por integração de ações nos equipamentos, promoção e difusão da cultura na Universidade. Um dos principais desafios de 2024 será a elaboração da proposta do Plano de Cultura.

A Procult da UFC promove, assim, o exercício do direito cultural previsto no artigo 215 da Constituição Federal. Para a ministra da Cultura Margareth Menezes (2023), a deliberação constitucional coaduna-se com “o papel do Estado em garantir pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Destaque-se que o direito cultural, desde a década de 1960, segue a convicção de ser fundamental ou humano (Cunha, 2013).

Diante da natureza constitucional, há o espraiamento das diretrizes de cultura para todos os níveis da federação (Messias et. AL, 2023). Importante ressaltar ainda que, no âmbito

internacional, a cultura já foi reconhecida como estratégica da assistência para o desenvolvimento (Unesco, 2018). Tanto que resoluções da ONU destacam o potencial transformador para estimular a criatividade e estabelecer novos caminhos para o desenvolvimento sustentável.

Ao analisar a gestão cultural como gestão do subjetivo e valorização do intangível, Maria Helena Cunha (2019, posição 253) adverte: "A gestão da cultura há de encontrar os referentes próprios de sua ação adaptando-se a suas particularidades e encontrar uma forma de evidenciar, de forma muito diferente, os critérios de eficácia, eficiência e avaliação".

Como parte do processo de institucionalização da Pró-reitoria, desenhou-se a construção de um Plano de Cultura da UFC que será produzido no ano de 2024. O instrumento de gestão trará diretrizes, ações e estratégias para a implementação da política para o setor na Universidade.

O processo de elaboração do Plano inclui consulta pública à sociedade e à comunidade acadêmica, além de realização de eventos divididos nos 10 eixos temáticos que nortearão o documento: Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Sexualidade, Raça e Acessibilidade na Política Cultural; Cultura e Ciência; Democratização do acesso à Cultura, Participação Social, Territórios e Saberes Populares; Cultura e Educação; Memória e Patrimônio cultural; Comunicação, Difusão e Cultura; Coleções e Museus Universitários; Cultura e Arte; Direitos Culturais, Autorais , regulações e fomento; Gestão Cultural, Institucionalização e Interiorização.

O roteiro de produção das ideias que vão compor o Plano segue as diretrizes previstas na Lei 12.343/ 2010 a qual institui o Plano Nacional de Cultura que reúne princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas orientadoras da formulação de políticas culturais com intuito de desenvolver programas, projetos e ações culturais que estimulem a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural. A lei elenca 26 objetivos. Dentre eles, estão o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, étnica e regional; proteção do patrimônio histórico e artístico; articulação e integração de sistemas de gestão cultural; consolidação de processos de consulta e valorização das políticas públicas de cultura; valorização e difusão das criações artísticas e bens culturais e estímulo à presença da arte e da cultura no ambiente educacional.

Diante da relevância de se institucionalizar a cultura, o Fórum de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior Brasileiras, FORCULT (2020), criou um documento consultivo para contribuir com a implementação da política cultura e os planos de cultura nas

Instituições Públicas de Ensino Superior, IPES. O documento cita o professor e pesquisador Albino Rubim (FORCULT, 2020, p. 15):

> A discussão dos enlaces entre universidades e planos de cultura, por certo, depende da mobilização da instituição e da comunidade universitária no enfrentamento da estranha combinação que reúne uma dispersão significativa de atividades culturais realizadas e a ausência de articulação, conhecimento e reconhecimento delas, por meio de políticas e planos de cultura. Ela passa, antes de mais nada, pela predisposição política da instituição de se encarar efetivamente como instituição cultural, na qual a cultura seja considerada e cuidada através de uma política democrática construída de modo participativo, como ocorre, por exemplo, nos âmbitos do ensino e da ciência, pesquisa e tecnologia.

Um dos autores do documento, Marcos Dias Coelho (FORCULT, 2020, p. 8), entende que o processo prevê a indissociabilidade do tripé da dimensão acadêmica do ensino pesquisa e extensão e ressalta: "Os princípios que fundamentam o documento são a inclusão da diversidade, a construção coletiva e participativa de todos os setores presentes nas IPES, bem como uma transversalidade institucional que contemple as dimensões administrativa e acadêmica."

A metodologia para criação da política cultural inclui a elaboração do plano plurianual de cultura que deve atender a diretrizes claras, estabelece metas, vigências e ações. O plano é definido como: "um programa de planejamento, execução e avaliação por meio do qual os agentes de cultura da IPES executarão a política de cultura da sua instituição" (FORCULT, 2020, p. 20).

Conforme a Forcult, as orientações para produção do Plano se concentram em seis aspectos: vigência, objetivos e metas, ações, avaliação, comunicação, memória e documentação. Quanto à vigência, prevê-se que deve ser plurianual com duração capaz de atender aos interesses das Instituições. Os objetivos e metas devem respeitar particularidades e os interesses coletivos regionais.

Prevê-se ainda que ações devem contemplar programas, projetos, eventos e cursos que contribuirão para a consecução dos objetivos durante a vigência do plano de cultura. A avaliação prevê definição de formas de acompanhamento e avaliação das ações e metas. A comunicação deve privilegiar a divulgação das políticas culturais e dos planos de cultura. Por fim, a memória e documentação precisa gerar formas e canais para registro e documentação e amplo acesso das ações, programas e projetos realizados pelas instituições (FORCULT, 2020).

Planos e formatos de outras instituições vão inspirar este processo na Universidade Federal do Ceará. A expectativa é de que o grupo de trabalho que irá realizar o Plano de Cultura

da UFC desenhe uma estrutura que fomente a ideia de cultura em sua complexidade, enquanto movimento, inclusive de renovação regional e universal.

Mesmo diante de muitos avanços, a Procult também vai enfrentar outros desafios, como a interiorização das políticas de cultura, a institucionalização de grupos culturais independentes e a consolidação dos saberes populares tanto na titulação quanto na inserção dos processos formativos. “Nesse novo tempo, a cultura se fortalecerá na UFC como institucionalização de uma Pró-reitoria, demonstrando a consolidação democrática rumo a uma universidade mais popular, cidadã, participativa, plural e inclusiva” (PROCULT, online).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se como a cultura ganha cada vez mais espaço nas Universidades a partir da institucionalização preocupada com a diversidade, a acessibilidade, a participação. Muito se avançou na produção de metodologias para que ganhe sentido, inclusive com ampla preocupação em relação à inclusão dos saberes produzidos na comunidade acadêmica em diálogo com a sociedade.

Acompanhar o nascimento de uma Pró-reitoria é vivenciar a beleza de se ver costurar as políticas para fortalecimento dos saberes e dos fazeres dentro e fora da comunidade universitária. Os desafios de se pensar a Cultura enquanto política numa Universidade traz consigo um intrigante caminho para se repensar as estruturas formativas e de fomento para a permanência de uma estrutura capaz de tornar permanente o compromisso com um dos setores mais na composição de sentido e a compreensão de mundo.

Acredita-se que novos estudos podem ser feitos para analisar os critérios de análise dos resultados das proposições apresentadas nos Planos de Cultura. Afinal, não adianta imprimir ideias sem se ter métricas de avaliação das políticas públicas culturais. Muito se avançou, mas muitas novas contribuições devem surgir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**: identidade e diversidade sem diferença. III ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 23-25 maio 2007, Salvador, Faculdade de Comunicação, UFBA. Disponível em: http://cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf. Acesso em 03 jan. 2024.

BRASIL. 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. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/lei-do-plano/. Acesso em: 03 jan. 2024

CUNHA, Humberto. **Os direitos culturais**. Disponível em: https://www.ibdcult.org/o-que-sao-direitos-culturais. Acesso em: 03 jan. 2024

CUNHA, Maria Helena. **Planejamento estratégico de projetos e programas culturais**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As instituições fora do lugar**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ctu5m46ux_o&t=7s. Acesso em: 03 jan. 2024

GILIOLI, Renato de Sousa Porto; FERNANDES, José Ricardo Oriá Fernandes (orgs). **Legislação sobre Cultura**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Fundação Itaú e Datafolha revelam 4ª edição da pesquisa "Hábitos culturais"**. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itau-cultural/fundacao-itau-datafolha-revelam-edicao-pesquisa-habitos-culturais. Acesso em: 07 jan. 2024.

MENEZES, Margareth. **As cotas de tela, positivas para o cinema brasileiro, precisam ser retomadas**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/as-cotas-de-tela-sao-positivas-para-o-cinema-brasileiro-e-precisam-ser-retomadas.shtml. Acesso em: 07 jan. 2024.

MENCARELLI, Fernando; COELHO, Marcos Dias (orgs). **FORCULT**: instrumento para implementação de política cultural e planos de cultura nas IPES. Pelotas: Ed. UFPel, 2020.

MESSIAS, Gretha Leite Maria; TEIXEIRA, Zaneir Gonçalves; RABELO, Cecília; STUDART, Vitor Melo. **A efetivação dos direitos culturais no Ceará**: previsão constitucional e dispositivos normativos. *In*: ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; AZEVEDO, Ivânio Júnior (orgs). Cultura, Inovação e Inclusão Social: estudos de políticas culturais no Ceará. Fortaleza: EdUECE, 2023.

UNESCO. **A integração da cultura no desenvolvimento sustentável.** Disponível em: **https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366497_por.** Acesso em: 03 jan.2024.
PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFMG. Disponível em: https://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=1703&Itemid=176. Acesso em: 03 jan. 2024.

PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFC. Disponível em: https://procult.ufc.br/pt/procultufc/. Acesso em: 03 jan. 2024.

PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFCA. Disponível em: https://www.ufca.edu.br/instituicao/administrativo/estrutura-organizacional/pro-reitorias/procult/. Acesso em: 03 jan. 2024.

PRÓ-REITORIA DE CULTURA. UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. Disponível em: https://www2.ufjf.br/procult/. Acesso em: 03 jan. 2024.

O DISCURSO DA MEMÓRIA: FESTIVAIS DE INVERNO, POLÍTICAS CULTURAIS E ECONOMIA DA CULTURA NAS CIDADES DE BELO HORIZONTE E OURO PRETO, MARIANA E JOÃO MONLEVADE

Gabriella de Oliveira Seabra[1]

RESUMO: A pesquisa que concerne a este estudo, permeia a discussão da dinâmica econômica, social e cultural nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: Fórum das Artes e UFMG. A fim de debater brevemente a relação dos festivais com as políticas culturais, com a sociedade civil e comunidade acadêmica e com a profissão de produção cultural no recorte de 2017 a 2019, o artigo desdobra-se pensando os Festivais de Inverno enquanto ferramenta de acesso e formação de público em cultura, ao mesmo tempo que alinha permanência destes para as cidades pesquisadas.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais de Inverno, Políticas Culturais, Economia da Cultura, Turismo cultural.

O presente artigo é uma parte da dissertação de mestrado em andamento "Gestão e Produção de Mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: resistência e enfrentamento político na cultura mineira" desenvolvida através do programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Inicia-se o Festival de Inverno com realização da UFMG em 1967, como uma iniciativa de alguns docentes da Universidade Federal de Minas Gerais juntamente com docentes da Fundação de Educação Artística (FEA - entidade sem fins lucrativos que busca promover ensino, experimentação e difusão de arte em Belo Horizonte) enquanto uma atividade cultural integradora, para formação artística e fruição a partir do desenvolvimento cultural. Hoje, já se consolida enquanto um grande programa cultural e integrante fundamental na trajetória de artistas e profissionais que ali passaram e ainda passarão, se firmando enquanto um panorama artístico-cultural que influi na dinâmica dos espaços em que acontecem.

Em plena Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), o Festival concentrou-se nas áreas de música e artes plásticas, buscando ampliar os debates da universidade com a comunidade por meio da prática da extensão. Buscou então promover oficinas, espetáculos artísticos e mostras de trabalhos. Em seu começo, abrigava muitos estudantes e turistas, sendo em suas primeiras edições realizado em Ouro Preto. Com a ideia de itinerância, surge, através dos anos, a

[1] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista de pesquisa pela CAPES., sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Heloisa Marina da Silva. Atriz, produtora cultural e iluminadora cênica. E-mail: gabioliveiraseabra@yahoo.com.br

possibilidade do Festival acontecer nas cidades de Diamantina, São João del-Rei e Belo Horizonte. Esse caráter inicial de acontecimento no interior de Minas, cria um sistema de não somente visibilidade, mas também resgate da memória e história desses lugares, atentando-se ao intuito de também criar um espaço de diálogo e resistência.

Leon Frederico Kaminski (2012), Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, em sua dissertação pela Universidade Federal de Ouro Preto, pontua que:

> Os festivais, ao reunir num mesmo espaço artistas e públicos de diferentes estados, países, ou até mesmo da mesma cidade, tornam-se locais de mediação e circulação cultural, podendo, ainda, contribuir para o surgimento de propostas artísticas híbridas. Nesse sentido, ao proporcionar esses encontros, os festivais podem ser considerados como "zonas de contato", onde não somente objetos, mensagens, mercadorias e dinheiro circulam, mas também são constituídas por movimentos recíprocos de pessoas. Lugares de encontros multi e interculturais, os festivais são também espaços onde ocorrem conflitos e tensões entre diferentes personagens e setores. Não são simples "choques" entre culturas (população local, visitantes, artistas, produtores...), mas confrontações que ocorrem porque participam de contextos convergentes, identidades que se cruzam e que estabelecem "processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos. (KAMINSKI, 2012, p. 66)

Desta forma, Kaminski (2012) conclui que os Festivais, além da promoção cultural ofertante ao público, é também um importante mecanismo de tensiona estruturas sociais ao mesmo tempo que cria um intercâmbio de relações entre o público, cultura e cidade.

FÓRUM DAS ARTES: FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO, MARIANA E JOÃO MONLEVADE

Antes de se tornar o Fórum das Artes, o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana (até então) era conectado ao Festival da UFMG. Se emancipa em meados dos anos 2000 a fim de se tornar um pólo individual, mas ainda com associação ao modelo de sua origem.

A possibilidade dessa emancipação oferece em um primeiro momento ao Festival, um caráter organizacional que pretende atuar nos interesses da própria cidade em que ocorre, além de percorrer a ideia de "fórum" ou de "seminário". Este modelo, influi também na dinâmica do Festival, visto que, quando passa ser totalmente realizado em Ouro Preto, se afina enquanto uma afirmação maior com o espaço-cidade. Desta forma, influi nas temáticas observadas com o intuito de dar ênfase à história da cidade ao mesmo tempo que a reconhece enquanto o que a constitui.

Em 2017, primeiro ano do recorte para esta pesquisa, a temática do Festival de Inverno

Fórum das Artes foram os 150 anos do Zé Pereira e Club dos Lacaios, trazendo o reforço à memória da agremiação folclórica-carnavalesca em atividade mais antiga do Brasil[2]. Em 2018, foi a vez de relembrar um dos movimentos mais fortes na cultura brasileira: O Tropicalismo. Em 2019, a temática volta-se para os "Diálogos com os Sertões das Gerais: Homenagem às Cavalhadas de Amarantina e aos 50 anos da UFOP"[3].

Nota-se em suas programações, o cuidado com a temática e a seleção de propostas que estejam de acordo com a proposta geral do Festival, principalmente a abrangência de possibilidades artísticas locais que conversem com o tema dos festivais. Em 2019, por exemplo, houve o Cortejo Tropeiros da Serra de Ouro Preto, Seminário "As Cavalhadas" e Exposição: Objetos e Indumentária Tropeira da Serra de Ouro Preto e Degustação de da Culinária Tropeira.

Observa-se a flexibilidade para a abrangência maior de propostas artísticas, sendo o tema um ponto de partida, levando em conta que os temas muito específicos podem ao invés de democratizar o acesso de propostas, inviabilizá-lo.

Para além do cunho empírico, a jornada do Festival de Inverno e a preocupação com os cenários locais, promove o olhar para a história mineira ao mesmo tempo em que a homenageia. Como é o caso de "Diálogos com os Sertões" (Festival de Inverno de 2019), em que o Festival abre a lupa para a vivência sertaneja que compõe a história de Amarantina com as Cavalhadas de Amarantina. As Cavalhadas, desde 2011 são reconhecidas como patrimônio cultural imaterial de Ouro Preto.

FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG

Ambos, os festivais da UFMG e Fórum das Artes, propõem diálogos com atuação e de organização formativa com cunhos educativos, interações e trocas artísticas, fomento à cultura e fortalecimento das esferas de extensão das universidades no programa dos festivais. Contudo, compreendem-se distintos um do outro em alguns dos seus encaminhamentos e com diferentes

[2] A agremiação Zé Pereira e o Clube dos Lacaios foi fundada em 1867, sendo uma agremiação folclórica-carnavalesca mais antiga do Brasil em atividade. Com seus desfiles pelas ruas de Ouro Preto, a ação é conduzida por seus três bonecos: Capitão, Baiana e Benedito, como informada pela autora da matéria on-line Mayara Portugal no site da Universidade Federal de Ouro Preto. Em 2017, na 50ª edição do Festival de Inverno, a agremiação completou 150 anos.

[3] "As Cavalhadas de Amarantina, tema central desta edição do evento, são celebradas em seminário e cortejo, traçando uma homenagem a essa importante tradição de origem portuguesa que encena a luta entre mouros e cristãos, que, em Amarantina, são registradas como patrimônio cultural ouro-pretano desde 2011." SOUZA, Lígia. **Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade encerra edição 2019 com um grande cortejo tropeiro.** 2019. Disponível em: https://ufop.br/noticias/festival-de-inverno/festival-de-inverno-de-ouro-preto-mariana-e-joao-monlevade-encerra. Acesso em: 17 abr. 2023.

demandas de criação e desenvolvimento após sua desvinculação um do outro, apesar de manterem suas configurações básicas similares (FERNANDINO, 2011).

A 49ª edição do Festival de Inverno da UFMG, em 2017, ocorreu dentro do Campus da Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais e também no Conservatório da UFMG, no Centro de Belo Horizonte. O momento da realização de um evento cultural nas dimensões históricas do Festival de Inverno, proporcionou ao público uma comemoração da resistência artística, entendendo os quase 50 anos do primeiro festival. Na matéria coletada da página oficial da UFMG, na aba de Festival de Inverno de 2017, com o tema proposto para aquela edição "Poéticas de transformação: criação e resistência", Leda Maria Martins, uma das diretoras da ação cultural da época. em entrevista concedida ao site, comenta:

> Esse clima se formou por uma congregação de elementos. Comemoramos os 50 anos de um festival do qual se originaram tantos outros festivais no país. A soma disso com o momento que a gente vive, e também com uma temática que tratava de criação, resistência e transformação, motivou reações extraordinárias. (MARTINS. Boletim UFMG, 2017)

Já na edição do ano seguinte, em 2018, com o tema "Coexistência: um, dois, nós", o festival, com a premissa de abraçar a diversidade e singularidade de cada um, o tema propunha diálogo frente às diferenças e a possível coexistência a partir delas, como compreendido através da apresentação da 50ª edição no site da UFMG.

Em 2019, a 51ª edição foi realizada em Belo Horizonte e na cidade de Tiradentes. Com o tema de "Memória: arte e patrimônio", o viés da edição propunha um espaço de conversa que movimentava o país na época, como o incêndio do Museu Nacional e do Museu da Língua Portuguesa, principalmente para a reflexão sobre as políticas públicas destinadas à cultura e manutenção de patrimônios culturais. Sobre a escolha da composição dos locais em que serão realizadas as atividades, Fernando Mencarelli, diretor de Ação Cultural em 2019, na matéria publicada na página online da UFMG, ressalta que:

> O Centro Cultural e o Conservatório estão entre as primeiras edificações da capital, e o Espaço do Conhecimento integra o importante conjunto da Praça da Liberdade. Em Tiradentes, o Museu Casa Padre Toledo, o Centro de Estudos e Biblioteca e o Quatro Cantos Espaço UFMG Cultural são prédios do século 18 que remetem ao barroco e à Inconfidência Mineira. (MENCARELLI, Boletim UFMG, 2019).

Tendo em vista a cultura e economia sob o viés social, há que se pensar em uma interrelação sobre elas. Como Maria Inês Ribeiro Pinho (2007), mestra e pesquisadora de estudos culturais e sociais, comenta na sua dissertação no curso de Ciências Económicas e

Empresariais, um festival pode estimular o espírito de identidade e pertencimento de uma comunidade, além de propiciar a visibilidade pública de trabalhos artísticos contribuir para o desenvolvimento regional. Para que isso aconteça, a participação de organizações e políticas públicas de acesso à cultura são fundamentais. A interação entre sociedade civil, instituições de ensino e lideranças estaduais e municipais deve ser próxima, para que as pessoas sintam que aquele espaço é também destinado a elas, de modo a pensar na acessibilidade do público ao festival e na democratização de acesso a ele, para além da comunidade universitária e turistas. Vamos entender como a economia dos festivais aqui pesquisados podem influenciar nas cidades em que são sediados, o que isso acarreta ao evento e como de certo modo isso implica na discussão acerca da produção cultural.

Em uma época (2017-2019) em que o país enfrentava grande desilusão em relação ao financiamento da cultura[4], os artistas viviam em meio às incertezas de trabalhos. Ainda assim, o Festival de Inverno encontrou formatos viáveis de acontecer, fortalecendo a política pública para a permanência da promoção cultural. Através de suas edições, as cidades se destacaram por criar memórias afetivas e criar experiências coletivas e individuais, como citado por Aryella Reis, Mestra em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual Santa Cruz e Natanael Reis Bomfim, Doutor em Educação pela Université du Québec à Montréal (Canadá) (2012). Neste estudo, encontra-se o desenvolvimento acerca do turismo cultural, em que neste caso, às cidades às quais o Festival de Inverno Fórum das Artes propôs suas edições, abarcam uma participação do poder público, poder privado e da própria comunidade para a abrangência do turismo a partir das atividades artísticas e culturais, como afirmam Reis e Bomfim, Ouro Preto por exemplo, se torna um produto turístico "Principalmente, pelo valor atribuído ao seu conjunto arquitetônico formado por museus, igrejas e casarões coloniais" (Reis; Bomfim, 2012).

Esta articulação procurou entender a construção de uma horizontalidade na escuta de grupos sociais atrelados à organização e realização do Festival Fórum das Artes, além de ser uma propositiva manter a preservação socioambiental e se ater contra injustiças sociais, como

[4] Em 2016 o Minc - Ministério da Cultura foi extinto no governo do presidente Michel Temer. Por meio do site oficial do governo brasileiro, há a seguinte informação sobre o Ministério da Cultura: "Pela Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019, e com a publicação do Decreto nº 9.674, de 2 de janeiro de 2019, a estrutura da Cultura foi transferida para o Ministério da Cidadania, sendo então transformada em Secretaria Especial De Cultura". A sentença afeta diretamente a camada artística ao ponto a medida em que cria uma abrangência aos temas culturais generalizando-os, não levando em conta todas as especificidades da área. Além de, diminuir a estrutura da agenda cultural até para fomento de recursos.

exposto no estudo. Os autores relatam que, o Festival de Inverno fundamenta-se como ferramenta crucial de desenvolvimento socioeconômico na cidade de Ouro Preto:

> Partindo dessa premissa, o Festival de Inverno adquire dupla importância, primeiro por colocar em cena valores, projetos, arte e cultura da comunidade, se tornando, desse modo, um espaço para afirmação da identidade local e segundo por ser importante atrativo do turismo cultural, que baseado nos princípios de sustentabilidade, torna-se capaz de contribuir para mudanças sócio-econômicas positivas para a cidade e sua comunidade. (REIS, *et. al*., 2012, p. 6)

Economicamente falando, através da dinâmica de firmar-se ano a ano ao longo das edições, o Festival de Inverno Fórum das Artes se articula para que consiga atingir a adesão através do engajamento da população local e também de turistas, agregando novas oportunidades de investimento e patrocínio frente à espera e demanda de apreciadores, colaboradores e espectadores.

> As prefeituras, a UFOP e a FEOP (Fundação Educativa de Rádio e Televisão Ouro Preto) realizaram o evento que contou, em muitas edições, com o auxílio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (ICMS - MG) e a Lei Rouanet, ligada ao então Ministério da Cultura (Minc), e além do "patrocínio de empresas privadas, como Vale, Samarco, Gerdau e Globo Minas e de empresas estatais como Petrobrás e Cemig" (Andrade, 2017, p. 74) o que, com certeza, influenciou na maneira como o Festival era planejado, seja na escolha de suas atrações, na quantidade de atividades desenvolvidas, formas de divulgação da programa (VICENTE, *et.al*., 2020. p. 8)

Como prática extensionista, para além da própria comunidade local dos Festivais, o Festival de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade em 2018, se comprometeu também com o núcleo interno de trabalho, contando com a presença de 450 pessoas trabalhando nos veículos organizacionais do Festival, entre bolsistas, voluntários, empresas locais e externas, professores e etc.

Com a perspectiva de também abarcar várias vertentes e ainda movimentar públicos diversos, nos anos de 2018 e 2019 o Festival de Inverno - Fórum das Artes contou com a estimativa de público de setenta e duas mil pessoas. Como nos contam os autores de "Marketing do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: uma análise das edições de 2018 e 2019":

> 97 shows, 53 espetáculos de teatro e dança, 35 intervenções em espaços abertos, 10 exposições, 16 trilhas ecológicas, 100 oficinas, 36 atividades no Fórum das Artes (Encontros, Seminários, Mesas, Palestras e outros), como também 57 atividades parceiras em articulação com outras entidades, em 22 espaços ocupados nestas 03 cidades. Ele envolveu diretamente 1048 artistas locais, regionais, nacionais e internacionais), 452 pessoas na equipe, sendo

> destes 233 bolsistas da UFOP. E obteve um público beneficiado de cerca de 400 alunos da rede pública de ensino e 250 alunos nas atividades formativas. (Vicente, 2019, p.41 apud. Knupp*, et al*. 2018, p. 19)

Sendo um evento grande e regionalmente conhecido, os Festivais de Inverno da UFMG e Fórum das Artes acarretam empregos de forma direta e indireta nas próprias cidades. Proporcionam visibilidade para as universidades participantes, para projetos de extensão universitários, promovem congressos e mesas de debates e propõe aberturas para o intercâmbio entre o que é desenvolvido nas instituições públicas e a comunidade. Atenta-se ao fato de que em julho seja ainda mais difundido, por ser um período entendido em escolas, universidades e outras profissões como época de recesso para lazer e descanso.

Em 2019, ano em que o país já enfrentava grandes cortes nas universidades, crises na cultura e economia do Brasil, pode-se destacar dois desafios em relação à realização do Festival Fórum das Artes. Primeiro, se o Festival de fato aconteceria. Segundo se ocorresse, em quais circunstâncias se encaminharia. O entendimento maior da afetação de uma baixa de verba para o Festival, não fez com que as estruturas se abalassem amplamente, já que os organizadores gerais e executivos mencionam a vontade de realizá-lo mesmo com as dificuldades declaradas:

> Já na edição de 2019, uma das primeiras notícias que se teve sobre o Festival de Inverno foi a Carta Aberta à Sociedade escrita pela equipe de organização e publicada no dia 28 de maio daquele ano no site institucional da UFOP. Em tal documento percebia-se a determinação e vontade de se realizar um Festival mesmo com a incerteza de sua execução, entre tantos cortes financeiros nas universidades, crise econômica e em um cenário político inconstante do país. Além disso, os representantes da coordenação geral e executiva do Festival, que foram entrevistadas nessa pesquisa, apontaram a intenção de se realizar um evento mesmo que em um formato diferente reduzido do planejado, englobando variados projetos de extensão da universidade que existem dentro da PROEX. (VICENTE, *et.tal.,* 2020, p.9)

O contexto turbulento enfrentado pela cultura entre 2017 a 2022, impactou diretamente o andamento do evento. Para a realização do Festival de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, entendeu-se que, para a permanência das atividades do Festival, já prevendo os rumos incertos que o país se encontrava, os possíveis incentivos privados poderiam contribuir para a continuidade da história do Festival e uma possível edição.

A instabilidade financeira impossibilitava também o alcance da divulgação que dependia de outros órgãos para sua realização, o que desembocava na imobilização para o evento. A incerteza esteve presente desde o princípio da edição de 2019 Fórum das Artes assim

como por quais estruturas o festival se constituiria e assim pudesse abarcar as iniciativas por ele implementadas. Entende-se que alguns fatores são cruciais para o alcance dos Festivais, como a verba e os modelos de organização, pois sendo um Festival que movimenta a economia local, seu alcance depende muito dos parâmetros de uma boa divulgação e consequentemente, do investimento aplicado.

Em 2019, o alcance do Festival apesar das intempéries, foi relevante. Thais Vicente (2019), bacharel em Turismo pela Universidade Federal de Ouro Preto, expõe:

> 18 espetáculos cênicos, 52 atividades musicais, 87 oficinas, 17 seminários, palestras, painéis e 21 atividades de artes integradas, 06 exposições além de lançamento de livros, exibição de documentários e eventos parceiros (VICENTE, 2019, *apud*. PEREIRA; FERNANDES, 2019, p. 5)

Para tal realização, os festivais precisam de subsídio e apoio financeiro. Devido às instabilidades no setor cultural dos últimos anos, deve-se pensar o que a ausência de um festival como esse acarreta nas cidades envolvidas. Ao pensar economia da cultura, discutimos também sobre políticas públicas. O que acontece quando um festival de mais de 50 anos deixa de acontecer? A ausência poderia influenciar na economia do comércio local, além de para a classe artística, a impossibilidade de trabalharem com a experiência prática do fazer cultural em um festival, que implica em grande aprendizado para suas carreiras.

Exemplo da continuidade e reverberação dos Festivais se encontram nas falas dos entrevistados do documentário “40 Invernos" de Evandro Lopes e Sérgio Vilaça, em que citam nomes como Grupo Galpão de teatro (MG), Grupo Giramundo de teatro (MG), UAKTI (MG) de música e Grupo Corpo (MG) de dança. Em suas falas, fica nítido um caráter formativo e de experiência de trabalho para os grupos a partir da vivência no Festival de Inverno. Júlio Varela, um dos entrevistados, coloca o Festival enquanto “Pai e Mãe” de alguns dos grupos presentes no evento. A passagem pelos Festivais de Inverno assinala também o lugar de importância, em que há a criação de experiências fundadoras para artistas, turistas, estudantes que veem nos Festivais de Inverno a possibilidade de estudo, primeiro contato com sua área profissional (muitas vezes) e fruição através da arte e cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Festivais de Inverno são parte integrante das suas cidades e do fortalecimento das suas memórias. É importante frisar que, ao falar de políticas culturais, dizemos de práticas de promoções de atividades integrativas, democratização de acesso, acessibilidade, formação de

público e plateia. Esse cenário proposto pelos Festivais, movimentam a economia local, promovem o engajamento do público com a arte, promovem debates e acesso à informação de vários campos e, portanto, merece ser preservado. Para tanto, necessita do engajamento do poder público com o próprio fomento à cultura e o auxílio à continuidade e permanência das atividades do Festival.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

51º Festival de Inverno UFMG em BH e Tiradentes. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: **https://www.ufmg.br/campustiradentes/index.php/2019/07/04/51o-festival-de-inverno-ufmg-em-bh-e-tiradentes/** Acesso em: 24/04/2023

CUNHA, Evandro; VILAÇA, Sergio Henrique Carvalho. **Documentário 40 invernos.** Direção Evandro Lemos e Sérgio Vilaça. Belo Horizonte: [S. l.], [2007]. 1 DVD (109 min.): son., color. ;

FERNANDINO, Fabrício José. **20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais:** 1967 a 1986. Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha. 2011. 1 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-92QFN3/1/fabricio_tese_doutoral_1_.pdf. Acesso em: 1 mar. 2024.

KAMINSKI, LEON FREDERICO. POR ENTRE A NEBLINA: O FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO (1967-1979) E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DOS ANOS SETENTA. **Repositório Institucional Universidade Federal de Ouro Preto**, Mariana, p. 13-246. 2011. Disponível em:

https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5697/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_NeblinaFestivalInverno.pdf. Acesso em: 8 fev. 2023 Acesso em: 30 Jan. 2024

PINHO, Maria Inês Ribeiro Basílio. **Festivais de Teatro**: Sua Gestão, Impactos e Financiamento. 2007. 318 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Económicas e Empresariais) - Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto, 2007. Disponível em: http://repositorio.uportu.pt/jspui/bitstream/11328/440/2/TMF%2012.pdf. Acesso em: 6 mar. 2023. Acesso em: 22 Fev. 2024

REIS, Aryella Mascarenhas da Silva; BOMFIM, Natanael Reis. Turismo & Sociedade. Curitiba, v. 5, n.1, p. 252-274, abril de 2012. Representações Sociais da Comunidade sobre o Festival de Inverno de Ouro Preto, Minas Gerais (Brasil) a partir da Evocação Livre de Palavras. **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 252-274. 2012. DOI http://dx.doi.org/10.5380/tes.v5i1.26583. Acesso em: 23 Fev. 2024

VICENTE, Thais Cristina. MARKETING DO FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO E MARIANA: UMA ANÁLISE DAS EDIÇÕES 2018-2019. Orientador: Profa. Dra. Carolina Lescura de Carvalho Castro Volta. 2019. 84 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Turismo) - Faculdade de Turismo, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro PReto

2019. Disponível em: http://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/2423 Acesso em: 21 fev. 2024.

VICENTE, Thais Cristina; LESCURA, Carolina; KNUPP, Marcos Eduardo Carvalho Gonçalves. Marketing do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana: uma análise das edições 2018-2019.**Turismo: Estudos & Práticas (UERN**), Mossoró/ RN, v. 9, p. 1-23, 2020. Disponível em: https://geplat.com/rtep/index.php/tourism/article/view/637/607 . Acesso em: 17 fev. 2024.

Um festival já com lugar garantido na história. Ouro Preto, 2017. Disponível em: **https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/um-festival-ja-com-lugar-garantido-na-historia/** Acesso em: 24 Fev. 2024

EM TEMPOS DE FESTIVAL DE INVERNO E DE POLÍTICA DE CULTURA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Hugo Xavier Guarilha[1]

Raquel Leite Braz[2]

RESUMO: O Festival de Inverno de Ouro Preto teve início em 1967 pela Fundação de Educação Artística (FEA) em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), passou por gestões de diferentes organizações até a responsabilidade ser assumida pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2004. O evento se expandiu para incluir Mariana em 2005 e João Monlevade em 2019, cidades onde a UFOP possui campus. Muitas vezes patrocinado por empresas mineradoras, o Festival promoveu espetáculos nacionais e internacionais, porém, desde 2016, a falta de recursos limitou a produção. Com a aprovação da Política de Cultura da UFOP em 2021 e do Plano de Cultura em 2022, houve a necessidade de redesenhar o Festival para se alinhar com as diretrizes da universidade, priorizando a produção universitária e o intercâmbio com outras instituições de ensino superior. Em 2023, o Festival de Inverno UFOP foi realizado como parte dessa política, enfrentando desafios e encontrando soluções que serão relatadas.

PALAVRAS-CHAVE: Festival, Política de Cultura, Universidade.

O PRESENTE DO PASSADO: A MEMÓRIA

Em 1967 aconteceu um Festival de Inverno em Ouro Preto. Ele foi realizado por artistas e professores vinculados à Fundação de Educação Artística (FEA) e à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA - UFMG). Foi um dos primeiros festivais de artes integradas do país, envolvendo ações formativas e apresentações em diversos segmentos artísticos. Passados 56 anos deste marco de origem, nos encontramos em posição privilegiada para observarmos a relevância histórica daquele evento. Entre todos os encontros musicais, cênicos, literários e patrimoniais que foram promovidos desde então; entre todas as experiências que ajudaram a catalisar energias criativas de pessoas que marcaram posições no cenário artístico nacional; entre todos os deslumbramentos na fantasia barroca da cidade e entre todos os amores vividos ao longo das diversas edições, destacamos aqui duas consequências deste

[1] Produtor Cultural. Universidade Federal de Ouro Preto, hguarilha@ufop.edu.br.
[2] Coordenadora de Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto, raquel.leite@ufop.br.

evento de liberdade ocorrido em pleno regime militar: o desenvolvimento de dois festivais anuais de artes. Um deles é o Festival de Inverno da UFMG, e o outro é o evento que em 2023 está sendo chamado Festival de Inverno UFOP.

Neste trabalho vamos focar no segmento do Festival de Inverno que permaneceu em Ouro Preto e que, no ano de 2004, passou a ter como principal realizadora a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Não que a instituição não tenha apoiado o evento em ocasiões anteriores, uma vez que o Festival contou com o apoio da Escola de Farmácia desde sua primeira edição. O que muda é que a partir de 2004 a UFOP assumiu o protagonismo e a responsabilidade por sua produção. Desde então, o evento teve vários nomes: Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana - Fórum das Artes (em 2005); Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade (2019); e o atual Festival de Inverno UFOP 2023. A Universidade vem realizando uma mudança estrutural no enquadramento do Festival de Inverno, destacamos os motivos e as formas desse processo e como a Coordenadoria de Cultura, vinculada à Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFOP (Proex - Ccult), foi inteiramente absorvida pela produção. Acreditamos que o relato da experiência vivenciada em 2023 pode ser útil para outras instituições de ensino superior que porventura estejam atravessando ou que venham a atravessar desafios semelhantes.

Ocorre que o primeiro documento que registra uma política de cultura da UFOP foi aprovado pelo colegiado superior da instituição (CUNI) no ano de 2021. Esse documento foi elaborado sob forte influência das discussões realizadas no Fórum de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (Forcult) em 2020, que por sua vez partiu e adaptou para a realidade das IPES o modelo do Sistema Nacional de Cultura que foi estruturado pelo Ministério da Cultura na primeira década do milênio. As conversas que foram promovidas no contexto do Forcult nacional revelavam a necessidade de um reconhecimento institucional das relações culturais vividas nas universidades, o que possibilitaria uma melhor definição de objetivos, assim como um planejamento mais adequado de ações e de investimentos dos recursos disponíveis. O documento da Política de Cultura da UFOP é constituído por uma declaração de princípios relacionados às funções sociais da universidade pública; diretrizes gerais para sua execução; e indicações para a organização da estrutura de funcionamento e de gestão do segmento cultural na instituição. A Política de Cultura prevê a elaboração do Plano de Cultura, documento que lançamos no final de 2022. A terceira ação deste plano prevê o

(Re)Design dos Processos de Produção Cultural na UFOP, sendo que uma das metas vinculadas a esta ação diz respeito à remodelagem do projeto Festival de Inverno.

É evidente que o Festival de Inverno é o projeto cultural mais exuberante promovido pela UFOP. Durante a construção do Plano de Cultura a comunidade acadêmica mostrou interesse em participar dos processos de tomadas de decisão, o que culminou na proposta de um novo desenho para o evento. A Política de Cultura abre esse espaço para os artistas e produtores vinculados à Universidade, ao mesmo tempo em que limita a pressão exercida por elementos externos tais como poderes públicos, empresas e organizações locais.

Analisando o histórico do Festival e o cenário no qual ele se insere, chegamos a duas questões que podem ser explicitadas do seguinte modo: 1) havia uma política de cultura na UFOP antes de seu registro em documento? e 2) que tipo de transformação o registro desta política traz para o formato do Festival?

Em relação à primeira questão, estamos convencidos que sim, havia uma política de cultura antes de sua formalização. Esta política pode ser encontrada nas práticas de gestão até então realizadas, de modo que a descrição do que foi feito poderia nos levar a estabelecer uma imagem que representasse essa política. As ações produzidas e os investimentos de recursos no contexto de uma política não declarada tendem a derivar ao sabor do vento das oportunidades e dos interesses de grupos e indivíduos que ocupam posições de poder. Quando o vento muda, há uma tendência para o trabalho realizado se perder, e para iniciarmos um outro processo conforme orientação dos novos interesses. Nessa situação não há possibilidade de construção de um cenário futuro mais adequado para o desenvolvimento cultural de modo paulatino na instituição, e os poucos recursos disponíveis tendem a ser utilizados de modo a contemplar circunstâncias de caráter mais imediato.

Sem o compromisso institucional com a definição de objetivos a médio e longo prazos o segmento da cultura fica à mercê da roda da fortuna: dependendo do empenho e das referências trazidas pelas pessoas que fazem a gestão podemos viver experiências ricas em aprendizagem, com grande mobilização dos agentes culturais; ou podemos atravessar momentos apáticos, de frouxo interesse, acobertado por uma maior burocratização das etapas de acesso a recursos. A sistematização de princípios, diretrizes e ações que compõem tanto o texto da política como as previsões do plano de cultura tiveram o efeito de libertar os processos de fomento à cultura na UFOP de ter que lidar com essas variáveis, mostrando que boas práticas de gestão envolvem a análise de ambiente, identificação de oportunidades e riscos a médio

prazo e estruturação da força de trabalho disponível para uma aproximação constante em relação aos objetivos enunciados no documento.

Quanto à segunda pergunta, é preciso ponderar que o Festival de Inverno foi e ainda é o principal evento cultural realizado pela UFOP. Por meio dele a universidade estabelece interlocução com agentes de poderes públicos em âmbito local, estadual e nacional, com empresas privadas, fundações de apoio, artistas e muitos outros segmentos da sociedade. Em um momento em que a política de cultura não está firmemente estabelecida em termos de orientação normativa, a produção do evento corre o risco de escorregar para interesses alheios ao cumprimento da função social da universidade. O impacto que o lançamento da política e do plano de cultura da UFOP trouxe em relação à produção do Festival foi justamente o de adequá-lo à realidade da universidade, sendo que essa adequação diz respeito tanto à aplicação de recursos financeiros, como às diretrizes explicitadas nesses documentos. Desta forma o peso da produção do Festival pela Universidade acaba sendo reduzido, uma vez que contamos com referências institucionais que nos indicam com clareza onde devemos investir nossos esforços.

O PRESENTE DO PRESENTE: O OLHAR

O Festival de Inverno permanece como um importante instrumento da Política de Cultura da UFOP. A proposta é que ele seja visto como o projeto que amplifica o alcance das ações culturais nas quais agentes vinculados à comunidade acadêmica participam, encontrando seus limites na função social da universidade pública. Isto é, o Festival organizado pela UFOP precisa encontrar sua razão de ser como um veículo para a expressão da arte e fortalecimento dos movimentos sociais produzidos nos contextos acadêmicos, articulados com a comunidade que a circunda. Ele deve favorecer as relações de aprendizagem e trocas entre pesquisas artísticas, e não promover shows de grande porte para fomentar o turismo local. A Universidade não pode ocupar a posição de executora de políticas públicas para o turismo e para a cultura em outros âmbitos que não seja o seu próprio. Tais objetivos podem ser legítimos como objetivos tangenciais aos compromissos assumidos pela universidade, e com os quais a UFOP pode contribuir em pontos de contato específicos.

A política de cultura da UFOP explicita o reconhecimento da tridimensionalidade da cultura (dimensões simbólica, cidadã e econômica) e se orienta pelos princípios da liberdade de criação e de expressão; da diversidade cultural; do respeito aos direitos humanos (dentre eles

os direitos culturais); da responsabilidade socioambiental e da democratização das instâncias de formulação de políticas culturais. Além disso, estabelecemos como princípio a compreensão da cultura como vetor para o desenvolvimento acadêmico, entendendo que as práticas culturais podem oferecer meios para melhorar as relações de comunicação e favorecer a integração entre diferentes setores e áreas de conhecimento, além de incrementar positivamente a qualidade de vida e as relações de aprendizagem.

O reflexo desses princípios teóricos na realidade vivida é imediato. O compromisso com a liberdade de expressão aponta para o reconhecimento da pluralidade de ideias e de pontos de vista presentes na comunidade acadêmica. Isso leva à compreensão de que a política de cultura deve promover a possibilidade de expressão de forma estrutural, sem tentar controlar o que está sendo expresso. Evidentemente não é o caso de permitirmos que a universidade facilite a propagação de discursos de ódio em qualquer sentido, mas ao contrário, uma compreensão de que os movimentos sociais atravessam a universidade e que tem os seus próprios mecanismos de propagação de discursos relativos a suas causas. O princípio da liberdade de expressão e criação nos conduz então diretamente à criação de mecanismos institucionais para acolher as formas de expressão próprias desses grupos.

Além disso, importa entender que esses movimentos também atravessam seus próprios períodos de maturação, e que é preciso tempo para os coletivos definirem suas estratégias de ação. Em algumas situações é preciso tempo até mesmo para amadurecerem a própria compreensão das causas que defendem, isso faz parte do processo de aprendizagem. Assim, os objetivos definidos para a política foram estruturados de modo a contemplar o fortalecimento das iniciativas culturais internas da comunidade acadêmica, e para fomentar atividades culturais em todos os segmentos da universidade. Esse é um trabalho em franca construção, e do qual o atual formato do Festival contemporâneo oferece testemunhos muito satisfatórios.

Em uma chamada interna (UFOP) para prospecção de ações culturais para o Festival de Inverno de 2023 nós recebemos 78 inscrições válidas, sendo 21 de docentes, 4 de técnicos administrativos, 5 de discentes de pós-graduação e 48 de discentes de graduação. Tivemos que recusar 18 propostas, principalmente por motivos de exequibilidade. Dentre elas recebemos ações propostas por coletivos vinculados a movimentos negro, indígena, feminista e ações que contemplam grupos LGBTQIAPN+. Recebemos também ações de coletivos ligados a segmentos artísticos, como uma mostra latino-americana de vídeo-dança, uma mostra de

fanzines e publicações independentes e uma mostra de cinema em torno da temática ambiental, entre outras.

Apoiar eventos propostos por coletivos é uma forma de amplificar o alcance dos discursos desses segmentos da comunidade acadêmica que criam interfaces com comunidades locais. Esse apoio é o princípio que orienta o redesenho do Festival. Entendemos que os coletivos: 1) existem dentro da universidade; 2) constroem seus discursos pela vivência estética na realização de processos artísticos; 3) acolhem e mobilizam parcela da comunidade acadêmica para a reflexão sobre práticas sociais e acadêmicas; 4) produzem interface com comunidades, movimentos sociais e artistas locais; 5) geram impacto positivo na saúde mental de participantes, uma vez que produzem estruturas de apoio mútuo e estimulam a prática da solidariedade para a realização de trabalhos em conjunto. Além disso, a relação com esses grupos é plenamente justificada pelas diretrizes da Política de Cultura da UFOP, tais como: liberdade de expressão, criação e fruição; diversidade cultural; respeito aos direitos humanos; e cultura como vetor de desenvolvimento acadêmico e sustentável, entre outras.

Desta forma, o Festival de Inverno UFOP 2023 foi coerente com as práticas culturais que estão vivas na universidade e alcançou sucesso no propósito de adequá-lo à política institucional de cultura. No entanto, não conseguimos fazer isso sem atravessar alguns desafios.

O PRESENTE DO PRESENTE: OS DESAFIOS

O Festival de Inverno UFOP 2023 encontra sua justificativa dentro dos princípios e objetivos da Política de Cultura da UFOP, isto é, como um evento cultural que busca consolidar o papel da universidade como agente cultural. Ele visibiliza as produções artísticas realizadas pela comunidade acadêmica, garantindo a circulação de espetáculos e exposições pelos municípios sede e favorecendo o intercâmbio de saberes por meio de oferta de ações formativas para estudantes e artistas. A realização do Festival é um momento privilegiado da Política, oferecendo oportunidade para que a produção cultural da comunidade acadêmica da Universidade alcance maior visibilidade nos municípios onde a UFOP está presente. Além disso, é uma oportunidade para ampliar a reflexão e apurar o domínio de elementos de linguagens artísticas, promovendo experiências enriquecedoras para democratização da cultura e formação de público.

A compreensão do Festival de Inverno dentro da Política, em sua integridade ou na parte sob responsabilidade da Coordenadoria de Cultura, permite que recursos do Programa Institucional de Fomento à Cultura da UFOP sejam investidos em ações de criação de espetáculos e exposições para serem apresentados no evento. O incentivo e o fomento à criação e à exibição de ações culturais nos campi da instituição, estão descritos no escopo do que estabelece o texto do Programa sobre as modalidades que serão apoiadas: criação e produção artística e cultural individual ou coletiva; intercâmbio de saberes e de produções artísticas e culturais; itinerância de espetáculos e exposições e realização de eventos culturais que ocupem espaços e equipamentos da UFOP.

Diante disso, dentro dessas diretrizes preconizadas pelos documentos próprios da cultura construídos coletivamente e aprovados pelos conselhos superiores da instituição, em 2023, o Festival de Inverno buscou apresentar à sociedade o potencial cultural desenvolvido nos contextos da comunidade universitária. O Festival deu visibilidade a pesquisas e práticas acadêmicas realizadas nas áreas de artes cênicas, audiovisual, literatura, memória/patrimônio e música. Realizamos uma experiência de valorização da criação, produção e debate cultural da UFOP, justificada integralmente dentro das atividades fim de uma instituição de ensino superior que trabalha com ensino, pesquisa e extensão.

Ocorre que esse olhar para dentro, isto é, o foco nas ações produzidas integralmente ou com a participação de agentes culturais vinculados à comunidade acadêmica da UFOP, não se produz sem algumas rupturas, em particular quanto à imagem do Festival. Talvez seja mais exato tratar de uma ruptura em termos de expectativas criadas por parceiros, por artistas e por público em relação às dimensões do evento. É verdade que há uma memória muito viva na comunidade relativa aos momentos de maior exuberância do Festival de Inverno de Ouro Preto, que captava grande quantidade de recursos, contratava grandes equipes de produção, alcançava grande visibilidade na mídia e atraía grande quantidade de público espetáculos de grande porte. Essa, no entanto, não é a realidade que vivemos hoje, de modo que o mais honesto é ajustar as expectativas para uma proposta de Festival de caráter universitário.

Os principais desafios enfrentados foram:

- **Financiamento:** a UFOP promoveu o Festival com recursos próprios, sendo que uma parte desse recurso foi executada via fundação de apoio. Muitas pessoas vislumbram a possibilidade de captação de recursos externos, porém essa é uma questão muito delicada, sobretudo quando entram em questão as lutas dos movimentos sociais. Muitos

agentes culturais da comunidade acadêmica se recusariam a entrar na programação de um Festival patrocinado por uma empresa mineradora ou concessionária de serviço público de água e esgoto, por exemplo. É evidente que se houver disputa entre artistas universitários e empresa patrocinadora, o fato de o Festival estar enquadrado na Política de Cultura da UFOP faz com que a produção privilegie sempre a comunidade acadêmica. Além disso, mesmo considerando a possibilidade de patrocínios, essa busca impacta em um cronograma de produção de cerca de 18 ou 24 meses, muito mais antecipado do que o praticado. A solução testada para esse desafio foi: planejamos um núcleo de Festival de Inverno com recursos próprios, cuja produção nós conseguimos garantir com o nosso pessoal. No caso de alguma empresa manifestar interesse em patrocinar, ou algum poder público desejar realizar parcerias, o montante desses recursos deverá ser suficiente para a produção de ações fechadas. Estas ações funcionariam como módulos passíveis de serem anexados à programação do Festival, com o rótulo de apresentação (no modelo empresa tal apresenta tal evento).

- **Parcerias institucionais:** embora a coordenação geral de produção do Festival ficasse a cargo da UFOP, as prefeituras municipais figuravam como correalizadoras. De fato, a Prefeitura Municipal de Ouro Preto chegou a fazer um grande esforço na década de 1990 para a retomada do Festival após um longo intervalo na década de 1980. Muitas vezes as prefeituras repassaram alguma soma de recursos para a realização do evento, mas esse tipo de apoio tende a variar conforme os grupos políticos que assumem o poder, e as negociações costumavam ser proteladas até extrapolar o limite do prazo de produção. Como planejar sem certeza de recursos? Produzir algo implica em reduzir as incertezas ao longo do tempo. As incertezas tornam a produção caótica e produzem uma série de relações desrespeitosas com artistas e com o público. Desta forma, em relação aos poderes públicos, nossa proposta foi solicitar apoio institucional para os eventos de rua (pontos de energia, guarda municipal e uso de espaços públicos), e direcionar, nos canais de comunicação do Festival, a divulgação da programação para as mídias próprias. As parcerias com museus, escolas de artes e ofícios, e outras instituições públicas ou privadas foram mantidas, uma vez que garantem a realização de ações específicas.
- **Apresentações de artistas locais:** um dos pontos altos do Festival de Inverno era a possibilidade de oferecer aos artistas locais oportunidades para apresentação de seus

trabalhos. O Festival ocupa lugar relevante na política de cultura e de turismo dos municípios, mas o fato é que a preocupação da universidade deve ser contribuir para essas políticas da posição de instituição de ensino, e não como responsável direta pela mobilização, articulação e execução de políticas públicas em âmbito municipal. Desta forma, diante do montante de recursos e equipe disponível, a instituição precisou tomar a decisão de privilegiar a produção cultural acadêmica. O lançamento de um edital externo para chamamento de artistas locais é algo que impacta muito no processo de produção, de modo que só podemos fazer isso se tivermos recursos suficientes, administrados por fundação, garantidos com antecedência adequada e equipe de produção específica para esse tipo de ação.

- **Realização de ações em três cidades:** ao se tornar Festival de Inverno UFOP e ao se enquadrar na política de cultura institucional da universidade, pressupomos o compromisso de realizar ações nos três municípios onde a UFOP mantém campi. Evidente que se a maior parte dos equipamentos culturais da universidade ficam em Ouro Preto, é nesta cidade onde teremos maior quantidade de eventos. O maior desafio é quanto à realização de ações em João Monlevade, onde a UFOP tem um Instituto de Ciências Exatas e Aplicadas. Há nesse campus uma demanda por ações culturais, porém pouca parcela desta comunidade acadêmica desenvolve projetos culturais em suas áreas de conhecimento. É evidente que cultura existe em todas as áreas e o desafio que temos para o futuro da política de cultura é estimular o reconhecimento de produções culturais nas exatas. É preciso encontrar uma identidade cultural nas unidades acadêmicas dessas áreas, para que o Festival possa propor ações que o fortaleçam nas comunidades. Em 2023, conseguimos circular em João Monlevade com algumas oficinas e espetáculos de rua, o que também está de acordo com a política de extensão.

Evidentemente existem outros desafios a serem superados aos poucos, como a questão da mobilização de estudantes de graduação e de pós-graduação; o aumento da apropriação do Festival pela comunidade universitária como um todo; as relações de comunicação com artistas e com público; o desenvolvimento de conhecimento sobre os processos administrativos públicos; a criação de um modelo de referência de processos em conjunto com um cronograma viável para a produção deste evento anual; além de muitos outros que enfrentamos no nosso cotidiano.

O PRESENTE DO FUTURO: A IMAGINAÇÃO

Os contextos históricos e sociais com os quais o Festival se articula a fim de buscar o sentido para sua perpetuação se transformaram ao longo do tempo. Fazemos referência, entre outros fatores, aos desenvolvimentos da indústria cultural, que contribuíram para uma maior segmentação de público; ao fato de Ouro Preto ter se tornado um destino turístico importante, de modo que o Festival passou a ser tensionado por forças políticas e econômicas interessadas neste segmento; ao surgimento de outros festivais de arte no país, juntamente com a maior profissionalização dos processos de produção cultural e aumento da competição por financiamentos.

O evento produzido pela UFOP no inverno de 2023 foi concebido a partir de uma reflexão crítica sobre a função do Festival de Inverno diante dos compromissos e funções assumidas pela universidade para com a comunidade acadêmica e para com a sociedade, definidas no texto da Política de Cultura da UFOP. Essa reflexão contempla as relações estabelecidas com poderes públicos locais, possibilidades de financiamento, relações com artistas, avaliação de expectativas projetadas por diferentes grupos sociais quanto às dimensões do evento, e possibilidades de realização diante das condições de trabalho, técnicas e materiais disponíveis. Até mesmo a ideia central da temática adotada para a edição 2023 “E SE…” foi reflexiva, uma vez que o próprio Festival de Inverno está em processo de transformação. O tema teve o objetivo de assumir o caráter de transição entre modelos de festival já realizados e de possibilidades para a experimentação de novas propostas e formatos.

Para além dos resultados passíveis de serem quantificados, nos parece que o principal resultado efetivamente alcançado foi o alinhamento do Festival de Inverno com a Política e o Plano de Cultura da UFOP. Em relação aos objetivos expressos no texto da Política, podemos dizer que o evento reafirmou a posição da UFOP como agente cultural na sociedade, sobretudo ao fomentar a criação e o acesso a obras artísticas e ações culturais. Outro ponto de convergência entre o Festival de Inverno UFOP 2023 e a Política de Cultura foi a criação de oportunidades para o intercâmbio de produções e agentes culturais.

No Festival, o espetáculo não é um produto, é o resultado de um processo de mobilização em função da liberdade de expressão que é uma premissa da universidade. Isso indica algo mais do que um produto, uma vez que vislumbramos uma possibilidade de engajamento em processos de transformação da sociedade. Desta forma, a comunicação do

evento também tem que ser algo mais do que a comunicação pensada para um produto, e esse foi e continua sendo um grande desafio.

Logo após a pós-produção do Festival de Inverno UFOP 2023, o Conselho Superior de Extensão e Cultura (CONEC), atendendo ao disposto no Plano de Cultura, compôs uma comissão para trabalhar no redesenho do evento, definindo um formato a ser apresentado para apreciação do coletivo e, se aprovado, executado a partir de então. Para a realização do evento a longo prazo, será necessário adequar à realidade e aos limites orçamentários da UFOP e talvez à possibilidade de apresentação em leis de incentivo ou outras formas de captação financeira.

No que diz respeito à execução técnica da produção, pela experiência adquirida pelos servidores da Coordenadoria de Cultura, é essencial ter tempo. Eventos de grande porte carecem de grande antecedência. É o tempo que garante o planejamento, a adequação e readequação aos trâmites e exigências de funcionamento do setor público e a possibilidade de organizar um Festival que possa efetivamente promover a cultura. Um evento que democratize o acesso à arte, forme públicos e seja, ao mesmo tempo, objeto de ensino e de aprendizagem, refletindo pesquisas acadêmicas e praticando a extensão universitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. **Política de Cultura da UFOP**, Ouro Preto, 2021a.
Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1O6DS5g_bv36GjXNMRcla8tARob8qF1T7/view.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. **Regulamento do Programa Institucional de Fomento à Cultura da UFOP**, Ouro Preto, 2021b.
Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1IAQajb2NCVdBW0gA6pR_VHUuDlqUFSco/view

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. **Plano de Cultura da UFOP**, Ouro Preto, 2022.
Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1cuBMGlVZsXGti5gQx4LfUWzuWy4fFYfU/view

DESAFIOS NA IMPLEMENTAÇÃO DO PROJETO-PILOTO "ÔNIBUS CULTURAL" NA UFRJ: UM ESTUDO DE VIABILIDADE PARA A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Jessica Suzano Luzes[1]

RESUMO: A comunicação aborda os desafios enfrentados durante a implementação do projeto-piloto "Ônibus Cultural" na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2018. Ele fornece insights sobre a produção e a gestão de uma iniciativa voltada para a educação patrimonial em uma escala reduzida, com o intuito de avaliar a possibilidade de execução de um projeto de maior amplitude. Em resumo, o projeto-piloto visava realizar visitas guiadas para estudantes da UFRJ aos equipamentos culturais da instituição com o objetivo de divulgar e promover a reflexão sobre a importância destes para a sociedade, evidenciando seus acervos, e a urgência de preservação cultural. Trata-se de uma abordagem inovadora no contexto da assistência estudantil, visto que busca estimular atividades culturais historicamente menos apoiadas financeiramente em comparação com outras iniciativas, como moradia estudantil, refeitório universitário e assistência financeira.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônios materiais, Patrimônios imateriais, Assistência estudantil, Preservação cultural, Gestão cultural.

1. DESENVOLVIMENTO INTEGRAL DOS ESTUDANTES: A TRAJETÓRIA DA SEÇÃO DE ESPORTE, CULTURA E LAZER DA UFRJ

No Brasil, as políticas públicas de assistência estudantil compreendem um conjunto de medidas governamentais voltadas para assegurar o acesso e a permanência de estudantes em situação de vulnerabilidade social na educação superior. Historicamente, tais políticas têm sido implementadas nas universidades, comumente a maior parte dos recursos são direcionados para restaurantes universitários, moradias estudantis e auxílio financeiro para estudos. Entretanto, ao longo da segunda década dos anos 2000, ocorreram transformações nesse campo em decorrência das diretrizes do decreto-lei nº 7.234, promulgado em 19 de julho de 2010, que estabeleceu o Programa Nacional de Assistência Estudantil (PNAES). Este decreto não apenas reiterou ações tradicionais, como o financiamento de restaurantes universitários, mas também propôs de maneira inovadora iniciativas nas áreas de cultura, educação e saúde.

[1]Técnica em assuntos educacionais atuando em gestão e produção cultural na Pró-reitoria de Políticas Estudantis (PR7)/UFRJ. Pós-graduanda em Data Science Analytics pela MBA/USP-ESALQ. Mestre e doutora em História Política e Bens culturais pelo CPDOC/FGV. E-mail: jessicaluzesgestaocultural@gmail.com.

A partir desse decreto, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) começou a estruturar instâncias administrativas para uma melhor gestão dos recursos advindos do referido Programa. Em 14 de julho de 2011, o Conselho Universitário da UFRJ aprovou a criação da Superintendência Geral de Políticas Estudantis (SuperEst), uma entidade vinculada ao Gabinete do Reitor, cuja principal missão era planejar, coordenar, monitorar e avaliar programas e ações destinados à comunidade discente. O objetivo era consolidar uma política abrangente de assistência aos estudantes da UFRJ, especialmente aqueles em situação de vulnerabilidade sócio-econômica, proporcionando condições adequadas para seu acesso, permanência, bem-estar, aproveitamento acadêmico e excelência no aprendizado.

Desde a sua criação, a SuperEst tinha o objetivo de se transformar em uma Pró-Reitoria de assuntos estudantis, como já ocorria na maioria das instituições federais de ensino superior no país. Essa mudança visava conferir à política de assistência estudantil um respaldo e reconhecimento acadêmico, além de permitir uma definição mais precisa e a condução de políticas e ações específicas para esse fim.

Enquanto superintendência, a SuperEst, no ano de 2012, operava com cinco divisões: assistência ao estudante, saúde do estudante, residência estudantil, inclusão e acessibilidade, além de uma Seção de Esporte, Cultura e Lazer. Esta última seção foi concebida com o propósito de promover o desenvolvimento integral dos estudantes, incentivando a cidadania, a formação cultural e a melhoria da qualidade de vida por meio de atividades culturais e esportivas.

Cabe dizer que ao longo dos anos, a sessão tornou-se Divisão, e no ano de 2018, passou a integrar a Pró-reitoria de Políticas Estudantis da UFRJ[2]. Dentre as ações realizadas no contexto de transição, assinala-se o Projeto piloto *Ônibus Cultural,* cuja avaliação ex-post permitiu a implementação da ação posterior denominada "Trajetos culturais", que será esmiuçada no tópico abaixo.

[2] A Pró-reitoria de Políticas Estudantis da UFRJ foi aprovada no Conselho Universitário em 08 de março de 2018, e sua regulamentação em 2019, na resolução no 02/2019, disponível online em: 2018.https://politicasestudantis.ufrj.br/images/DOCUMENTOS/RESOLU%C3%87%C3%95ES_CEG_-_CONSUNI/Resolucao_n_02_de_2019.pdf, visistado em 25/02/2024.

2. O CASO DO "ÔNIBUS CULTURAL"

O projeto piloto "Ônibus Cultural" foi realizado em 16 de março de 2018, durante a "semana de recepção aos calouros", com o propósito de familiarizar os alunos recém-ingressados na UFRJ com a instituição e seus espaços culturais. Esse evento também visava orientar aqueles que não estavam familiarizados com a localização da Cidade Universitária, situada na Ilha do Fundão. É importante assinalar que esta ação é de caráter amplo, ou seja, não se restringia aos alunos com perfil PNAES, mas todos àqueles interessados.

À título de exemplificação, a imagem 1 mostra-se a distribuição geográfica dos *campi* de ensino da UFRJ no estado do Rio de Janeiro.

Imagem 1: Distribuição dos *campi* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Fonte: Disponível online em: http://www.rio-turismo.com/mapas/regioes.htm, visitado em 25/12/2024.

A UFRJ abrange diversos campos: a Praia Vermelha, Duque de Caxias, Macaé e o Centro, distribuídos pela cidade do Rio de Janeiro. Todos geograficamente distantes, sendo que a sede da universidade está na Cidade Universitária, localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro, próxima à região do complexo da Maré. Esta área é caracterizada por índices reduzidos de escolaridade e renda per capita[3]. Acreditamos que tanto os residentes locais quanto os próprios alunos, apesar de estarem próximos ou frequentarem regularmente a UFRJ, possam desconhecer sua estrutura e seus espaços culturais.

O planejamento inicial tinha como premissa a democracia cultural, entendendo ser fundamental que os alunos conhecessem os equipamentos culturais da universidade. De acordo com o IBGE (2014), os equipamentos envolvem museus, cinemas, teatros e casas de espetáculo, unidades de ensino superior, shopping centers, estádios e ginásios poliesportivos, centros culturais, provedores de internet, rádio AM, bibliotecas e livrarias. Seguindo esse parâmetro a UFRJ, em seus diferentes *campi*, é uma unidade de ensino superior que reúne museus, uma casa de espetáculo, livraria, bibliotecas, estádios e ginásios poliesportivos.

Na organização inicial, em 2018, catalogamos 11 (onze) equipamentos culturais[4] da UFRJ: Laboratório didático do Instituto de física (LADIF), Museu de Química Professor Athos da Silveira Ramos, Museu da Escola Politécnica, Espaço COPPE, Museu Dom João VI, Museu da geodiversidade, Espaço Ciência/NUPEM-UFRJ, Observatório do Valongo, Museu Nacional, Fórum de Ciência e Cultura e Casa da Ciência.

As etapas para a realização da atividade foram resumidas a seguir. Primeiramente, foram contactados os equipamentos culturais da UFRJ, buscando saber a disponibilidade para recepção e visita guiada dos discentes. Após serem confirmadas as possibilidades, os momentos foram:

- Definição do público-alvo: alunos da graduação e da pós-graduação, com matrícula ativa e maior de 18 anos;
- Inscrições dos discentes via formulário googleforms;
- Sorteio no caso de um número maior de inscritos do que de vagas. E, dependendo do caso, tem-se sorteio para as vagas estipuladas - que variam

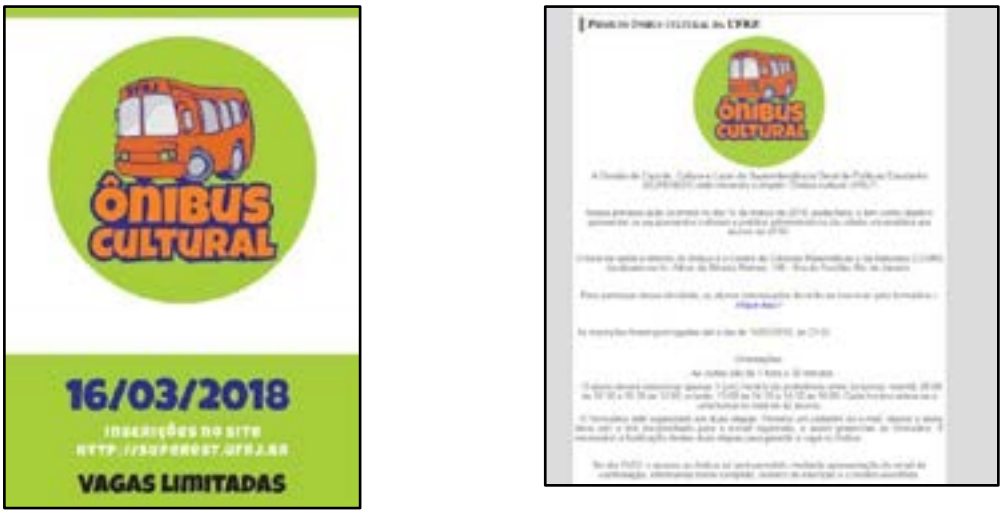
[3] Essa realidade socioeconômica complexa se ampliou no período da pandêmico como informado pelo Jornal *O Globo*, disponível em : https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/10/09/conjunto-de-favelas-da-mare-cresceu-quatro-vezes-mais-do-que-o-resto-do-estado-nos-ultimos-dez-anos.ghtml, visitado em 06/02/2024.
[4] No ano de 2024, pretendemos atualizar as informações e assim acrescentar ou excluir os equipamentos culturais.

conforme a disponibilidade dos equipamentos culturais -, e também para listas de espera;

- Todos os alunos sorteados foram convocados por e-mail;
- A listagem do sorteio é pública, e fica disponibilizada na página da Superintendência;
- A lista de espera é atualizada mediante um período em que confirmamos com os alunos a presença nas visitas;
- Os alunos que compareceram podem solicitar certificados de certificado por escrito da carga horária das atividades;
- Ao final de todas atividades, como avaliação ex-post, encaminhamos um formulário google para que os alunos pudessem expor as suas impressões sobre este trajeto, e também sugerir outros circuitos

Todas as nossas divulgações ocorrem pelas mídias oficiais da UFRJ, sendo que neste ano, a logo e as divulgações foram elaboradas pela coordenação de comunicação (COORDCOM) da UFRJ, conforme a imagem 2.

Imagem 2
Divulgação do projeto com logo elaborado pela COORDCOM, com o link de inscrição do formulário de inscrição criado pela Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC) divulgado no site da PR7.



Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

De forma breve, resumimos o percurso de 1:30 (uma hora e trinta minutos) nos seguintes pontos: Início: CCMN; Visita guiada ao museu ao Museu da geodiversidade 30 (minutos); Contorno pela Cidade Universitária evidenciando o Restaurante Universitário, a Residência Estudantil, as unidades acadêmicas e a Reitoria; Visita à Ilha do Bom Jesus da Coluna e Retorno ao CCMN.

No próximo tópico, será apresentado como as visitas ofereceram aos alunos uma oportunidade única de explorar diferentes acervos, enriquecendo sua compreensão sobre a diversidade do patrimônio cultural brasileiro.

3. CONHECENDO OS ESPAÇOS CULTURAIS DA UFRJ

O Museu da Geodiversidade está situado no Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza (CCMN), utilizamos esse local como ponto de partida e retorno. Este concentra um acervo geológico, que consiste em uma coleção de rochas, minerais e fósseis representativos da história geológica do Brasil. O mediador da exposição alertou que esses materiais não apenas revelam a complexidade e a beleza da geologia nacional, mas também são objetos de estudos acadêmicos, permitindo melhor compreensão da formação do nosso território e dos processos que moldaram a paisagem ao longo do tempo.

Imagem 3: Ônibus cultural - Cidade Universitária - Museu de Geodiversidade -2018

Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

Além dessa atração, conseguimos incluir um circuito pela Cidade Universitária em um ônibus de passeio, com parada na Igreja da Ilha do Bom Jesus da Coluna. Após uma pesquisa breve sobre a localização geográfica da Ilha do Fundão, constatamos que essa região, atualmente, não é mais uma ilha devido aos aterros[5] realizados ao longo do século XX. Ela agora está integrada ao terreno da UFRJ, embora pertença ao exército brasileiro.

Essa região abriga o Santuário do Bom Jesus da Coluna, construído no início do século XVIII pelos franciscanos, e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1964. Em 2008, o santuário estava em condições precárias, e a Escola de Belas Artes da UFRJ (EBA), em parceria com a Fundação Cultural do Exército (Funceb), empreendeu esforços para restaurar a edificação e suas imagens religiosas.

O Santuário é uma construção do período do movimento artístico e cultural intitulado Barroco, que teve origem na Europa no final do século XVI e atingiu o auge durante os séculos XVII e XVIII. Dentre as características estão: a estética exuberante, dramática e ornamentada, que se refletiu na arquitetura, escultura, pintura, literatura, música e outras formas de expressão artística.

Imagem 4: Ônibus cultural - Cidade Universitária - Igreja do Bom Jesus - 2018

Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

A Igreja do Bom Jesus exemplifica o lugar das edificações religiosas nas políticas culturais brasileiras. E como estrutura de pedra e cal tombada nos permite falar sobre a história

[5] Uma reportagem interessante sobre o aterro se encontra disponível online: https://diariodorio.com/historia-da-baia-de-inhauma-que-deixou-de-existir-para-a-construcao-da-cidade-universitaria/, visitada em 30/03/2024.

da preservação dos bens culturais no Brasil. Destaca-se que um dos recursos para o resguardo deste tipo de prédio é o instituto do tombamento, que segundo Márcia Chuva (2009, p.147) é "um ato administrativo que deu origem à tutela do Estado sobre o patrimônio histórico e artístico nacional." no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), na década de 1930. Serviço, Departamento ou Instituto são diferentes nomenclaturas das formas administrativas da área que é reconhecida como a experiência institucional pública mais longeva no setor cultural. Este teria se iniciado com a gestão do bacharel em direito Rodrigo Melo Franco de Andrade, que liderou esse serviço de 1937 a 1966 (Fonseca, 2005, p. 107).

Durante a administração de Rodrigo, Maria Cecília Londres Fonseca (2005, p. 107) destacou uma preferência por artefatos e construções associados ao período colonial brasileiro, especialmente, os de influência portuguesa. Esta tendência sugeria uma supervalorização das culturas de nações como França, Inglaterra e, mais recentemente, Estados Unidos. Fundamentava-se numa concepção elitista de que o Brasil poderia alcançar um *status* de nação civilizada caso ressaltasse os elementos relacionados aos países desenvolvidos (FONSECA, 2005, p. 107).

Este tipo de edificação religiosa barroca foi objeto de grande interesse das políticas públicas de preservação do patrimônio até a década de 1970:

> No âmbito das excepcionalidades, destaque para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, entidade emblemática das políticas culturais nacionais. Criado em 1937, ele acolheu os modernistas, a começar pelo seu quase eterno dirigente: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937-1967). O Serviço, depois Instituto (Iphan) ou Secretaria, até a década de 1970, optou pela preservação de monumentos de pedra e cal, de cultura branca e estética barroca, em geral: igrejas católicas, fortes e palácios do período colonial (RUBIM, 2017, p.60)

É interessante destacar que para além das características intrínsecas, os elementos representativos da cultura nacional são resultado de operações lógicas nas políticas públicas, que inclui também atribuição simbólica. Ou seja, em um momento da história, a edificação barroca era privilegiada, visto que corroborava com uma concepção de cultura restrita à ideia de civilização, que era defendida por alguns profissionais da cultura e artistas. Essa valorização se alterou ao longo dos anos, e hoje, as políticas públicas de cultura no Brasil, se fundamentam numa concepção mais ampla, que permite incluir não apenas o simbolismo das culturas dos

países do hemisfério norte, mas também expressões artísticas de não-brancos, muito das vezes imateriais.

No último tópico, será realizada uma análise *ex-post* desse projeto-piloto, indicando seu alinhamento com os princípios e diretrizes da educação patrimonial do Brasil, Portaria Iphan nº 137, de 28 de abril de 2016[6], e como este exame estratégico auxiliou na construção do Projeto *Trajetos Culturais*, vigente desde 2019 na

4. ANÁLISE *EX-POST* DO PROJETO-PILOTO

Os estudos de política e gestão cultural têm alertado a importância de fazermos avaliações dos projetos e programas implementados pelo Estado. Uma das estratégias para cumprir esta demanda é a análise *ex-post*:

> A avaliação ex post é uma ferramenta relevante para orientar a tomada de decisão ao longo da execução de uma política pública, indicando ao gestor o que aprimorar, além de apontar a melhor alocação de recursos entre as diferentes políticas públicas. "Cumpre a importante função de levantar evidências sobre o desempenho da política, indicando se os recursos públicos estão sendo aplicados em consonância com os parâmetros de economicidade, eficiência, eficácia e efetividade" (BRASIL, 2018, p. 2) (Pagnussat, 2021, p. 9).

Inicia-se o levantamento das evidências do desempenho desta ação, a partir da conformidade com os princípios e diretrizes da educação patrimonial do Brasil. Isto porque o projeto-piloto foi pensado na transversalidade entre cultura e educação, visando alcançar um número maior de participantes, e mostrar como os diferentes espaços culturais da UFRJ, são também importantes lugares de produção de conhecimento.

As *Diretrizes* são um conjunto de orientações e princípios que visam promover a valorização, preservação e compreensão do patrimônio cultural brasileiro. Tais diretrizes foram estabelecidas em 2016, com o objetivo de nortear as políticas e práticas de educação patrimonial em todo o país, fornecendo também um referencial teórico e metodológico para a atuação nessa área.

[6] Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_n_137_de_28_de_abril_de_2016.pdf, visitado em 27/02/2024.

De forma ampla, o referido documento, em seu artigo segundo, explica como as instituições podem atuar no campo da educação patrimonial:

> O Art. 2º Para os efeitos desta Portaria, entende-se por Educação Patrimonial os processos educativos formais e não formais, construídos de forma coletiva e dialógica, que têm como foco o patrimônio cultural socialmente apropriado como recurso para a compreensão sociohistórica das referências culturais, a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação.

Corroborando com essa proposta, o projeto-piloto busca atender todas as alíneas. Destaca-se que a introdução desta ação se expressa de forma mais clara na segunda alínea do terceiro artigo, cujo objetivo é "integrar as práticas educativas ao cotidiano, associando os bens culturais aos espaços de vida das pessoas", visto que muitos alunos circulam pelos espaços da instituição, e não conhecem tais espaços. Ou seja, a mera existência desses equipamentos culturais não significa a garantia da democratização de bens e serviços culturais, e assim justifica-se esta proposta que estimula a circulação e ocupação da sociedade civil nos equipamentos culturais da UFRJ.

Como já informado, a UFRJ pode ser considerada um equipamento cultural, segundo o critério do IBGE, que abriga outros equipamentos como bibliotecas, museus, quadra poliesportiva, rádio, de acordo com a definição do IBGE. Aliado a isso se incluem edificações tombadas sob responsabilidade da instituição que são tombadas pelo IPHAN.

4.1. INFORMAÇÕES DOS INSCRITOS NA ATIVIDADE *ÔNIBUS CULTURAL*

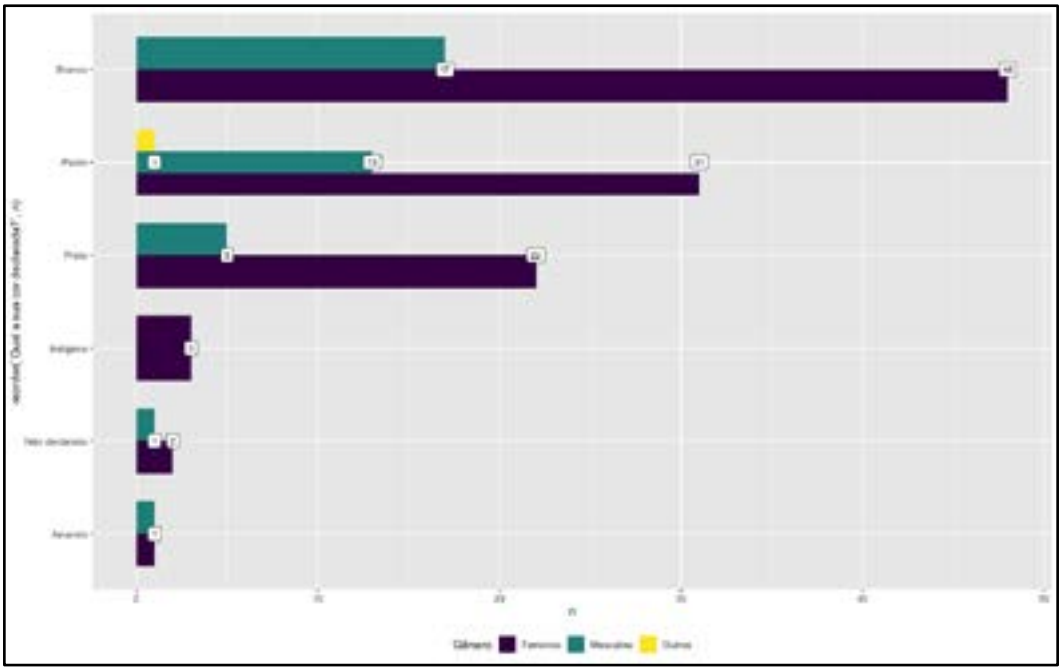
A atividade contou com um ônibus de viagem de 46 lugares, mas houve um número maior de inscritos do que de vagas, isto porque as inscrições online tiveram um total de 159 respostas. Contudo, após a limpeza na base de dados - em que se excluem inscrições teste, duplicadas e incorretas - considerou-se 145 respostas. Assinalamos que os diferentes dados puderam ser explorados e melhor visualizados a partir da utilização do Programa RStudio, com bibliotecas especializadas em grafos, gráficos e mineração de texto, sob a orientação de técnicas de Data Science Analythcs.

O RStudio é especializado em programação estatística, uma de suas possibilidades é a a acessibilidade cromática, garantindo que a apresentação gráfica fosse diversificada e perceptível para pessoas com daltonismo. Embora a tese não se aprofunde nas contribuições

computacionais para o tratamento de dados, que estão em constante evolução, divulgamos o uso deste programa visando estimular novos pesquisadores.

Dentre as várias perguntas existentes no questionário, todas são variáveis qualitativas. Introduzimos a análise pelas categorias "cor declarada" e "gênero", visando observar o perfil dos discentes interessados nas ações do ônibus cultural.

Gráfico 1 : Relação cor declarada e gênero



Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

O gráfico 1 indica que apenas 1 pessoa não se identificou com os sexos mencionados, sugerindo pouca diversidade de gênero na atividade em questão. E, uma leitura pouco atenta poderia dizer que a maior parte dos respondentes são mulheres, em sua maioria brancas. Contudo, de acordo com a classificação do IBGE, pretos e pardos são denominados negros[7], indicando a predominância de não brancos na ação "Ônibus cultural". Entre estes podemos somar, ainda que em um quantitativo bem reduzido, 3 indígenas e 2 de cor amarela, totalizando

[7] As políticas de cotas no Brasil geram debates importantes sobre a identidade da comunidade afro-brasileira. Há tempos, buscamos uma terminologia que nos represente de forma abrangente. Na década de 70, junto a intelectuais do IBGE, houve a luta para eliminar o termo "pardo", defendendo "afrodescendente" como aglutinador de "preto" e "pardo". Nas fortes militâncias da baixada fluminense, o termo afrodescendente se popularizou. Apesar da resistência do IBGE, conquistamos o compromisso de que, após apresentar dados segmentados em "preto" e "pardo", os resultados seriam somados e denominados "negros". (DIAS, Gleidson Renato Martins; TAVARES JUNIOR, Paulo Roberto Faber (Orgs.), 2018, p. 7).

80, enquanto teríamos 65 brancos. Talvez essa seja uma amostra que representa a universidade pública após as leis a favor da mobilidade social de negros e negras, em especial, as que se referem às cotas no ensino superior.

No que se refere às cotas raciais nas universidades públicas federais do Brasil, cabe relembrar que a Universidade de Brasília (UnB) assumiu um papel exemplar, pois a legalidade de sua política de cotas foi questionada no Supremo Tribunal Federal (STF) em 2012, levando a Corte a se manifestar, por unanimidade, a favor da constitucionalidade das cotas por meio da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF).

Essa histórica decisão do STF pavimentou o caminho para a sanção da Lei de Cotas (Lei nº 12.711/2012) pela então presidenta Dilma Rousseff. A lei estabelece que 50% das vagas nas universidades e institutos federais de ensino técnico e superior sejam preenchidas por: estudantes oriundos de escolas públicas; autodeclarados pretos, pardos e indígenas, em proporção igual à representação desses grupos na população da unidade da federação e candidatos com renda per capita inferior ou igual a um salário mínimo e meio.

Destaca-se que a lei de cotas tem sido revista. Em 2016, a Lei de Cotas foi alterada pela Lei nº 13.409, que incluiu vagas para pessoas com deficiência nos cursos técnicos de nível médio e superior das instituições federais de ensino. E, atualmente, após a pandemia da Covid-19, a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), criada em 2003, juntamente com o Ministério da Educação, tem buscando refletir e atualizar a Lei no 12.771/2012, visto o aumento da pobreza, das desigualdades sociais, do racismo, do machismo e da LGBTfobia no Brasil (Gomes et. al, 2021, p. 9).

Outra questão que pode ser avaliada pelo formulário são os hábitos culturais dos discentes. Para esta análise selecionamos as respostas referentes à pergunta "QUAIS_EQUIPAMENTOS_CULTURAIS_VOCÊ_CONHECE_?". Visando esclarecer o que seriam estes equipamentos para os discentes que não conhecem o conceito do IGBE, colocou-se ao lado desta perguntas alguns exemplos como Museu, Quadra poliesportiva, Biblioteca, Centros culturais e Livraria.

Na imagem 5, estão em destaque as palavras mais respondidas pelos estudantes. As palavras em verde escuro, verde clara e amarela foram as mais mencionadas, sendo que a maior recorrência é do termo biblioteca com 81; seguido de museu, com 67; e livraria, com 56.

Imagem 5: Nuvem de palavras com os espaços culturais mencionados nas respostas

Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

Além do exame minucioso do questionário, as *Diretrizes* nos ajudaram nas reflexões ex-*post,* a exemplo da indicação da intersetorialidade, sugerida na alínea VI do artigo terceiro, visto que as políticas de preservação e valorização do patrimônio cultural deveriam se articular não apenas com os setores culturais, mas também com o turismo, meio ambiente, educação, saúde e desenvolvimento urbano. Esta não foi totalmente explorada no projeto piloto, e passou a ser objeto de atenção para ampliar os horizontes em outras edições.

Destaca-se que na etapa de pós-produção, foi disponibilizado um formulário online avaliativo da atividade realizada, na qual os alunos expõem - de forma anônima - as suas impressões sobre este projeto-piloto, atendendo a alínea 1 do artigo terceiro, que sugere o incentivo "da participação social na formulação, implementação e execução das ações educativas, de modo a estimular o protagonismo dos diferentes grupos sociais". É a partir destas respostas que pudemos identificar os efeitos reais do projeto a partir de duas finalidades: o

ganho dos resultados, em termos de eficiência, produtos, efeitos e impacto, e na segunda, envolve o acúmulo de conhecimento e experiência para outros programas ou projetos futuros.

Importa dizer que esta ação cultural e sua análise ex-post permitiu subsidiar as discussões sobre a relevância da manutenção das ações culturais em meio às discussões no Consuni para se tornar uma Pró-reitoria, e conseguimos a permanência da ação, que passou a ser intitulada "Trajetos Culturais". Este passou a ser um dos eixos do Programa de Incentivo à Cultura, instituído pela Portaria nº 6297, de 27 de junho de 2019, que busca facilitar o acesso dos discentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), dos cursos de graduação e pós-graduação, aos diferentes equipamentos culturais, em especial da UFRJ, através de roteiros pensados e construídos coletivamente com o próprio corpo discente, ampliando o capital social e cultural dos futuros profissionais formados pela Universidade. O novo logo se apresenta na imagem 6 abaixo:

Imagem 6: Logo do Trajetos Culturais

Fonte: Acervo DECULT/PR7/UFRJ

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O projeto "Ônibus cultural" se configura como uma iniciativa inovadora, cuja experiência foi importante para a consolidação do atual projeto *Trajetos culturais*. Trata-se de uma ação que foi relatada nos seus pormenores nessa comunicação visando incentivar políticas para o setor no âmbito da assistência estudantil. É uma ação que existe há 6 anos, sendo considerada bem sucedida, visto que promove a interconexão entre diferentes áreas do conhecimento, a valorização do patrimônio cultural e a formação de cidadãos conscientes.

Em 2023, o projeto "Trajetos culturais" teve os maiores números de inscritos, indicando que a ação torna-se cada vez mais conhecida na instituição. Destaca-se, o quantitativo de 678 de inscritos para visita ao Teatro Municipal; 567 para o Centro de Exposições do Museu Nacional; e 568 para a Bienal do Rio.

Para o ano de 2024, há planos de ampliar o público-alvo para pessoas externas à universidade. Com o intuito de avaliar o interesse do público externo, o projeto se inscreveu nas propostas de extensão divulgadas no ano de 2023 pela Pró-reitoria de Extensão da UFRJ (PR5). Um material educativo foi elaborado para exposição em espaços como a Praça Mauá e as escolas próximas à sede da UFRJ, buscando destacar a importância da experiência oferecida e seu potencial contributivo para o aprendizado de alunos do ensino fundamental e médio.

BIBLIOGRAFIA:

BARROS, J. M.; OLIVEIRA JUNIOR, J. **Pensar e Agir com a cultura: desafios da gestão cultural**. Belo Horizonte: Observatório da diversidade Cultural, 2011.

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.

DIAS, Gleidson Renato Martins; TAVARES JUNIOR, Paulo Roberto Faber (Orgs.). **Heteroidentificação e cotas raciais: dúvidas, metodologias e procedimentos.** Canoas: IFRS campus Canoas, 2018. 267 p.

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.

FILATRO, Andrea. **Data Science na Educação: presencial, a distância e corporativa.** São Paulo: Saraiva, 2020.

GOMES, Nilma Lino; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da; BRITO, José Eustáquio de. Ações afirmativas de promoção da igualdade racial na educação: lutas, conquistas e desafios. **Educ. Soc**., Campinas, v. 42, e258226, 2021.

PAGNUSSAT, José Luiz. **Avaliação Ex-Post de Políticas Públicas.** Brasília, DF: Escola Nacional de Administração Pública (ENAP), 2021.

RUBIM, ANTONIO ALBINO CANELAS. Desafios e dilemas da institucionalidade cultural no Brasil. **MATRIZES (USP. IMPRESSO)**, v. 11, p. 57-77, 2017.

SILVEIRA, Miriam Moreira da. **A Assistência estudantil no ensino superior: uma análise sobre as políticas de permanência das universidades federais brasileiras**. Dissertação de mestrado: Centro de Ciências Jurídicas, Econômicas e Sociais. Universidade católica de Pelotas: 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.